

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Artes e Comunicação Social
Estudos de Cinema e Audiovisual

A aurora do mundo:
propostas sobre um certo cinema contemporâneo

Julio Bezerra

Niterói – Abril de 2013

Julio Bezerra

A aurora do mundo:

propostas sobre um certo cinema contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

**João Luiz Vieira
Maria Cristina Franco Ferraz
orientadores**

**Niterói – Abril de 2013
Universidade Federal Fluminense**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B574 Bezerra, Julio.

A aurora do mundo: propostas sobre um certo cinema contemporâneo / Julio Bezerra. – 2013.

269 f.

Orientador: João Luiz Vieira.

Coorientador: Maria Cristina Franco Ferraz.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

Bibliografia: f. 245-261.

1. Cinema; história e crítica. 2. Fenomenologia. 3. Crítica cinematográfica. I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791. 43

à minha *POLOLA*, por tudo
que tivemos que deixar para depois

Agradecimentos

A Maria Cristina Franco Ferraz e João Luiz Vieira, meus queridos orientadores,
pela compreensão, generosidade, confiança e incentivo.

A Andréa França e Cezar Migliorin, por uma banca de qualificação decisiva.

A Andréa França, Erick Felinto, Fernando Morais da Costa, Mariana Baltar,
Consuelo Lins e India Mara Martins por aceitarem participar da banca da defesa,
fosse como titulares ou suplentes.

À secretaria da PPGCOM da UFF, sobretudo à Silvinha, pelo apoio e bom humor
contagante.

Aos muitos amigos e professores pelos questionamentos e sugestões.

Aos firulas Jaiê Saavedra, José de Lima Aguiar e Marina Pessanha, pelo sonho
compartilhado e agora andando já com suas próprias pernas.

Ao CNPQ e à Faperj, cujas bolsas tornaram esta pesquisa possível.

E, especialmente, à minha família e
à Ana, meu sul, meu norte, meu leste, meu oeste.

Resumo

BEZERRA, Julio. “A aurora do mundo: propostas sobre um certo cinema contemporâneo”. Tese de Doutorado. Orientadores: João Luiz Vieira e Maria Cristina Franco Ferraz. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

Uma espécie de “nova onda transnacional”, única desde meados dos anos 60, vem se afirmando ao longo das últimas décadas. É curioso atentarmos para o fato de que realizadores tão diferentes como Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang e Pedro Costa, além de muitos outros, tais como Edward Yang, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, apresentam uma sensibilidade em relação aos valores do mundo e do cinema de vários pontos de contato. Algo que os aproxima, sem dúvida, de grandes nomes do cinema moderno, reafirmando questões tradicionais em outros termos, em um processo de radicalização do movimento de esvaziamento da noção de representação em nome de outras formas de apreensão da realidade. O objetivo desta tese é recuperar uma tradição esquecida dentro da teoria cinematográfica de autores de inspiração fenomenológica, como Andre Bazin, Amédée Ayfre, Michel Mourlet, Roger Munier e Jean Mitry, com o intuito de atender a uma demanda que vem dos próprios filmes, que operam na diluição de todas as fronteiras e dualismos (entre conceito e sentimento, entre corpo e personagem, entre o “real” e seus prolongamentos espectrais, entre *mise-en-scène* e exercício do olhar), e procuram nos encantar com suas imagens e força sensorial. Maurice Merleau-Ponty e Gilles Deleuze também são convocados e nos ajudam a investigar os filmes de Denis, Costa, Tsai e Apichatpong. O que se afirma, ao fim, é uma maneira diversa de ver o cinema, como um processo de figuração constante, em uma dialética entre o pensado e o impensado, entre o visível e o invisível. O cinema como uma arte que faz falar o espaço e a luz que aí estão, que capta o olhar das coisas, que não é uma apreciação, nem um julgamento do mundo, mas crença e fé no nascimento continuado deste.

Abstract

BEZERRA, Julio. "The dawn of the world: proposals on a certain contemporary film". PhD Thesis. Advisors: João Luiz Vieira e Maria Cristina Franco Ferraz. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

Over the past few decades, contemporary film is displaying a certain "new transnational wave", unique since the mid-60s. Filmmakers as diverse as Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang and Pedro Costa, along with many others, such as Edward Yang, Karim Ainouz, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, show a similar sensitivity towards the values of the world and of the cinema. A sensitivity that comes without a doubt from modern cinema, reaffirming traditional questions on other terms, in a process of radicalization of the movement of emptying and questioning the notion of representation on behalf of other ways of apprehending reality. The aim of this thesis is to recover a forgotten tradition within film theory of authors inspired by phenomenology, such as Andre Bazin, Amédée Ayfre, Michel Mourlet, Roger Munier and Jean Mitry, in order to meet a demand that comes from the movies themselves, which operate at a dilution of all boundaries and dualisms (between concept and feeling, between body and character, between "real" and its spectral extensions, between *mise-en-scène* and an exercise of looking), and seek to enchant us with their images and sensory force. Maurice Merleau-Ponty and Gilles Deleuze are also summoned and help us investigate the films of Denis, Costa, Tsai and Apichatpong. What is affirmed in the end is a different way of seeing film as a constant process of figuring in a dialectic between thought and thoughtless, between the visible and the invisible. Film not as a consideration or a judgment on the world, but as belief and faith in its continued birth.

Sumário

Introdução	8
1. Cinema e Fenomenologia	28
1.1 Maurice Merelau-Ponty decifrar tacitamente o mundo e os homens	40
1.2 Amédée Ayfre a arte da revelação e o exercício da liberdade	75
1.3 Andre Bazin o cinema e a apreensão do real	87
1.4 Michel Mourlet dramas humanos esculpidos na matéria sensível do mundo	105
1.5 Roger Munier a paralisia da razão e o silêncio da consciência	116
1.6 Jean Mitry a imagem como moldura e janela, ao mesmo tempo	129
2. Deleuze para além das imagens-movimento e das imagens-tempo	144
3. Um Certo Cinema Contemporâneo	170
3.1 Claire Denis a transgressão pela sensação	171
3.2 Pedro Costa o corpo e suas potências	188
3.3 Tsai Ming-Liang duração, corpo, exploração	205
3.4 Apichatpong Weerasethakul à indeterminação de uma abertura	223
Conclusão	238
Bibliografia	245
Filmografia	262

Introdução

É noite. Tong e Keng passeiam de moto. Corte. Tong urina à beira de uma estrada deserta. Ao retornar ao parceiro, menciona algo sobre o dia seguinte. Keng o interrompe para cheirar a sua mão, esfregá-la delicadamente em seu próprio rosto. Tong diz não ter lavado a mão. Contracampo. Tong sorri um sorriso expansivo. O sorriso dá lugar a um olhar desejoso. Corte. Em plano médio, e, pouco depois, em *close*, Tong retribui o carinho. Mas já não apenas cheira a mão de Keng, como também a lambe intensamente. Depois de mais um plano-contraplano, ambos sorriem; Tong dá as costas a Keng e caminha sozinho inexplicavelmente em direção à escuridão absoluta da noite. Contraplano. Tong permanece no mesmo lugar e olha diretamente para o breu. Alguns segundos se passam. Uma música *pop* (“Straight”, da banda tailandesa Fashion Show) invade a diegese, substituindo a ambientação algo bucólica da faixa sonora até aquele momento. Corte. Embalado pela canção, Keng sorri andando de moto pelas ruas de sua pequena cidade. Planos em *travelling*, ainda conjugados com a música, nos mostram os carros que circulam por uma avenida, os mercados lotados, uma briga. A noite cede lugar ao dia. Estamos agora na caçamba de uma caminhonete com Keng, seus companheiros de exército e a canção. Segue-se uma sucessão de *closes* e um plano recheado por uma mistura entre a poeira da estrada e a fumaça branca que sai do escapamento do veículo.

Essa é uma das sequências mais famosas de “Mal dos trópicos” (2004), de Apichatpong Weerasethakul. Eu poderia, no entanto, ter escolhido outras cenas, de outros filmes realizados em diversas regiões do planeta, para começar esta introdução. “Bom trabalho” (1999), de Claire Denis, por exemplo, começa com um *travelling* frontal de um muro desnivelado, deteriorado pelo tempo. Em tintas gastas, um desenho de soldados em preto sob um fundo vermelho. Na faixa sonora, o hino da legião estrangeira, unidade militar criada no século XIX para defender os interesses da França junto às suas colônias. Corte. Créditos. Corte. Uma boate. Uma mulher manda um beijo para fora do quadro, anunciando a entrada da música “Kiss Kiss”, de Tarkan. Ela dança

com uma altivez no olhar, uma espécie de confiança em estar no mundo, uma presença sensível que se impõe por si mesma. A câmera caminha por entre corpos na pista de dança. Surgem alguns soldados. Apenas dois deles permanecem parados. Um soldado, acompanhando o refrão da música, manda um beijo para sua companheira. Corte. Título do filme. Corte. Um posto telefônico. Ao telefone, um senhor diz: “Olá Djibouti?”. Estamos na África. Corte. Da janela de um trem em movimento vemos o deserto, e, em seguida, os passageiros. A montagem nos devolve ao deserto, cuja substância, como que por osmose, toma para si todos os corpos. Uma sombra, duas, três... Soldados da legião aparecem sem camisa com os braços estirados ao céu. Cresce na faixa sonora Billy Budd (a canção tem o mesmo nome do livro de Herman Melville, no qual Denis se inspirou para fazer o longa), de Benjamin Britten. Os corpos rabiscam o espaço, cortam o vento, preenchem os planos, da terra ao céu. Corte para o mar azul. Uma sobreposição nos mostra uma carta sendo escrita. Estamos agora em um barco. *Closes*. Uma sequência de *closes*.

Algo diferente se passa nestes filmes. As imagens e sons criam uma impressão de volume e densidade, e parecem sofrer diversas mutações, como se estivessem sendo esculpidas. Uma espécie de hipnose nos é oferecida. Ao invés de estabelecer um contexto informativo, dando-nos os elementos necessários para nos orientarmos em meio a uma história, essas sequências incidem sobre qualidades fundamentais do cinema que, embora sejam anteriores, tendem a ser anuladas por suas funções representativas, discursivas e narrativas: as variações de movimento e de luz, as cores e os sons, um processo de figuração constante, de constituição de atmosferas, tons, tonalidades e ritmos.

Um cinema que aposta em uma experiência sensorial não mais ligada, como nos diz Erly Viera Jr., a uma decantação/condensação ou, ao contrário, a uma desconstrução/negação do fio narrativo, “mas sim a uma lógica de diluição narrativa” (Viera Jr., 2012: 16) na paisagem, nos corpos. A imagem não mais se subordina à ação cênica, à organização plástica e dramática dos elementos de um filme, ou a um discurso ou ideologia específicos. Apichatpong e Denis estão afastados do maneirismo, do hiper-realismo ou do esgarçamento das fronteiras da tecnologia, que tanto marcaram as décadas de 80 e 90. Diferente também do paradigma predominante no cinema moderno

dos anos 60 e 70, que também se apegava aos corpos e a uma certa noção de sensorialidade, embora em meio a um ataque às noções de ficção e representação.

Tatiana Monassa elabora:

se o cinema moderno rompeu o pacto de confiança entre o espectador e a imagem, dando origem a uma geração à qual era necessário refletir sobre a linguagem para refletir sobre o mundo, alguns caminhos do vasto e poliforme ‘cinema contemporâneo’ nos indicam uma volta à crença na imagem. Como uma afirmação de crença no mundo. A imagem cinematográfica como mediadora privilegiada entre o espectador, entregue ao prazer de se ir ao seu encontro, e o mundo, físico e vivo. Entregues às imagens que pulsam, podemos então pulsar junto com elas e senti-las em toda sua intensidade (Monassa, *Contracampo*, nº 66).

Apichatpong e Denis jogam com a capacidade de nossa visão evocar os outros sentidos em uma convocação que os indetermina, que os confunde, sem exatamente apagar por completo suas distinções. Nestas cenas, recupera-se uma certa tatilidade que parecia anestesiada na grande maioria dos filmes mais recentes. Um olhar háptico é instituído, não somente no sentido de uma bidimensionalidade e/ou de uma falta de profundidade visual, o que nos levaria a percorrer a superfície da imagem cinematográfica, mas também no que se refere à visão como um órgão do toque. Embora esteja discutindo um conjunto inteiramente diferente de filmes, Laura U. Marks nos ajuda:

Imagens hápticas podem dar a impressão de ver pela primeira vez, descobrindo aos poucos o que está na imagem em vez de vir para a imagem já sabendo o que é. Várias dessas obras representam o ponto de vista de um viajante desorientado inseguro sobre como ler o mundo em que ele se encontra. (Marks, 2000: 178)

À deriva: esta é realmente uma sensação que nos acompanha ao longo de um certo cinema contemporâneo. Apichatpong e Denis não estão sozinhos. O que dizer da cena de um jovem concentrado que escuta e grava sons em uma estação de metrô, enquanto muitos trens passeiam pelo quadro, corrigido delicadamente por uma câmera que parece viva (“Café Lumière”, de Hou Hsiao-Hsien)? E Ventura, personagem principal de “Juventude em Marcha” (2006), de Pedro Costa, uma espécie de duplo-fabular que se propaga pela vontade de afirmação, imaginação e narrativa? Ou ainda Hsiao-Kang, personagem/ator fetiche de Tsai Ming-Liang, que faz de cada plano um campo de experimentação do mundo?

Uma espécie de “nova onda transnacional”, única desde meados dos anos 60, vem se afirmando ao longo das últimas décadas. É curioso atentarmos para o fato de que realizadores tão diferentes como Apichatpong, Denis, Hsiao-Hsien, Tsai e Costa, além de muitos outros, tais como Edward Yang, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, apresentam uma sensibilidade em relação aos valores do mundo e do cinema de vários pontos de contato. Algo que os aproxima sem dúvida de grandes nomes do cinema moderno, reafirmando questões tradicionais em outros termos, em um processo de radicalização do movimento de esvaziamento da noção de representação em nome de outras formas de apreensão da realidade. “Mal dos trópicos”, “Bom trabalho”, “Café Lumière” (2003), “O Rio” (1994), entre muitos outros, narram um estado de coisas à flor da pele, chamam o espectador pra mais perto e nos exigem a capacidade de nos fascinarmos por imagens em movimento. É preciso dizer: não está em causa nestes filmes uma oposição aos modelos de encenação já consagrados. Este cinema contemporâneo não se faz em um movimento de antagonismo em relação aos chamados cinema moderno e clássico. Muito pelo contrário. Este é um cinema que une a capacidade de escutar e observar o presente com uma rara sensibilidade plástica à imagem e sua matéria. Um cinema onde o corpo funciona como uma espécie de catalizador. Um cinema político, porém não militante. Um cinema ao mesmo tempo conceitual e sensorial, narrativo e disnarrativo. Um cinema que parece nos exigir uma certa virgindade cinematográfica, e opera no esfacelamento das fronteiras e dualismos que marcam a história da sétima arte e o pensamento sobre ela.

Um cinema que dá as caras em meados dos anos 80 através da obra de Hou Hsiao-Hsien. Paralelamente ao cinema maneirista¹, ao corpo fetichizado de Hollywood (de filmes paradigmáticos e de sucesso como “Nove e meia semanas de amor” [1986], de Adrian Lyne), à intervenção da tecnologia no corpo orgânico (pensemos em Paul Verhoeven), e à concepção do corpo como um sistema eletrônico, originado no poder da engenharia computacional (como em grande parte do cinema de David Cronenberg), o

¹ O termo “maneirista”, que indica um ideal artístico de refinamento e sofisticação, foi primeiramente usado para se referir a uma escola de pintura da segunda metade do século XVI que privilegiava a forma em detrimento do conteúdo. É a arte do arebesco e da elegância, muitas vezes vazia ou gratuita, mas também de formas complexas, com gosto pelas assimetrias. Os chamados grandes pintores maneiristas são Pontormo e Rosso. Em abril de 1985, a *Cahiers du Cinéma* publicou um dossiê que tentava dar conta do período. A hipótese por trás dessa empreitada já vinha sendo discutida em edições anteriores da revista e se baseava na idéia de que o cinema, tal como as artes plásticas depois do Renascimento, passava por um “momento maneirista”.

cinasta taiwanês realizaria seus primeiros longas (“Menina bonita”, 1980; “A grama verde de casa”, 1982; “O homem sanduíche”, 1983). São filmes narrativos e fortemente ligados às questões políticas, econômicas e históricas de Taiwan, então em rápida transformação, seja no campo ou na cidade, que se esforçam para incorporar uma determinada atmosfera, uma integridade sensorial aos espaços e às ações narradas. O que se vê, especialmente a partir de “Os garotos de Fengkuei” (1983), é uma *mise-en-scène* da efemeridade, fascinada pelo movimento, por toda e qualquer forma de movimento (trem, moto, carro, pessoas). É através dele que o mundo se faz visível. Os corpos ganham um olhar diferenciado. Eles nos são, mais uma vez, fascinantes. São jogados em nosso colo. Tornamo-nos íntimos. Corpos, contudo, opacos, resistentes, imprevisíveis. Em entrevista, Hsiao-Hsien dá o tom de seu cinema, referência central para os cineastas que serão investigados mais à frente:

Fui influenciado por um velho provérbio chinês atribuído a Confúcio: ‘Olhar e não intervir’, ‘Observar e não julgar’. O importante não é intervir sobre as coisas, modificá-las ou criticá-las. Cada coisa, cada pessoa é diferente. Cada pessoa tem seu próprio meio, seu próprio ambiente. Então, julgar é vão e inútil. O que eu quero é estar no meio, e simplesmente ver o que acontece no interior de cada ambiente, sem procurar criar julgamentos. Eu sei que não passo de uma subjetividade, mas posso apesar de tudo tentar me situar no meio das coisas sem imprimir a marca de minha subjetividade sobre a dos outros. Até agora, foi sempre nesse sentido que trabalhei (Frodon, 1999: 68 e 69).

Um dos elementos que mais nos preocupa explorar nesta pesquisa é justamente o interesse desta vertente do cinema contemporâneo por um reencontro com um contato mais “ingênuo” entre as formas, as cores, os planos, os movimentos. A experiência cinematográfica como uma experiência criadora que nos permite pensar não o que já foi pensado, mas que nos faz sentir aquilo que ainda não tem nome: a captação do instituinte como criação ou a aurora do mundo. Esta potência que alimenta a sétima arte e nos parece ser explorada às últimas neste cinema se vislumbra especialmente na maneira como os cineastas contemporâneos se aventuram pela pele, por um realismo mais sensorial e centrado no fenômeno da experiência. Uma das maiores pulsões deste cinema é o encantamento físico do corpo. O corpo como reflexo, como metáfora, como lugar experimental de representação e expressão, entre a sua materialidade, sua espessura impenetrável, e o seu sentido ou significado.

A crítica francesa foi a primeira a destacar e se debruçar sobre este cinema. Diversas perspectivas nasceram no começo dos anos 2000. Um dos marcos iniciais neste sentido foi o texto de Stéphane Bouquet, “Plano contra fluxo”, publicado na *Cahiers du Cinéma* em março de 2002. Nele, Bouquet propõe uma distinção entre o que ele denomina “estética do plano” e “estética do fluxo”, ambas dividindo espaço no cenário contemporâneo. Essa distinção remonta a um debate que opunha no século XVII os defensores do desenho e os partidários da cor. Desenhar era não exatamente copiar o real, mas pôr em obra um saber, uma lógica, uma certa ordem. Os amantes da cor, ao contrário, deixavam-se tomar por uma espécie de vertigem, flagrante na arte barroca. O autor cita a ira de Poussin contra Caravaggio, acusado de “destruir a pintura” ao renunciar às “belas ideias”, ao desenho, em nome dos “charmes sedutores da cor”. Um acreditava na resistência ao caráter físico da cor para aderir a uma investigação mais analítica das coisas. O outro privilegiava uma noção de consistência e volume, a necessidade de manter a construção formal das figuras em aberto. De um lado, a nitidez do contorno. Do outro, o traço.

Os pintores adeptos do desenho estariam para os cineastas do plano, como os amantes da cor para os realizadores do fluxo. O francês François Ozon pertenceria ao primeiro grupo. Seus filmes se fazem em uma construção tijolo a tijolo, em um exercício do plano, como uma soma de discursos compostos em níveis diversos. Em longas como “Oito mulheres” (2002) e “Sitcom” (1998), Bouquet identifica a crença na possibilidade de uma ordem transcendente que enforma o real. Para o autor, ao fazer sua obra em um “vazio”, não mais em uma história, mas em sua construção, Ozon seria uma espécie de “representante limite” de uma linha cinematográfica centrada em uma lei de organização mental que remonta especialmente a Alfred Hitchcock. Os estetas do fluxo, por sua vez, mergulhariam na desordem empírica das aparências, em uma certa confusão sensorial, na indistinção das coisas captadas pela câmera. Bouquet cita nomes como Hsiao-Hsien e Denis, cineastas mais interessados em constituir narrativas a partir de um trabalho de câmera preocupado em explorar a relação corpo/espaço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. Ele explica:

A missão do cineasta do fluxo é não realizar uma forma bem definida para fazer dela um discurso, mas intensificar zonas de realidade e concretizar certos poderes, deixando tudo na conta do real e seu

estatuto incerto, indeciso, movente. O que consiste em criar ritmo enquanto outros geram sentido (Bouquet, 2002).

Ainda na *Cahiers du Cinéma*, Jean-Marc Lalanne retomaria o conceito em meio à cobertura do Festival de Cannes de 2002. Em busca de um mínimo denominador comum a alinhar os filmes que esteticamente mais o intrigaram, Lalanne delineia um comportamento do olhar que desafia os elementos mais tradicionais que circunscrevem o conceito de *mise-en-scène*. Ele refaz a equação entre fluxo e plano, não mais em termos de uma distinção, e aponta para um horizonte estético que tomaria a forma de um fluxo, redefinindo a noção de plano.

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. Esse ano, em Cannes, vimos brotar uma multidão de hipóteses de refundação daquilo que foi por muito tempo julgado como a menor unidade de significação no cinema: o plano. Em certas proposições radicais, o plano não é mais a parte de um todo, mas ao contrário, em Sokurov, em Gaspar Noé, tudo agora faz parte do plano (Lalanne, 2002).

Um ano depois, logo após outro Festival de Cannes, Olivier Joyard repete a pergunta de Lalanne: “Que plano é esse? (a continuação)”. Joyard parte da imersão do cinema no regime geral das imagens e prefere falar em uma escolha entre o “eterno maneirismo” (reciclagem de formas, restauração de mitos) e o que ele chama de “cinema-karaokê” (a história do cinema como uma “*juke-box* de imagens” da qual os cineastas podem se servir). Ao caminhar entre estas duas opções, o crítico diagnostica em filmes como “Shara” (2003) e “Elefante” (2003) um universo líquido de imagens, uma dissolução do plano, o nascimento de um “plano-conceito-sentimental”.

A ficção se transformou em experiência empática, mas não fusional do olhar: os longos *travellings* de Gus Van Sant e Naomi Kawase têm em comum o fato de serem ao mesmo tempo universos fechados e verdadeiramente infinitos, principalmente porque eles contêm suas próprias elipses. O princípio da repetição de uma mesma cena sob um ângulo diferente, que funda a narração de ‘Elefante’, se acompanha de uma liberação imediata do espaço circunscrito por nosso olhar: o plano não é mais um mergulho subjetivo no mundo de um personagem. O que marca o fim de um plano no filme é apenas raramente a decisão do personagem, sua chegada a um destino, mas a intervenção de elementos exteriores: um adolescente passa no quadro, um acontecimento se produz, e o filme se bifurca acompanhando um outro trajeto, segundo o mesmo modo visual (Joyard, 2003).

Bouquet retornaria ao conceito de fluxo em um texto do mesmo ano. Nele, o crítico afirma que talvez aquilo que mais aproxime cineastas tão diversos como Denis e Wong Kar-wai seja a descrição de um mundo como uma espécie de ondulação ou “flutuação generalizada”. O fluxo, para ele, implica um mundo sempre em transformação, como um acúmulo de temporalidades, não mais organizado segundo as exigências de um drama, de uma ideologia, de um discurso ou, até mesmo, da *mise-en-scène*. Bouquet, contudo, faz uma ressalva a esta estética:

De uma parte, o fluxo é um preguiamento do cineasta sobre o coração de seu desejo fora do temível real que é forçosamente ruptura. Não é garantido desse ponto de vista que Tsui Hark ou Hou Hsiao-Hsien, Wong Kar-wai, Claire Denis sejam cineastas menos reacionários que Sokourov, ou seja, menos assombrados pela reconstituição de um paraíso perdido ou mesmo jamais possuído; de outra parte, o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação (Bouquet, 2003).

Embora tenham tido uma repercussão grande no âmbito da crítica cinematográfica (incluindo a brasileira, especialmente em revistas online como a *Contracampo* e a *Cinética*), estas discussões não foram devidamente aprofundadas, não chegariam à academia, nem mesmo na França. O esforço dos críticos, no corpo a corpo com o filme, foi capaz de identificar e explorar uma série de elementos e interesses em comum no que diz respeito ao cinema contemporâneo, mas a necessidade de singularizá-los como algo novo e agrupá-los sob uma denominação, seja ela “estética do fluxo”, “cinema sutil”, “plano-conceito-sentimental”, talvez até pelo calor do momento, revela um trabalho que, apesar de conter várias apostas e caminhos potencialmente valiosos, não se sustenta em uma revisão mais, digamos, rigorosa.

A noção de fluxo, por exemplo, existe desde, pelo menos, o cinema e os ensaios de Jean Epstein. Em “A tempestade” (1947), Epstein experimenta diversas variações de velocidade, explorando ideias a respeito do tempo no cinema como um conjunto de temporalidades simultâneas. O filme é um exemplo do que o cineasta chamou de “perspectiva temporal”. Nele, o mar da Bretanha é continuamente filmado em câmera lenta, bem como o som é manipulado. Epstein busca uma forma de trabalhar os aspectos

figurativos do cinema. O que vemos é algo entre o sólido e o líquido, o oceano vivo em movimentos viscosos. O cinema não como reprodução do movimento, mas como um novo movimento, criado através de variações da matéria da imagem.

O que dizer do cinema de Maya Deren? Ver seus filmes é despir-se aos poucos. Ela não pensa a sétima arte em termos de seus usos ou convenções, mas, sim, de seus poderes e potenciais sensíveis. “Meshes of the afternoon” (1943), seu primeiro longa, assimila os mais diversos materiais e os transforma em elementos próprios de seu cinema: descontinuidades espaço-temporais, *flashbacks*, elipses, variações de velocidade, angulações diversas, etc. Deren jamais fazia do emprego ou mistura destes procedimentos uma questão. O mais importante era operar como um anagrama, em que todos os elementos existem em uma relação simultânea, nada estando em primeiro lugar. “A study choreography for camera” (1945), por exemplo, é uma espécie de filme-tese sobre a possibilidade de articulação entre o espaço fílmico e os movimentos de um bailarino. O personagem prossegue em movimento, cumprindo uma lógica interna, saltando de espaço a espaço, indiferente às limitações do tempo e da gravidade, em uma coleção de imagens flutuantes. Este é um cinema anterior aos corpos, aos obstáculos, às leis da natureza, onde qualquer corpo pode se ligar a qualquer outro, sem limites espaço-temporais.

A distinção feita por Bouquet entre os cineastas do plano e os do fluxo, assim como a indisposição que ele diagnostica entre os estetas do fluxo e todo tipo de alteridade, também me parecem descabidas. O cinema de Hsiao-Hsien, Denis, Costa, Tsai e Apichatpong caminha justamente na diluição de todas as fronteiras e dualismos (entre conceito e sentimento, entre corpo e personagem, entre o “real” e seus prolongamentos espectrais, entre *mise-en-scène* e exercício do olhar), acreditando na imagem e na realidade, ao mesmo tempo – quebrando de vez uma divisão feita por Andre Bazin, entre aqueles “que acreditam na imagem” e os que “acreditam na realidade”. Não há os realizadores que partem de uma história saturada do cinema, de um lado, e os que buscam um reencontro com uma espécie de acesso indeterminado ao mundo, do outro. A questão não está mais aí. Ao ver filmes como “Juventude em marcha” ou “O Rio”, dúvida e fascínio me parecem termos mais adequados. Talvez um fascínio questionado pela suspeita e uma suspeita interdita pelo fascínio. Tampouco cedemos o pensamento

em nome da sensação. Ao contrário: filmes como “Mal dos trópicos” e “O intruso” manifestam um pensamento da diferença, mergulhando na sensação à procura de um impensado que nos faz pensar. Diante deste cinema, é preciso buscar outros caminhos, outras referências, constituir um outro olhar.

Um cinema que manifesta um mundo em sua aurora, cujos personagens nos são apresentados não como espíritos, símbolos ou metáforas, nem sequer como "psiquismos", e sim como os encaramos na vivência de alguma sensação, rostos e gestos, aos quais, sem pensamento interposto, respondem aos nossos, cada qual prenhe dos outros e confirmado por eles em seu corpo. Os corpos mostram-se presentes não mais somente conforme sua aparência projetiva ou segundo as exigências de um drama, mas de pé, insistentes, incomodando e seduzindo o olhar com suas arestas e fluência, cada qual reivindicando uma presença absoluta que não é copossível com a das outras, e que, contudo, todas possuem ao mesmo tempo, em função de um certo sentido de configuração que jamais se deixa agarrar por completo.

O mundo descrito em filmes como “O pântano” (2001) e “Madame Satã” (2002) é, antes de mais nada, um mundo físico, em seus interstícios, em seu movimento microscópico e permanente, que se confunde, se identifica com o aspecto sensorial dos personagens; corpos que interagem com a paisagem, com os corpos da natureza, animados ou inanimados, integrados, em um processo sempre reversível de recíproca constituição. São longas que se situam em uma espécie de dimensão ingênua do mundo, que expressam ou denotam uma dimensão imediata, perceptual, não conceitual (mas nem por isso caótica ou desarticulada) da experiência. Um longa como “Adeus ao Sul” (1998) faz vir ao Ser aquilo que sem ele nos privaria de experimentá-lo. Ele tateia ao redor de uma intenção de exprimir algo para o qual não possuímos modelo, pois é o próprio filme, em ato, que abre a via de acesso para o contato pelo qual é possível haver experiência.

A hipótese maior que move esta tese é a de que a fenomenologia pode ser explorada como uma ferramenta valiosa no embate com este cinema contemporâneo que nos interessa. Ao buscar um reencontro com um contato mais ingênuo entre as formas, as cores, os planos, os movimentos e o que expressam para nós, o que se irmana em nós;

ao desconstruir essas camadas de significados para poder reconstituí-las, no próprio filme, em seu fluxo e refluxo; ao nos convidar e/ou nos impor a vivência de uma experiência, uma espécie de partilhamento do olhar sobre as experiências dos personagens que existem naquele mundo constituído em filme, este cinema contemporâneo encontra na fenomenologia um certo suporte, uma inspiração, subsídios metodológicos e/ou um forte parceiro de diálogo. Mais do que isso: a fenomenologia é capaz de nos fazer vislumbrar uma maneira diversa de se aproximar dos filmes.

Embora o termo “fenômeno” venha diretamente da filosofia kantiana, e Hegel tenha sido o primeiro a usar a palavra fenomenologia para com ela indicar o conhecimento que a consciência tem de si mesma através dos demais fenômenos que lhe aparecem, é com Edmund Husserl que ela se perpetua como uma corrente filosófica que visa esclarecer de que maneira a possibilidade de conhecer eventos e objetos mundanos se funda nas estruturas da consciência. Uma investigação centrada no conceito de “intencionalidade”, atando a consciência ao mundo: “ter consciência é sempre ter consciência de alguma coisa”, nos diz a máxima husserliana.

Este lema, esta vontade de falar das coisas como as tocava, ressoou por toda a Europa, inspirando pensadores os mais diversos rumo à possibilidade de uma filosofia do cotidiano mais concreto, que não negava nem a existência do mundo exterior (ao contrário, afirmava que ele já está aí antes de qualquer reflexão), nem do “mundo interior”. Maurice Merleau-Ponty é um deles. Na teoria do pensador francês, o problema das relações entre a alma e o corpo é exposto em novos termos. Merleau-Ponty tenta fundar uma fenomenologia particular que não parta da consciência, como em Husserl, que, levando às últimas consequências a separação cartesiana entre o corpóreo e o anímico, acabava afirmando que a subjetividade constituiria a realidade ou poria o mundo a partir de si mesma. Em *Fenomenologia da percepção*, o autor empreenderá uma virada corporal dentro da fenomenologia, fazendo do corpo definido de outra maneira o fundamento central de seu pensamento inicial.

Merleau-Ponty distingue o “corpo objetivo”, tomado como uma coisa, matéria extensa situada no espaço, e o “corpo fenomenal”, também chamado de “corpo próprio”. Um é o corpo que observo, regido por leis biológicas. O outro é o meu corpo ou o corpo que

eu sou. É aquilo que me dá a experiência na primeira pessoa, que abre as portas da percepção, o ponto de referência que me situa no tempo e no espaço, engendrando com isso o mundo que eu habito. É o corpo, em sua inscrição imediata no mundo, e por sua ação perceptivamente guiada, que nos possibilita uma primeira forma de organização da experiência, ainda não mediada pelas significações que a linguagem opera, mas carregada de discriminações, referências, nuances, preferências e rejeições, etc.

É importante sublinhar que para Merleau-Ponty não se trata exatamente de dois corpos diferentes, um objetivo e outro subjetivo, mas de duas inscrições diferentes do corpo na experiência. O centro de gravidade de minha experiência se movimenta igualmente. Quando toco a mão esquerda, eu a experimento como um objeto do toque, e não como parte do sujeito que toca. A mão direita, por sua vez, é percebida como sujeito do toque, e não como objeto. Esta experiência, contudo, é mutável. Afinal, eu posso perfeitamente inverter a equação. A camada geral sensível da qual corpo e coisas participam e que legitima a pretensão ingênua de atingir o próprio mundo na experiência imediata é chamada de “carne”, enquanto o entrelaçamento e a inversão sempre possível entre as posições de sujeito e objeto é denominado “reversibilidade” - conceitos que acompanharão o fenomenólogo em um segundo momento de sua filosofia, quando revê o papel do corpo e a noção de sensível, caminhando rumo a uma ontologia.

Esta redescritção define a experiência humana como sendo fundamentalmente uma abertura do ser em direção ao mundo, que se realiza de modo processual, incluindo, neste processo, diversos planos de organização, ou campos da experiência, sem jamais podermos concebê-la como fincada em um deles. O que se visa pesquisar é então a maneira como, por meio de nossa inscrição corporal no mundo, se delineiam uma experiência de interioridade e de realidade externa que compõem nosso campo existencial, mas que só secundariamente se tornam objeto da consciência reflexiva. O percurso do projeto merleau-pontyano será então norteado pela busca de um encontro com o “mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (Merleau-Ponty, 1994: 4). Para Merleau-Ponty, toda reflexão é uma derivação deste plano pré-reflexivo e originário, que lhe é ontológica e cronologicamente anterior, “como a geografia em relação à paisagem” (Merleau-Ponty, 1994: 4).

Neste movimento de recuperação de uma dimensão pré-lógica ou pré-predicativa da experiência e de sua ambiguidade e indeterminação, Merleau-Ponty enxergaria no início de sua trajetória, uma convergência máxima com o cinema: a intenção comum de nos fazer reaprender a ver o mundo. Em “O cinema e a nova psicologia”, publicado no mesmo ano de sua obra mais famosa, *Fenomenologia da percepção*, em 1945, o fenomenólogo vê no cinema a celebração de uma inerência do ser ao mundo e ao próximo, uma dialética ativa entre interior/exterior, sensível/inteligível, mostrado/ocultado, mundo/narrativa. O cinema seria uma arte particularmente apta “a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (Merleau-Ponty, 1983: 116).

A fenomenologia, na verdade, provou ser uma rica base a partir da qual se desenvolveram variadas análises a respeito do cinema ao longo dos anos 40 e 50. Em um sentido mais elementar, a fenomenologia não é apenas uma corrente de pensamento que prioriza determinadas ideias e princípios, mas um modo de reestruturação da maneira de posicionarmos os problemas teóricos como um todo, não colocando o ente em seu ser, e sim procurando acompanhá-lo em seu próprio campo de manifestação. Ela atrairia, inicialmente, nomes como Andre Bazin e Amédée Ayfre, que, inspirados pela emergência do neorealismo italiano, se voltariam para a metade realista da imagem cinematográfica. Michel Mourlet, Roger Munier e, posteriormente, Jean Mitry, tendo como base outras filmografias, também recorreriam à fenomenologia em uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, sobre o que essa relação seria capaz de manifestar e que significados ela irradiaria.

Embora espremida entre dois períodos de fortes e díspares cargas ideológicas (o realismo do pós-guerra e as rupturas desconstrutivistas), tendo sido jogada para escanteio em meio à transição da era do cineclube para a universidade, a tradição fenomenológica no cinema construiu um campo consistente o suficiente para andar com as suas próprias pernas. Quando vão ao cinema, os autores de inspiração fenomenológica se movem em uma tentativa de descrever o valor e “a importância que todos sentimos em determinados momentos do cinema” (Andrew, 2002: 202). Eles compartilham uma certa primazia concedida ao plano imediato da vida, considerada como fundante e originária. Este ponto em comum se expressa na própria estrutura da

experiência, encarada como contendo uma dimensão pré-reflexiva ou não discursiva que tem uma riqueza e uma complexidade particulares, e cuja ordenação linguística de significados é incapaz de superar. Andrew continua:

Em vez de gramáticas sistemáticas, eles escrevem capítulos sobre 'Emoção no Cinema' e 'Nossa experiência do Movimento no Cinema', porque para eles tais experiências, tanto individuais quanto sociais, devem ser o ponto de partida e o objetivo final da pesquisa. Gramáticas, léxicos, e estudos estruturais em geral, podem nos afastar do cinema e nos forçar a concentrar-nos em um sistema lógico, que por sua vez se baseia numa metafísica ou numa epistemologia mascarando uma metafísica (Andrew, 1978).

O objetivo de nosso primeiro capítulo é justamente mergulhar nesta tradição, a começar por Merleau-Ponty e a capacidade do cinema não só de nos proporcionar uma apreensão tácita do ser humano e do mundo, como também de nos imbricar em uma proposição ontológica pelo ato da visão. Em seguida, vamos a Ayfre, Bazin, Mourlet, Munier e Mitry. Ganham destaque investigações sobre a essência do cinema, a maneira como pensamento e coisa, exterior e interior, são capturados na mesma textura, a proposição ontológica que as imagens põem em movimento, o papel do espectador, a capacidade de um registro do cotidiano, do contingente, do mundo em seu incessante devir... A ideia é caminhar por entre estes autores, identificando potencialidades a serem ainda exploradas e buscando nelas ferramentas e caminhos valiosos para melhor navegarmos pelo cinema contemporâneo.

Gilles Deleuze também nos é de extrema importância, para além das imagens-movimento e das imagens-tempo. Deleuze deixou de lado questões epistemológicas em torno da imagem, do sujeito, da linguagem e do conhecimento, e colocou definitivamente a ontologia de volta à agenda. Ao invés de pensar o cinema como uma prática epistemológica (enganosa), opondo verdadeiro/falso, aparência/ser, corpo/espírito, Deleuze imaginou a sétima arte não em uma oposição à vida, mas parte dela, aberta ao universo bergsoniano de energias, processos, devires e intensidades. O que está em jogo é um pensar as imagens cinematográficas como atos críticos, analisando-as pelas questões que elas colocam e criam. A imagem estaria mais para um processo, não um reflexo ou reprodução de algo que já existia, mas algo como a emergência de uma atividade crítica visionária.

Deleuze nos interessa, como veremos no segundo capítulo, porque soube como poucos descrever a dialética primordial entre o pensado e o não pensado que constitui o cinema. Ele fala de um “nascimento do visível que ainda se furta à vista” (Deleuze, 2005a: 241). O cinema como uma arte que faz falar o espaço e a luz que aí estão, que capta o olhar das coisas, que não é uma apreciação, nem um julgamento do mundo, mas crença e fé no nascimento continuado deste. O cinema sendo capaz de elevar a faculdade de sentir a um certo limiar de intensidade que a liberta dos esquemas que a engendram, e faz-nos vislumbrar novas formas de vida, um novo tipo de relação do homem com o mundo.

O filósofo tinha diversas críticas à fenomenologia, bem como à investida cinematográfica de Merleau-Ponty, que, segundo ele, ao erguer em norma a “percepção natural”, a fenomenologia constituiria um foco estático, baseado em uma consciência intencional em situação. De fato, a abordagem fenomenológica destaca a interação, a continuidade e a transição entre cineasta, filme e espectador, embora esteja sempre buscando um plano onde estes termos se confundem. Se Deleuze tem razão ao alertar para o aspecto fundacionista que embaraça a fenomenologia inicial de Merleau-Ponty, é preciso reconhecer a transformação pela qual o pensamento do fenomenólogo passava no momento de sua morte, quando compreendeu que suas primeiras obras não tinham conseguido conceber a unidade do corpo fenomenal e do corpo objetivo, pois o campo transcendental era pensado, em última instância, como pendente do ato de um sujeito, de uma “existência”, de um “espírito”.

Em *O visível e o invisível*, a experiência passa a ser descrita como deiscência. Ela não é mais vista como acoplamento entre sujeito e objeto, mas como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz surgir, um para o outro, corpo e mundo, observador e observado, eu e outro. É o próprio estatuto do corpo que se altera à medida que Merleau-Ponty avança em uma redescrição do sensível. Eu não me percebo enquanto percebo. Esta não coincidência é insuperável. A totalidade está sempre presente como falta. O senciante não pode coincidir consigo mesmo em uma pura interioridade. Só é encontrado e alcançado através da espessura do mundo para o qual está aberto. O filósofo descobre nesta descrição uma subversão à ideia corrente de coisa e de mundo, conduzindo-nos a uma reabilitação ontológica do sensível. Para Merleau-Ponty, o

problema ontológico será aquele ao qual se subordinam todos os outros e por isso mesmo a ontologia não poderia ser um teísmo, um naturalismo ou um humanismo.

A nossa aposta é então não em uma oposição, mas em uma espécie de comunhão entre Deleuze e Merleau-Ponty, talvez com a intercessão de Bazin. Vamos a eles como quem precisa de ferramentas, e, com elas, talvez seja possível melhor explorar o cinema contemporâneo que nos interessa. Acredito que cada obra possua um certo impensado, quer dizer, aquilo que, através dela, somente dela, nos chega como ainda não pensado. Este impensado não pertence a Merleau-Ponty, Bazin ou Deleuze, muito menos aos seus fervorosos e respectivos seguidores. Pensar, como nos diz o fenomenólogo, provavelmente com o aval do filósofo de *A imagem-tempo*,

não é possuir objetos de pensamento, é circunscrever através deles um domínio por pensar, que portanto ainda não pensamos. Assim como o mundo percebido só subsiste mediante os reflexos, as sombras, os níveis, os horizontes entre as coisas, que não são coisas e não são nada, que, ao contrário, apenas delimitam os campos de variação possível na mesma coisa e no mesmo mundo — também a obra e o pensamento de um filósofo são feitos igualmente de certas articulações entre as coisas ditas, a cujo respeito não há dilema entre a interpretação objetiva e o arbitrário, já que aí não se trata de objetos de pensamento, já que, como a sombra e o reflexo, seriam destruídos se fossem submetidos à observação analítica ou ao pensamento isolante, e apenas podemos ser-lhes fiéis e reencontrá-los pensando-os outra vez (Merleau-Ponty, 1991: 176).

Merleau-Ponty e Deleuze nos ajudam a entender que a imagem cinematográfica percebe e expressa a si mesma antes de articular seus significados. Ou seja: um filme deve ser pensado em virtude de sua proposta ontológica. O que se vislumbra então é uma maneira de ver e se aventurar pelo cinema, em seu renascimento continuado, que difere significativamente das análises mais centradas em noções como narrativa ou *mise-en-scène*. É algo como a captura do instituinte como criação que nos guiará, no terceiro capítulo, por entre as obras de alguns cineastas: a transgressão pela sensação de Claire Denis, a potência política e estética de um corpo em Pedro Costa, a exploração carnal do mundo em Tsai Ming-Liang e a abertura indeterminada de Apichatpong Weerasethakul.

Um cinema que, como queriam Deleuze e Merleau-Ponty, manifesta o desejo de restaurar a confiança no mundo e redescobrir as possibilidades de um corpo em um

encontro com o impensado. Este desejo, esta redescoberta, este encontro, tem como pivô o corpo. Não é à toa que, enquanto procura definir uma apresentação própria da sétima arte, o cineasta, crítico e então redator-chefe dos *Cahiers du Cinéma*, Eric Rohmer, falava sobre “aquilo que restará do cinema” e lançava a seguinte hipótese: “A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (Rohmer, 1958).

O corpo sempre esteve em pauta no cinema. Os irmãos Auguste e Louis Lumière, na virada do século XIX para o XX, representaram, na verdade, uma espécie de desmembramento de um movimento em direção ao corpo. Um movimento que tem como um de seus divisores de água o nascimento da medicina moderna. Como nos diz Michel Foucault, os séculos XVII e XVIII foram palco de uma extensa transformação na prática médica em que o corpo, até então supostamente desconhecido, converteu-se em objeto legível através de uma enorme variedade de técnicas². Como aponta o pensador francês, a consolidação da clínica implicava necessariamente o desmembramento do corpo em uma enorme variedade de normas, códigos e discursos.

Na mesma época em que os irmãos Lumière realizavam suas primeiras projeções (por volta de 1895), o físico alemão Wilhelm Conrad Roentgen descobria o raio X. Conforme David Le Breton destaca acerca do aparato, “pela primeira vez foi possível ultrapassar o labirinto do tecido humano sem que a morte de alguém fosse necessária” (Le Breton, 2005, p. 211). João Luiz Vieira sugere que a contemporaneidade entre o cinema e o raio X não deve ser tomada como uma mera casualidade. O fato é que se inaugurava uma nova percepção do corpo, cuja origem remete às práticas médicas do século XVIII³. Advindo do contexto dos estudos anatômicos da medicina, que transgrediram os limites entre ciência e arte, constituiu-se um processo de espetacularização do corpo tanto na ciência quanto nas artes.

² Foucault detalha estas transformações que fizeram do olhar sobre a interioridade do corpo um espetáculo a ser decifrado no capítulo VII (“Ver e Saber”) de “O nascimento da clínica”.

³ Não somente a ciência, como também a arte, naquele momento livre das amarras do pensamento cristão medieval, empenhou-se em uma crescente investigação do corpo. O corpo começava a perder o status de entidade intocável enquanto símbolo da integridade humana. Os artistas conseguiram finalmente estudar as formas anatômicas além dos limites da pele, investindo para dentro. É curioso lembrarmos que Leonardo Da Vinci e Michelangelo dissecaram cadáveres para melhor compreender e representar a anatomia humana. Alguns artistas chegavam até a registrar estas aulas de anatomia, como podemos ver em “A aula de anatomia do médico Nicolaes Tulp” (1632), de Rembrandt Van Rijn.

O cinema saciava então uma obsessão em relação ao corpo, uma espécie de desejo de exploração, de investigação e fragmentação do corpo, que o tornaria um grande aliado da ciência na construção e difusão deste fascínio que moldou a percepção do corpo e os sentidos atribuídos a ele. O desejo analítico em relação ao corpo presente na medicina também está inscrito na sétima arte, em um termo como “decupagem” que poderia muito bem ser substituído por dissecação. Afinal, como nos lembra Vieira, a decupagem indica um processo de edição que, pelo menos em português, não poderia ter um nome mais significativo: corte. Dessa maneira, ao longo das primeiras décadas do século XX, foram muitos os médicos que se maravilharam com o potencial fornecido pelo cinema e sua capacidade de tornar possível a criação de um arquivo visual de doenças.

Há uma relação epistemológica entre o olhar cinematográfico e o olhar da anatomia. Ao articular anatomias do visível, tanto o cinema quanto a lição da anatomia trazem tudo, espacialmente, para mais perto. A genealogia analítica do cinema descende, de certa forma, de uma fascinação anatômica distinta pelo corpo, por sua fragmentação e super exposição ampliada numa tela de cinema, conforme explica o fascínio prático e teórico pelas possibilidades ilimitadas do rosto humano fotografado em *close-up*. Trata-se de um desejo corpóreo, encontrado, de maneira forte, nos primeiros filmes, obcecados com atos e performances sobre o corpo, mostrando, pela primeira vez com um realismo até então inédito, o corpo dançando, lutando, trabalhando, dando um espirro, caminhando, etc. (Vieira, 2000: 85).

Ao construir espaços de luz e sombra, escuridão e visibilidade, o cinema transforma o corpo humano e o corpo das coisas numa geometria de formas, superfícies, volumes e texturas. Do chamado primeiro cinema⁴, às estéticas pretensamente naturalistas ou aos gêneros despudoradamente fantasiosos, há sempre um desejo pelo corpóreo. O termo diz respeito à essência ou à natureza dos corpos ou dos estados corporais, relacionando-se a tudo que preencha o espaço e se movimente, mas que, ao mesmo tempo, situe o homem como um ser no mundo. O corpo no cinema dialoga não somente consigo próprio, como também com todos os outros elementos cinematográficos, da iluminação ao figurino, do cenário ao som. Em sua movimentação pelo quadro, o corpo se expressa

⁴ O termo “primeiro cinema” ou “cinema das origens” ou ainda “cinema de atrações” comporta em geral os primeiros dez anos que se seguiram à primeira exibição pública do filme “Chegada do trem na estação de La Ciotat” (1895), dos irmãos Lumière. Do ponto de vista da história e da teoria do cinema, há hoje um certo consenso sobre as características deste primeiro cinema: ao contrário do cinema que vai se desenvolver na década seguinte e busca esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico, o primeiro cinema funciona como uma espécie de palco de um teatro de variedades. Não chega a narrar, apenas mostra algo “excitante”.

em uma dança descontínua, aparentemente livre, porém ordenada, em gestos específicos e fluxos intermitentes.

O corpo é um elemento incontornável para se chegar a uma certa imagem, a uma forma de engajamento com o mundo. Muitos cineastas mostraram, em seus projetos, uma preocupação com a relação corpo/espaco ou corpo/ator das mais diversas maneiras, seja conceitualmente, narrativamente, ou em sua forma de filmar. De Buster Keaton a David Cronenberg, passando por John Cassavetes, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Robert Bresson e muitos outros, o corpo no cinema não é apenas um objeto de representação, mas um catalizador de intensidades e fluxos de energias, uma zona de constantes disputas políticas, um ponto de partida para a articulação das mais variadas paixões e desejos.

É preciso, contudo, como sublinha Nicole Brenez, ter em mente que, ao contrário do senso comum, o corpo não está em pé, sentado, deitado ou andando por aí, esperando para ser fotografado em cinema. Deleuze já havia antecipado essa abordagem insistindo que o cinema não "reproduz" os corpos, mas os "compõe". Um filme constrói um corpo plano por plano, sequência por sequência, de uma linha a um volume luminoso, e, então, a um personagem, um conceito, um discurso. Seguindo a pista de Brenez e os ensinamentos recolhidos no diálogo com os autores investigados nos capítulos pregressos, vamos, neste embate com os filmes de Denis, Costa, Tsai e Apichatpong, investigar o corpo e o que ele revela, traçando genealogias diferenciadas, identificando a particularidade de cada um desses realizadores e investindo em uma visão de cinema diferente.

Ao fim, o que nos resta como conclusão é a crença de que esse certo cinema contemporâneo se acha intimamente ligado a uma maneira diversa de compor, animar e registrar corpos. Neles, estão confusos dualismos como ficção e documentário, interior e exterior, objetivo e subjetivo. A narrativa e a noção de personagem encontram-se diluídos neles. Através dos corpos em cena, vislumbramos uma imagem cinematográfica que se afirma na reversibilidade de seus elementos, em uma experiência de um certo vazio, mas também de excesso. Os corpos assumem uma função híbrida, tornam-se um campo de passagens entre elementos orgânicos e

sintéticos, estruturas fluidas e dinâmicas. Eles passam a ser buscados antes dos discursos que o vestem, embora jamais estejam nus. O corpo conta-se entre as coisas, como uma delas, preso ao tecido do mundo, e, ao mesmo, as mantém ao seu redor, como uma espécie de anexo ou prolongamento. Diante dele, despertamos para uma comunhão de ordem sensível que nos desorienta, que nos irmana como seres humanos, algo como uma aventura sem garantia de verdade, um debruçar-se sobre as coisas para escutar seu silêncio e o que nele se diz.

Antes de prosseguirmos, alguns esclarecimentos se fazem necessários. Não pretendo esgotar o tema, nem propor uma introdução ao cinema contemporâneo que aborde todos os seus aspectos e todos os cineastas relevantes surgidos nas últimas duas décadas. Aliás, ao falar de cineastas, refiro-me não só ao diretor, mas também aos outros envolvidos na produção de um filme. Dou a palavra final aos realizadores porque temos razões suficientes para supor que eles estavam no comando de todo o processo. Estarei também atento às diferenças existentes entre estes cineastas, com o cuidado de não generalizar obras que manifestam procedimentos diferentes. Tampouco estamos dispostos a fazer uma espécie de exegese dos cineastas e filmes mais importantes do cinema contemporâneo. A intenção definitivamente não é institucionalizar um determinado olhar voltado ao cinema contemporâneo, que deveria ser defendido no lugar de outro. Ao contrário: a ideia é manter a interrogação aberta e em movimento.

1.

CINEMA e FENOMENOLOGIA

Como o conhecimento é possível? Como podemos ter acesso à transcendência? Como o sujeito é capaz de se referir ao mundo? É através da formulação dessas questões que nasce a fenomenologia. A palavra vem diretamente da filosofia kantiana. Immanuel Kant usa dois termos gregos para se referir à realidade: *noumenon*, que significa a realidade em si, racional em si, inteligível em si, e *phainomenon*, ou fenômeno, que indica a realidade tal como se mostra ou se manifesta para nossa razão ou consciência. Para Kant, só poderíamos conhecer o fenômeno, ou seja, aquilo se apresenta para a consciência segundo a estrutura a priori da própria consciência. O mundo existe, apenas não podemos conhecê-lo tal como é.

G. W. F. Hegel, em uma redescritção das relações entre o ser, o absoluto e o fenômeno, ampliaria o escopo deste último, afirmando que tudo o que aparece só pode aparecer para uma consciência, e que a própria consciência mostra-se a si mesma no conhecimento de si, sendo ela própria um fenômeno. Para Hegel, não se trata de constituir uma filosofia na qual a verdade do absoluto se enunciaria independente da experiência humana. Ao contrário, seu objetivo é demonstrar como o absoluto está presente em cada momento dessa experiência, seja ela qual for.

Contudo, embora tenha sido Hegel o primeiro a usar a palavra fenomenologia para com ela indicar o conhecimento que a consciência tem de si mesma através dos demais fenômenos que lhe aparecem, é com Edmund Husserl que ela se perpetua como corrente filosófica. Se a fenomenologia kantiana entende o ser como aquilo que limita a pretensão do fenômeno ao mesmo tempo em que ele próprio permanece fora de alcance, e se Hegel reabsorve o fenômeno em um conhecimento sistemático do ser, Husserl sublinha, ao contrário do primeiro, que o sentido do ser e o do fenômeno não podem ser dissociados, e que, diferente do segundo, a consciência possui uma essência diferente das essências dos fenômenos, pois é doadora de sentido às coisas.

Em sua origem grega, “fenômeno” quer dizer luz, brilho. Para Husserl, fenômeno não diz respeito apenas às coisas materiais que percebemos, imaginamos ou lembramos cotidianamente. Tampouco se restringe às coisas naturais pesquisadas pelas ciências da Natureza (química, física, biologia, etc.), como também abarca coisas puramente ideais ou idealidades, coisas que existem apenas no pensamento, como os entes estudados pela

matemática e pela lógica, além de tudo aquilo criado pela ação e prática humanas, como a arte, a técnica, a religião, etc. Fenômeno é a apresentação de um objeto para a consciência, o modo como as coisas aparecem em nossa experiência, a maneira como as experimentamos diretamente e os sentidos e significações que atribuímos a elas. Ou seja: conhecer os fenômenos e conhecer a estrutura e o funcionamento necessário da consciência são uma única e mesma coisa, pois é a própria consciência que constitui os fenômenos.

Em *A ideia da fenomenologia*, composto por cinco palestras ministradas em 1907, Husserl faz da fenomenologia uma investigação filosófica que visa esclarecer de que maneira a possibilidade de conhecer eventos e objetos mundanos se funda nas estruturas da consciência. Uma investigação centrada no conceito de “intencionalidade”:

A palavra intencionalidade não significa nada mais que essa particularidade fundamental e geral que a consciência tem de ser consciência de alguma coisa, de conter, em sua qualidade de cogito, seu *cogitatum* em si mesma (Husserl, 2001: 51).

Oriunda de Brentano, de quem Husserl foi aluno, o conceito de intencionalidade sugere que a característica essencial da consciência é a sua qualidade de se referir sempre a algo que não ela mesma: ter consciência é sempre ter consciência de alguma coisa. Em outras palavras, a consciência é uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão, etc.), com os quais visa algo. Para Husserl, como para Brentano, os fenômenos mentais ou subjetivos são intencionais. A percepção é percepção de um percebido, o desejo é desejo de um desejado, a imaginação é imaginação de um objeto imaginado... Não há distinção entre o papel atuante do sujeito que conhece e a influência do objeto conhecido. O que não quer dizer que o objeto está contido na consciência, mas que só tem seu sentido de objeto para uma consciência, que sua essência é sempre o termo de uma visada de significação. A consciência só é consciência estando dirigida para um objeto. Assim como o objeto só pode ser definido em sua relação com a consciência.

A adoção desta perspectiva põe em questão os pressupostos dualistas contidos na formulação do cogito cartesiano, fazendo aparecer um entrelaçamento entre mente e mundo inexistente na relação entre as *res cogitans* e *res extensa* do filósofo das

Meditações. Curiosamente, Husserl considerava-se um neocartesiano e via na obra do filósofo francês a descoberta de uma verdade indubitável, um fundamento inabalável sobre o qual seria possível filosofar “rigorosamente”. Para o fenomenólogo, assim como para Descartes, o “eu penso”, com o qual se dá inseparavelmente o “eu sou”, é a certeza primeira, o que Husserl chama de “intuição originária”. O cogito, ou, por que não, a subjetividade, torna-se o ponto de partida necessário para o saber. Isto porque o cogito permanece idêntico sob a multiplicidade das vivências, e esta permanência lhe permite alcançar a identidade das coisas através do sentido que atribui a elas. Contudo, Husserl lamenta que Descartes tenha não somente recorrido ao argumento teológico, colocando o cogito na dependência da vontade divina, como também concebido “[...] o ego como uma *substantia cogitans* separada, uma *mens sive animus* humana, ponto de partida de raciocínios de causalidades.” (Husserl, 2001: 37 e 38).

Graças ao conceito de intencionalidade, Husserl entrevê entre sujeito e objeto, ou consciência e mundo, uma correlação mais original que a dualidade sujeito-objeto cartesiana. Para melhor esclarecer a questão, podemos recorrer ao exemplo concreto citado por Husserl: o sentimento de prazer que experimentamos ao vermos uma macieira em flor num jardim. O senso comum estipula que esta percepção consideraria em primeiro lugar a existência da macieira no jardim, e, em segundo, a relação dessa macieira real com a consciência do sujeito pensante, o que produziria na consciência uma macieira representada correspondente à macieira real. Ou seja: haveria duas macieiras. Essa concepção oriunda do senso comum, Husserl chama de “atitude natural”, e o que ele propõe é não mais partirmos nem da macieira em si nem da macieira representada, e sim da macieira-enquanto-percebida.

O que está em jogo é evidenciar um método de cognição que, enquanto mantém a análise “imane” aos conteúdos da consciência, ainda poderia chegar a um conhecimento “absoluto” e “universal”. Husserl queria identificar o que era essencial no mundo da experiência dentro do ato de percepção: o “pensamento-ato” em sua forma “pura”. Os pensamentos sempre foram “sobre alguma coisa”, mas seus conteúdos podiam ser concebidos, ele insiste, como dados-em-si, sem recurso aos objetos do mundo natural, “lá fora”. O mundo fenomenológico é composto pelos modos de doação dos objetos em correlação com os atos de consciência. É por isso que a investigação

husserliana partilha do idealismo transcendental. A tentativa, no entanto, de nos colocar, antes de todo raciocínio, no mesmo plano da realidade, no nível das “coisas mesmas”, como diz Husserl, marca seu projeto de longo alcance.

O acesso a essa dimensão primordial só é possível se suspendermos a crença na realidade do mundo exterior e considerarmos a consciência transcendental como condição de aparição desse mundo e doadora de seu sentido. É dessa maneira que a análise intencional conduz ao que Husserl denomina de redução fenomenológica. A redução fenomenológica circunscreve um fenômeno em uma esfera de pura evidência, pondo entre parênteses tudo aquilo que transcende os dados evidentes, limitando a investigação à esfera do puro aparecer fenomenal. Esta redução não torna o mundo duvidoso, como ocorre em Descartes, mas permanece tal como era, apenas “fenomenalizado”, isto é, despido da “atitude natural”. A descrição husserliana prevê a apreensão da própria coisa aquém de toda a predicação. Daí o lema supremo da fenomenologia: a “volta às coisas mesmas”.

Esse lema ressoou em um café da Rue Montparnasse, em Paris. Raymond Aron havia passado um ano no Instituto Francês em Berlim, e, de volta à capital francesa, encontrava-se com o casal Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Era o ano de 1933, e aquela era uma França dominada pelo "espiritualismo" da Universidade da Terceira República, em um misto de positivismo e neokantismo. Os amigos pediram a especialidade da casa, coquetéis de abricó, e Aron se referia de maneira entusiasmada e entusiasmante às ideias de Husserl. “Estás vendo, meu camaradinho”, diz a Sartre, apontando seu copo, “se tu és fenomenologista, podes falar deste coquetel, e é filosofia” (Beauvoir, 1984: 138).

Falar das coisas do mesmo modo como as tocava. Era justamente essa possibilidade de uma filosofia do cotidiano concreto que a geração francesa dos anos 30 tanto buscava. A geração dos “descontentes” ou dos “3 H” (em referência às iniciais dos nomes de três filósofos alemães, Husserl, Heidegger e Hegel), como foi chamada, já questionava a filosofia ensinada nos liceus e universidades tradicionais, cujos cursos seguiam até Immanuel Kant. A filosofia precisava tratar dos problemas de sua época, das novas descobertas da psicologia e da psicanálise, da iminência da guerra, da luta de classes, do

movimento surrealista e da pintura impressionista. Esta era a promessa da fenomenologia, uma corrente que não negava nem a existência do mundo exterior (ao contrário, afirmava que ele já está aí antes de qualquer reflexão) nem a do “mundo interior”. Husserl, Heidegger e Hegel (ignorado pela academia francesa até os anos 30) representavam a própria modernidade filosófica para a geração de Sartre e Maurice Merleau-Ponty.

Sartre julgou encontrar na fenomenologia os instrumentos necessários para a ruptura com a epistemologia dominante na filosofia francesa⁵. As noções de Husserl sobre uma consciência que não está fechada sobre si mesma, mas se relaciona diretamente ao mundo, foram traduzidas por Sartre nos fundamentos de uma filosofia da ação. O filósofo jogou a consciência no mundo, concreta, como um “ser-no-mundo”, para usar a expressão de Heidegger. Merleau-Ponty, como veremos mais detalhadamente ainda neste capítulo, empreendeu uma virada corporal na fenomenologia, ampliando a noção de intencionalidade, inscrevendo-a como marca de todo e qualquer fenômeno no interior da experiência vivida, enraizando-a na experiência primária, imediata, e pré-reflexiva do corpo situado no mundo. O corpo não mais como mero suporte para a atividade da mente ou um objeto da consciência, mas fonte de toda experiência possível.

O alcance da fenomenologia de Husserl não se restringiria somente ao campo da filosofia, jamais esteve confinada a uma ciência particular. A obra do pensador alemão acenava para a constituição de uma abordagem epistemológica e para uma ontologia fundamentadas na própria vivência da consciência pré-reflexiva do sujeito cognoscente em sua correlação intrínseca com o mundo. Na verdade, se nos atermos à etimologia da palavra, “qualquer um que trate da maneira de aparecer do que quer que seja, qualquer um, por conseguinte, que descreva aparências ou aparições, faz fenomenologia” (Ricoeur, 1953). Ou como observou Heidegger, o essencial da fenomenologia não consiste em “realizar-se como ‘movimento’ filosófico. Acima da atualidade está a possibilidade. Compreender a fenomenologia quer unicamente dizer: captá-la como possibilidade” (Heidegger, 1979: 301). Dessa maneira, diversos pensadores, sobretudo

⁵ Posteriormente, Sartre recusaria o que chamou de caráter idealista e fundacionista das teorias de Husserl. Este e Heidegger seriam inclusive chamados de “pequenos filósofos” (Sartre, 1983: 67). O que os dois fizeram não teria sido radical o suficiente para caracterizar uma nova época de “criação filosófica”.

no âmbito das ciências humanas, buscaram na fenomenologia um suporte, uma inspiração, subsídios metodológicos ou, até mesmo, um parceiro de diálogo.

A reflexão sobre a sétima arte se desenvolveria no pós-guerra em perfeita sintonia com a ambiência intelectual da França. O som já havia sido conquistado. A cor estava em vias de sê-lo. Os equipamentos tornavam-se cada vez mais leves. O cinema entrava em um processo espantoso de evolução tecnológica e o pensamento sobre a imagem cinematográfica abandonava de vez a querela sobre o advento do som⁶ e as premissas teóricas desenvolvidas a respeito do filme mudo. A teoria formativa de Rudolf Arnheim e Sergei Eisenstein, entre outros - que insistia nas diferenças entre o cinema e não somente a realidade, como também as demais artes, reforçando a consciência da imagem como um efeito de superfície, e chamando a atenção para o aparato técnico que viabilizava a representação - se deparava com o seu primeiro declínio.

Os anos 40 viam o realismo adquirir uma renovada urgência. Não é por acaso, como salientou Serge Daney, que um novo cinema, à margem da produção cinematográfica tradicional, surgiria na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, em uma relação conflituosa com as noções mais tradicionais de direção e cena, contra o ilusionismo do cinema clássico e a alienação das séries industriais. Um cinema disposto a diminuir a distância entre vida e arte, a transformar a realidade em história e fazer o público refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade. Em um país que formalmente compunha com as potências do Eixo, mas que também sofrera sob o jugo deste, a Itália havia perdido sua identidade nacional, e necessitava, portanto, reconstruí-la. Com “Obsessão” (1943), “Roma, Cidade Aberta” (1945) e “Ladrões de Bicileta” (1948), a nação reconquistava o direito de olhar-se no espelho. O neorealismo dava à luz uma nova raça de personagens, esbanjava a impressão de uma realidade a qual a câmera se aproximava diretamente, sem recorrer a mediações formais, e nos fazia ver o cinema com outros olhos, como afirma Ítalo Calvino no prefácio da autobiografia de Federico Fellini:

Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nossa maneira de ver o mundo, mas com certeza mudou nossa visão do cinema (de qualquer um, até mesmo o americano). Não existia mais um mundo na

⁶ Ver o apêndice de *A forma do filme* que contém o manifesto contra o uso do som no cinema assinado por Eisenstein, Pudovikin e Alexandrov, em agosto de 1928.

tela iluminada na sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção (Fellini, 2000: 19-20).

Inspirada pelo movimento italiano, a teoria cinematográfica se volta então com afinco para a metade realista da imagem cinematográfica. A relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera passa a ser favorecida, assim como a noção de experiência é privilegiada. O cinema como expressão e/ou revelação do mundo. Neste cenário, a fenomenologia, atendendo ao desejo por uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, sobre o que essa relação seria capaz de manifestar e que significados ela irradiaria, serviria de base para diversas abordagens. Ao longo deste processo, ganham destaque discussões sobre a essência do cinema, a maneira como pensamento e coisa, exterior e interior são capturados na mesma textura, a proposição ontológica que as imagens põem em movimento, o papel do espectador, a capacidade de um registro do cotidiano, do contingente, do mundo em seu incessante devir... É nítida a presença do pensamento fenomenológico nas raízes e nos desdobramentos de cada uma dessas questões.

Ao longo dos anos, a tradição fenomenológica construiu um campo consistente o suficiente para andar com as suas próprias pernas. O próprio Merleau-Ponty se aventuraria pelo cinema no início e, posteriormente, no fim de sua trajetória, interessado, primeiro, em investigar a tensão que o veículo era capaz de produzir entre mente e corpo, consciência individual e realidade exterior, um se expressando no outro, e, depois, incorporando, ainda que timidamente, a sétima arte em seu projeto de reformulação de uma nova ontologia. Outros autores, partindo de experiências pessoais com a produção cinematográfica de sua época, afirmaram uma visão de cinema em um escopo intelectual de diversos pontos em comum. É o caso de Siegfried Kracauer, Andre Bazin, Albert Laffay, Amédée Ayfre, Roger Munier, e, posteriormente, Jean-Pierre Meunier, Stanley Cavell e Jean Mitry.

Quando vão ao cinema, os autores de inspiração fenomenológica compartilham uma certa primazia concedida ao plano imediato da vida, considerada como fundante e originária em relação à reflexão e ao entendimento intelectual, concebidos como

derivados e secundários. Este ponto em comum se expressa na própria estrutura da experiência, encarada como contendo uma dimensão pré-reflexiva ou não discursiva que tem uma riqueza e uma complexidade particulares, e cuja ordenação linguística de significados é incapaz de superá-la. Dudley Andrew sublinha uma relação de desconfiança entre esta corrente filosófica e uma certa noção de racionalidade:

Na verdade, fenomenólogos têm uma desconfiança de longa data com a razão pura, vendo a racionalidade como um modo de consciência entre outros, um modo cuja sede insaciável de engolir toda a experiência deve ser contida, precisamente porque a própria vida nos diz que a experiência é mais cara e mais confiável do que os sistemas que buscamos para entendê-la e mudá-la (Andrew, 1978).

Um leitor mais atento poderia pegar-se ao “a própria vida nos diz” e rejeitar este trecho de Andrew com base na asserção de que toda experiência é mediada e estruturada por classes sociais, códigos, sistemas e assim por diante. O argumento, contudo, não passa de uma refutação evasiva. Seguindo-o às últimas, evita-se o confronto com um certo momento da experiência que a ordenação linguística mostra-se incapaz de dar conta. É preciso que se diga que a fenomenologia não é estranha a noções como “mistério”, “paradoxo” ou “ambiguidade”. A fenomenologia toma estes termos como inefáveis, porém essenciais. Ela preza a tentativa de compreendê-los e procura uma estética e uma linguagem que os expresse e valorize.

Embora tenha exercido enorme influência em muitos campos, a fenomenologia tornou-se, contudo, pouco visível na teoria do cinema a partir dos anos 60. Espremida entre dois períodos de fortes e díspares cargas ideológicas (o realismo do pós-guerra e as rupturas desconstrutivistas), a corrente filosófica de Merleau-Ponty acabou sendo jogada para escanteio em meio à transição da era do cineclubes para a universidade. Além disso, no momento em que o estudo do cinema era oficialmente sancionado pelo sistema universitário francês, os partidários mais brilhantes deste diálogo entre filme e fenomenologia, Bazin em 1958, Merleau-Ponty em 1961 e Ayfre em 1963, já haviam falecido, prematuramente. Até mesmo o Instituto de Filmologia, criado em 1950 pelo esteta Etienne Souriau com o objetivo de reunir professores de várias áreas com interesse em comum pelo cinema, e cuja revista (“La Revue Internationale de Filmologie”) havia publicado diversos ensaios de raízes fenomenológicas, também havia fechado suas portas em 1963.

Mitry, o primeiro professor de cinema reconhecido da Universidade de Paris, teve, como veremos, um papel preponderante nesta transição. Apesar de ser muitos anos mais novo que Bazin, a obra de Mitry já se anunciava como pertencente a um novo período do pensamento sobre a sétima arte. Em seu trabalho, tem-se muitas vezes a sensação de que as “ideias sobre cinema” substituíram o “cinema” como foco central de investigação. Ao longo deste processo, a reflexão sobre o cinema se distanciou da temática realista que marcou o pós-guerra, e a conceituação de origem fenomenológica, ainda muito presente em Mitry, serviria de referências para alguns poucos (especialmente Stanley Cavell e Jean Pierre Meunier). Para Fernão Ramos esta tradição seria vista com um certo descaso:

O pensamento de Jean Mitry representa, na verdade, o ponto final de uma linha evolutiva que foi rompida e ignorada nas décadas seguintes. Embora critique autores que o antecederam, buscando se aproximar do quadro teórico que via emergir contemporaneamente à publicação de *A estética e a psicologia do cinema*, a obra de Mitry não se afirma em ruptura com o passado. Se a excessiva extensão acaba por diluir alguns pontos, a crítica que Mitry elabora da fenomenologia e da teoria clássica surge, de nosso ponto de vista, mais significativa que as tentativas de alcançar a teoria de cinema que lhe sucede (Ramos, 2012: 65 e 66).

Bazin, especialmente, tornou-se algo como uma posição a ser superada. Logo após sua morte, seus ensaios foram denunciados como “má ontologia”, “ingênuos” ou mesmo “religiosos”. Para Thomas Elseasser (2011), é como se as perspectivas teóricas de Mitry e, posteriormente, de Christian Metz fossem mais cientificamente fundamentadas, e que esta natureza “acadêmica” de seus estudos parecia depender de uma rejeição, ou mais insidiosamente, de um apagamento hábil de Bazin. Uma segunda geração de teóricos e críticos (Metz, Jean-Louis Baudry, Peter Wollen, Laura Mulvey, etc.), incluindo os que assumiriam a editoria da *Cahiers du Cinéma* (Jean-Louis Comolli⁷, entre outros), fizeram o pensamento sobre o cinema migrar de uma certa noção de ontologia rumo a

⁷ Em uma recente entrevista concedida à revista online *Senses of Cinema*, Comolli sublinha que atualmente sua afinidade com Bazin vem de uma certa oposição e faz uma espécie de mea-culpa: “O principal ato de fé da revista (*Cahiers du Cinéma*) naquele momento era o de que a forma implica correlações éticas fundamentais. Estética não pode ser separada da ética. Na verdade, tenho que admitir que éramos muito bazinianos. Ele era muito mais complexo do que as pessoas em geral pensam. Escreveu coisas que, se não contraditórias, no mínimo tendia a deixá-las em aberto. Quando dissemos ‘Bazin é um idealista’, era uma forma muito simplista de distanciar-nos do seu pensamento, é claro. Eu sou muito crítico sobre isso hoje” (Fairfax, 2012).

um projeto, na maioria das vezes, epistemológico. Para eles, o realismo baziniano era um discurso ingenuamente baseado em reivindicações de verdade, interessado nas correspondências entre o que víamos na tela e o que estava no mundo, lá fora. Tom Gunning, por exemplo, lembra de um tempo em que mencionar Bazin era algo não recomendável.

A maioria de nós se lembra de uma época em que exibir uma simpatia, ou mesmo um interesse particular, nas ideias de Andre Bazin era ser inevitavelmente chamado de 'idealista'. O termo foi raramente usado para abrir uma discussão séria sobre o contexto filosófico do pensamento de Bazin - tais como sua relação seja com Hegel ou um certo platonismo - e sim para rotular seus escritos como politicamente retrógrados ou ingênuos, um pouco como o uso do termos 'terrorista' ou "socialista" na política Americana (Gunning, 2011: 119).

A fenomenologia também esteve por um bom tempo (e, em certa medida, ainda hoje) associada a uma enormidade de pecados pré-contemporâneos. Ela passou a ser concebida como idealista, essencialista e até mesmo ahistórica. Era também vista como absolutamente ingênua, interessada em noções como “experiência direta”, em um momento em que a teoria contemporânea, mais focada nos processos constitutivos e de mediação das estruturas da linguagem, enfatizava uma inacessibilidade de uma experiência direta da realidade. Merleau-Ponty, que faleceu em um momento em que sua filosofia passava por um profundo, porém apenas iniciado processo de transformação, que nunca teve a intenção de construir um sistema e manteve a certeza de que a filosofia deveria ser uma interrogação constante, uma "dialética sem síntese", acabou igualmente, pelo menos por alguns anos, relegado a uma espécie de quarentena.

A radicalização de um movimento crítico e teórico preocupado em mobilizar as ciências da linguagem e a psicanálise para desmistificar o dogma da veracidade da imagem, marcando a descontinuidade entre filme e realidade e sublinhando o que há de convenção na experiência do cinema, culminou em uma operação limitadora que cindiu imagem e mundo, forma e matéria. Não é à toa que poucos autores dentro das universidades demonstraram interesse em debater ou desenvolver seja a fenomenologia inerente ao trabalho de Bazin e Ayfre, ou mesmo à obra de Merleau-Ponty em relação ao cinema. Em 1978, Dudley Andrew publicou um artigo na então influente revista *Wide Angle* que identificava, em primeiro lugar, uma negligência em relação à tradição

da fenomenologia dentro da teoria cinematográfica, e, em segundo, uma tendência generalizada de se ignorar “a maneira peculiar com que a significação é experienciada no cinema e a qualidade única da experiência que é ver alguns filmes específicos” (Andrew, 1978). Ele diz:

O fato de nenhuma teoria fenomenológica sobre o cinema ter conscientemente se desenvolvido é uma questão de pesar apenas na medida em que essa falta de uma tradição de oposição bloqueia-nos dentro de um projeto e vocabulário estruturalistas. Podemos falar de códigos e sistemas textuais, mas parecemos incapazes de discutir esse modo de experiência que chamamos significação. Mais precisamente, o estruturalismo e a teoria do cinema em geral têm sido relutantes em lidar com o ‘outro-lado’ da significação, os reinos da pré-formulação (Andrew, 1978).

A crença de que a fenomenologia nos faz vislumbrar uma forma mais adequada de atender a demanda diversa que filmes como “Mal dos trópicos” e “O intruso” nos impõe fez nascer esta tese. É preciso recuperar os autores que tentaram se debruçar sobre o cinema por esta via. O objetivo deste longo capítulo é justamente mergulhar nesta tradição, a começar por Merleau-Ponty e a capacidade do cinema não só de nos proporcionar uma apreensão tácita do ser humano e do mundo como também de nos imbricar em uma proposição ontológica pelo ato da visão. Em seguida, vamos a Ayfre, que deposita no neorealismo a possibilidade de nos levar a reorganizar nosso campo perceptivo e, em seguida, nosso comportamento no mundo, e a Bazin, para quem o cinema deveria estar comprometido com a relação privilegiada que é capaz de estabelecer com o real, abrindo-se para a expressão de um sentido de ambiguidade. Mourlet também mostra-se interessado pelo que ele chama de “sentimento do ser” que um filme registra e constrói. Munier, por sua vez, prega a imagem cinematográfica como natureza em estado nascente, como vibração e fulguração do mundo antes do homem, enquanto Mitry, por fim, já anunciando uma outra era, parece, por vezes, enxergar a sétima arte como uma celebração do mistério concreto da visibilidade. A ideia é caminhar por entre estes autores, identificando potencialidades a serem ainda exploradas e buscando nelas ferramentas e caminhos valiosos no esboço de uma maneira diversa de se aproximar dos filmes.

1.1 Maurice Merleau-Ponty

decifrar tacitamente o mundo e os homens

“O cinema e a nova psicologia” é o título da conferência de Maurice Merleau-Ponty proferida no IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques, em Paris) em 13 de março de 1945, mesmo ano de publicação de sua obra mais famosa, *Fenomenologia da percepção*. Neste ensaio, o interesse pelo cinema está associado à noção do filme como um “objeto de percepção”, capaz de revelar ou tornar explícitas certas características fundamentais que marcam o nosso comércio com o mundo. Para Merleau-Ponty, a imagem cinematográfica, enquanto “Gestalt temporal”, demonstra o elo natural entre o interior e o exterior, e afirma o olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência. É nesta direção que o filósofo vai explorar semelhanças entre a sétima arte e a psicologia da forma (Gestalt), inserindo o cinema em sua crítica à concepção clássica da percepção. Para melhor compreender esta breve incursão do filósofo francês no campo da teoria cinematográfica, é importante, portanto, delinear os princípios gerais de sua particular fenomenologia.

A vida intelectual de Merleau-Ponty começa no início dos 40 em um questionamento a respeito da herança do racionalismo moderno, especialmente a cisão entre o corpóreo (tomado como pura exterioridade, fonte eterna de desenganos) e o pensamento reflexivo (a consciência como pura interioridade, transparente em si e para si mesma). Ao recusar o corpóreo e privilegiar a atividade da razão, Descartes teria produzido uma abstração incontornável, reduzindo nossa relação com o mundo a uma toda poderosa consciência. Para Merleau-Ponty, o filósofo das *Meditações* não começou do início. Afinal, quando início qualquer pensamento, sou um corpo complexo, mergulhado nas incertezas do mundo sensível. A crença inabalável de que percebemos o mundo, de que nele vivemos concreta e não ilusoriamente, é o primeiro plano de conhecimento. Esta é para o fenomenólogo a verdadeira origem de toda e qualquer reflexão. Seu maior desafio, explícito já em seu livro inicial, *A estrutura do comportamento*, é fornecer uma análise

que comprove a legitimidade dessa crença veiculada pela percepção. Neste livro, retomando o cogito cartesiano, ele diz:

O cogito não nos ensina de uma vez por todas que não conheceríamos coisa alguma, se antes não conhecêssemos nosso pensamento, e que mesmo a fuga para o mundo e a resolução de ignorar a interioridade ou de não abandonar as coisas, que é a essência do behaviorismo, não poderia ser formulada sem se transformar em consciência e sem pressupor a existência para si? O comportamento é pois feito de relações, ou seja, ele é pensado e não em si, como qualquer outro objeto, aliás; é isso que nos teria mostrado a reflexão. Mas por esse caminho curto teríamos perdido o essencial do fenômeno, o paradoxo que o constitui: o comportamento não é uma coisa, mas também não é uma ideia, não é o invólucro de uma pura consciência e, como testemunha de um comportamento, não sou uma pura consciência (Merleau-Ponty, 2006: 199).

Em *A estrutura do comportamento*, Merleau-Ponty desenvolverá um exame rigoroso das teorias que tratam o organismo vivo como um amontoado de células e de ossos que poderiam ser analisados separadamente, independentes do todo ao qual pertencem. Merleau-Ponty critica a concepção de relações lineares e pontuais entre os elementos do mundo físico e a fisiologia do organismo, procurando mostrar que o organismo responde aos estímulos e se projeta no meio enquanto totalidade ou estrutura. O termo “estrutura” é entendido como "junção de uma ideia e de uma existência" inseparáveis (Merleau-Ponty, 2006: 223). O conceito torna possível a compreensão do organismo vivo e do comportamento humano como uma totalidade em que cada parte só tem sentido quando atuando em conjunto com as demais.

Algumas posições e temas que Merleau-Ponty apresenta em *A estrutura do comportamento* demonstram claramente a influência da Psicologia da Forma: a investigação da percepção, a noção de campo perceptivo e a tentativa de superar o dualismo corpo-espírito, homem-mundo. O filósofo confronta as posições behavioristas e gestaltistas em psicologia e se opõe à perspectiva mecanicista tradicional, na qual o corpo e a mente estão situados num universo composto de relações mecânicas estabelecendo entre si relações puramente causais. A noção de “comportamento”, pensada como “estrutura”, lhe permite justamente distinguir o físico-químico, o biológico (ou vital) e o simbólico, e afirmar que, embora tratem-se de ordens irreduzíveis umas às outras, elas se entrelaçam e interagem para produzir a experiência de si e do mundo.

Ou seja: todo comportamento, mesmo o comportamento instintivo, consiste em um modo de organização, em uma forma que une solidariamente organismo e ambiente. Ou dito de outra maneira, todo comportamento é dotado de uma estrutura que exhibe sentido e intenção, não podendo ser nunca compreendido como mero disparo de mecanismos de causa e efeito. As “estruturas de comportamento” dos seres vivos se distribuem em níveis de complexidade crescente, que correspondem à capacidade dos organismos de agirem no ambiente não só adaptando-se às suas propriedades físico-químicas, mas também criando para si mundos nos quais a vida é vivida. Ao longo do livro, Merleau-Ponty se serve das pesquisas psicológicas para realizar uma redução fenomenológica moderada, que não culmina em um sujeito transcendental puro como condição da experiência e sim no corpo fenomenal entrelaçado em um campo de situações concretas.

No quarto capítulo do livro, Merleau-Ponty analisa detalhadamente a experiência ingênua do mundo, isto é, aquela em que simplesmente se está engajado em uma situação concreta vivida, sem questionamentos ou reflexões acerca de sua natureza ou significação. Nessa experiência, as pessoas não se sentem limitadas a estados privados de consciência. Mais do que isso. Elas creem se relacionar com as próprias coisas. Os sistemas perceptivo-motores que tornam essa experiência possível quase sempre passam despercebidos. É claro que estamos todos submetidos às determinações fisiológicas e estruturais de nossos órgãos. Ainda assim, nesta experiência irrefletida, pré-reflexiva, o corpo não se mostra como um intermediário entre uma suposta alma ou consciência e o mundo. Ao contrário: o corpo é justamente o meio pelo qual as coisas podem ser conhecidas assim como são.

Se a fenomenologia de Husserl ainda permanecia centrada fundamentalmente em uma toda poderosa consciência, sendo a “verdade” não mais a conformidade entre pensamento e coisa ou a correspondência entre ideia e objeto, mas um acontecimento interno ao nosso intelecto, Merleau-Ponty, ao ampliar a noção de intencionalidade, inscrevendo-a como marca de todo e qualquer fenômeno no interior da experiência vivida, promove uma verdadeira virada corporal desde sua primeira obra. O autor enraíza a intencionalidade na experiência primária, imediata, e pré-reflexiva do corpo situado no mundo. Um corpo agora não mais visto como mero suporte para a atividade

da mente, ou como um objeto da consciência, mas como fonte de toda experiência possível. Este será o caminho explorado em sua segunda e mais influente obra, *Fenomenologia da percepção*, publicado três anos depois de *A estrutura do comportamento*.

Fenomenologia da percepção começa perspicazmente com uma pergunta: o que é a fenomenologia? A resposta de Merleau-Ponty, ainda no prefácio, delimita um caminho diferenciado para a corrente iniciada por Husserl. Pois se a fenomenologia é o estudo das essências, ela também é uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade". Ou seja: estamos diante de um pensamento que não nega a existência do mundo exterior, como sugerem algumas correntes idealistas, e tampouco recusa o "mundo interior", como o fazem certas vozes empiristas. Ele continua:

É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre 'ali', antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma 'ciência exata', mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo 'vivididos' (Merleau-Ponty, 1994: 1).

A fenomenologia é para Merleau-Ponty uma alternativa ao que ele compreendia como "os enganos", tanto das teorias científicas quanto das grandes construções racionais, em filosofia, sobre a percepção e a produção do conhecimento. Seu principal argumento é que os experimentos dos cientistas e suas conclusões, assim como as teorias filosóficas, não levam em conta que sua origem está na "experiência vivida", evidentemente pré-reflexiva, e, por sua vez, a "experiência vivida" funda-se no ato perceptivo, campo privilegiado do entrelaçamento corpo-mundo. O autor se volta contra o intelectualismo das filosofias da consciência, que, levando às últimas consequências a separação cartesiana entre o corpo e o intelecto, afirmam que a subjetividade constitui a realidade ou põe o mundo a partir de si mesma. Em *Fenomenologia da percepção*, a invocação de um irrefletido, de um "cogito tácito", anteriores a toda tese posta pelo intelecto, busca encontrar na própria fenomenologia um meio para sair do campo fechado da consciência. "O mundo", diz ele:

é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. ‘Há um mundo’, ou antes, ‘há o mundo’; dessa tese constante de minha vida não posso nunca inteiramente dar razão. Essa facticidade do mundo é o que faz a *Weltlichkeit der Welt*, o que faz com que o mundo seja mundo, assim como a facticidade do cogito não é nele uma imperfeição, mas, ao contrário, aquilo que me torna certo de minha existência (Merleau-Ponty, 1994: 14).

O percurso da fenomenologia merleau-pontyana será então norteado pela busca de um encontro com o “mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (Merleau-Ponty, 1994: 4). Isso porque toda reflexão é uma derivação deste plano pré-reflexivo e originário que lhe é ontológica e cronologicamente anterior, “como a geografia em relação à paisagem” (Merleau-Ponty, 1994: 4). Para levar este desafio a cabo, é preciso pensar a experiência não como psicológica ou introspectiva (muito menos como experimentação passiva de estímulos do meio), mas como uma “abertura para o mundo”. O que se visa estudar é a maneira como, por meio de nossa inscrição corporal no mundo, se delineiam uma experiência de interioridade e de realidade externa que compõem nosso campo existencial.

É importante notar que este mundo “que já está sempre ‘ali’”, antes da reflexão, não pode ser visto como um conjunto de objetos e estímulos determinados. Ele é o horizonte latente de minha experiência, e constitui um campo fenomenal que me inclui não só como um objeto, que percebo junto aos demais, mas também como sujeito que percebe. Dessa maneira, matéria, vida e significação, assim como psiquismo, corpo e mundo, nenhum destes polos pode ser pensado fora de suas relações com os demais. Afinal, nascer é simultaneamente nascer do e no mundo:

O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos ao mesmo tempo. Portanto, nunca há determinismo e nunca há escolha absoluta, nunca sou coisa e nunca sou consciência nua (Merleau-Ponty, 1994: 608).

Ao adotar esta perspectiva, Merleau-Ponty é levado a redefinir a concepção tradicional do corpo como objeto ou mera entidade biológica auto-reguladora, mero suporte para as atividades de uma instância mental entendida como sendo imaterial. Em *Fenomenologia*

da percepção, o autor aprofunda a distinção já operada em seu primeiro livro entre o “corpo objetivo”, o corpo tomado como uma coisa, matéria extensa situada no espaço, e o “corpo fenomenal”. O primeiro é o corpo que observo, um objeto no meio dos outros. É o corpo em sua existência material e fisiológica, regulado por leis biológicas de troca com o meio. O corpo fenomenal não é apenas o meu corpo, é também o corpo que eu sou. É o chamado “corpo próprio” ou “corpo-sujeito”. É por meio dele que me situo no mundo e diante dos outros. É aquilo que me dá a experiência na primeira pessoa, que abre as portas da percepção, o ponto de referência que me situa no tempo e no espaço, engendrando com isto o mundo que eu habito.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (Merleau-Ponty, 1994: 203).

Para Merleau-Ponty não estamos falando de dois corpos diferentes, um objetivo e outro subjetivo, mas de duas inscrições diferentes do corpo na experiência. O mesmo corpo é, ao mesmo tempo, um dos objetos do mundo e o ponto de vista a partir do qual apreendo todos os objetos do mundo. Quando observo meu próprio corpo, transito de uma perspectiva para outra, ora me situando como corpo que observa, ora como corpo observado. O meu corpo, por suas propriedades e características, como um ente sensível que se volta a outros entes sensíveis, me permite passar de uma posição para outra, fazendo com que o centro de gravidade de minha experiência se movimente igualmente. Quando toco a mão esquerda, eu a experimento como um objeto do toque, e não como parte do sujeito que toca. A mão direita, por sua vez, é percebida como sujeito do toque, e não como objeto. Esta experiência, contudo, é mutável. Afinal, eu posso perfeitamente inverter a equação. A camada geral sensível da qual corpo e coisas participam e que legitima a pretensão ingênua de atingir o próprio mundo na experiência imediata é chamada de carne, enquanto o entrelaçamento e a inversão sempre possível entre as posições de sujeito e objeto é denominado reversibilidade.

“Carne” e “reversibilidade” aparecem em *Fenomenologia da percepção* e tornam-se centrais em um segundo momento da filosofia de Merleau-Ponty, quando o autor compreende que suas duas primeiras obras não tinham conseguido conceber a unidade do corpo fenomenal e do corpo objetivo, pois o campo transcendental era pensado, em última instância, como pendente do ato de um sujeito, de uma “existência”, de um “espírito”. De fato, Merleau-Ponty manteve a delimitação subjetiva da investigação, ou seja, a consideração do mundo sempre em referência às capacidades do sujeito. Ele mesmo chega a dizer que o “ser no único sentido que a palavra possa ter para mim”, é o “ser para mim” (Merleau-Ponty, 1994: 3). O pensamento merleau-pontyano permaneceu no campo da filosofia da consciência, embora o filósofo jamais tivesse deixado de sublinhar as dificuldades de se caminhar no interior desses parâmetros. Somente a partir dos ensaios de *Sinais* e do livro póstumo, *O visível e o invisível*, encontraremos uma ontologia radical, uma espécie de “acerto de contas”, aberto, sem ponto final.

Este desvio de percurso na filosofia de Merleau-Ponty será mais explorado logo adiante. É importante, contudo, sublinhar em que momento de sua trajetória intelectual o filósofo se encontrava quando fez sua breve incursão no cinema. Como dissemos, “O cinema e a nova psicologia” data do mesmo ano de publicação de *Fenomenologia da percepção*, em 1945, e, por isso, compartilha com as duas primeiras obras do filósofo uma interrogação sobre a herança deixada pelo racionalismo moderno, sobre a cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, sobre o abandono do ver e do sentir em nome do pensamento do ver e do sentir. É bem verdade que estas críticas permanecem ainda no interior do quadro teórico aberto pela fenomenologia de Husserl, embora já possamos identificar uma noção diversa de projeto filosófico, como uma interrogação interminável sobre o mistério do mundo sensível.

As várias artes são grandes aliadas de Merleau-Ponty. Elas o ajudam a travar o embate rumo à legitimação da crença de que estamos em contato direto com o mundo. “O mundo é o que vemos, e, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (Merleau-Ponty, 2003: 18). Ou melhor: aprender a vê-lo sem dele nos desligarmos. Não é à toa que Merleau-Ponty se volta neste período de sua carreira para a sétima arte. Para ele, fenomenologia e cinema convergiam em particular no que se refere aos temas de nossa relação com o mundo e com os outros. O cinema definiria, em suas linhas gerais, as condições que

faziam da sétima arte lugar privilegiado da expressão de uma “visão do mundo”, em que contingência, ambiguidade, e a concepção do homem como ser-em-situação constituem elementos chave. Este é o argumento por trás de “O cinema e a nova psicologia”.

O ensaio se divide em duas partes. Na primeira, Merleau-Ponty descreve o que ele chama de “psicologia clássica” opondo-a à “nova psicologia” (Gestalt). A primeira atribui um papel primário às sensações, entendidas como efeitos pontuais de excitações locais que o intelecto e a memória teriam que compor sucessivamente em um quadro unitário. A segunda mostra, ao contrário, que o que deveria ser tomado como originário é a percepção concebida como apreensão sensível de um fenômeno no seu todo. Para Merleau-Ponty a percepção não pode ser vista como promotora de uma separação entre a sensação e a inteligência organizadora, e sim como uma atividade organizada que marca a relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior ao intelecto. Logo no primeiro parágrafo do texto, ele diz:

A psicologia clássica considera nosso campo visual como uma ‘soma ou um mosaico de sensações, onde cada uma delas dependeria, de modo estrito, da correspondente excitação retínica local. A nova psicologia, logo de início, faz notar que, mesmo tomando em conta nossas sensações mais simples e imediatas, não podemos admitir esse paralelismo entre elas e o fenômeno nervoso que as condiciona. Nossa retina está muito aquém de ser homogênea; ela é cega, por exemplo, em algumas de suas partes, para o vermelho ou para o azul e, no entanto, quando eu olho para uma superfície vermelha ou azul, não vejo, nela, qualquer zona incolor. É porque, desde o nível da simples visão das cores, minha percepção não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as em função de restabelecer a homogeneidade do campo (Merleau-Ponty, 1983: 103).

Ou seja: para Merleau-Ponty, o que chega antes de tudo à nossa percepção, não são elementos individualizados justapostos, mas conjuntos. É o que nos faz ver constelações no céu, por exemplo, ou que nos leva a agrupar letras grafadas separadamente, emparelhando os pontos de acordo entre elas. O aspecto do mundo, sublinha o filósofo, seria tumultuado caso víssemos como coisas os intervalos entre as coisas. O mesmo vale para as percepções do ouvido, embora neste caso, estejamos lidando não mais com formas no espaço e sim com formas temporais.

Em outras palavras, o que Merleau-Ponty defende é o fato de a percepção analítica, que nos oferece o valor singular de cada elemento, corresponder somente a uma atividade posterior. É a percepção das formas, em um sentido bem geral de estrutura, que deveria ser entendida como nosso meio de percepção mais espontâneo. O filósofo persiste no ataque à questão por uma outra perspectiva, sublinhando que nossos cinco sentidos não podem mais ser pensados como mundos independentes e sem comunicação entre si. Afinal, como explicaríamos o caso de alguns cegos que conseguem exprimir cores por meio dos sons que escutam? Para Merleau-Ponty, isto não pode ser encarado como um fato excepcional, como faz a psicologia clássica, mas como um fenômeno geral.

Até as pessoas normais falam de cores quentes, frias, berrantes ou metálicas, de sons claros, agudos, brilhantes, fanhosos, suaves, de ruídos mortiços, de perfumes penetrantes. Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos. Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos (Merleau-Ponty, 1983: 105).

Aos poucos é possível perceber que as críticas de Merleau-Ponty não se direcionam apenas ao que ele chama de psicologia clássica. De fato, em alguns momentos, o próprio autor troca o termo “psicologia” (clássica) por pensamento (clássico). Descartes é sem dúvida um dos grandes alvos deste ensaio. Pois o filósofo das *Meditações* funda a unidade do campo perceptivo em uma operação intelectual. Se digo que vejo homens andando pela rua é porque captei, através de uma análise da inteligência, aquilo que pensava ter visto. Os objetos à minha frente não são propriamente vistos e sim visualizados, e, dessa maneira, a percepção se torna uma espécie de decifração intelectual dos dados sensoriais.

É contra esta noção de percepção que Merleau-Ponty se levanta. Para ele, a percepção não pode ser concebida como uma espécie de “ciência em embrião” ou como um exercício “inaugural da inteligência”. Ao contrário: é preciso reencontrar uma “reversibilidade” com o mundo, mais antiga que a própria inteligência. Cézanne vem ao socorro do filósofo, pois o pintor francês fez da indistinção entre cor e forma ou substância talvez sua marca mais forte. Como se daria a imposição de determinados significados a certos signos sensíveis se estes últimos são inomináveis, “em sua mais

imediate textura sensível” (Merleau-Ponty, 1983: 107) sem a referência àquilo que significam? Esta é a resposta do filósofo:

Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim. Quando percebo um cubo, não o faço porque minha razão reconstrói as perspectivas da aparência e, a propósito delas, imagina a definição geométrica do cubo. Longe de corrigi-las, nem sequer noto as deformações de perspectiva: através do que vejo, estou diante do cubo em si, em sua evidência. Do mesmo modo, os objetos detrás de mim não são representados por qualquer operação da memória ou do pensamento: eles me estão presentes, valem para mim, tal como o fundo que não vejo e continua presente, apesar da figura que o oculta em parte. Até a percepção do movimento, que, de início, parecia depender diretamente do ponto de referência escolhido pela inteligência, não é mais, por seu turno, do que um elemento da organização-global do campo (Merleau-Ponty, 1983: 107).

O ensaio segue nestes termos em uma crítica à diferença, aceita sem discussão pela psicologia clássica, entre observação interior e exterior. Desta perspectiva, os sentimentos (como, por exemplo, amor, cólera, ódio e vergonha) só poderiam ser conhecidos diretamente a partir do interior e somente por aquele que os sente. Merleau-Ponty, contudo, acredita que, quando estudamos sentimentos como o amor por meio de uma investigação introspectiva, encontramos apenas algumas poucas coisas para descrever, como uma certa angústia, palpitações, etc. As observações mais interessantes a respeito do amor só são possíveis quando não nos contentamos em operar a coincidência com meu sentimento. É na medida em que surgem em sua configuração exterior para outrem que se constituem sentimentos como o amor ou o ódio, expressões que tentam dar conta de uma situação vivida como “encarnação” de um comportamento.

A noção de comportamento é mais uma vez importante para o fenomenólogo. Ela é a forma legível do “modo de estar no mundo” próprio a cada coisa, o que nos permite apreender o sentimento de outrem como exterioridade. Se um sentimento não pode ser concebido como um fato psíquico interno e sim como uma variação de nossas relações com o mundo, evidente em nossa atitude corporal, outrem também deve ser visto como uma atitude, um comportamento. A nova psicologia traz, segundo Merleau-Ponty, uma concepção nova da percepção de outrem. Este nada mais é do que essa estrutura ou esse modo particular de estar no mundo.

“É necessário rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em realidades interiores, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto ou nestes gestos e, nunca ocultos por detrás deles” (Merleau-Ponty, 1983: 109).

É neste sentido que Merleau-Ponty enxerga uma proximidade entre o cinema e a nova psicologia. Esta evidencia o caráter cinestésico da percepção. O cinema, assim como a nova psicologia, reivindica um novo olhar para o mundo e nos faz ver no homem não uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que se encontra lançado nele. Merleau-Ponty pensava que as reflexões mais interessantes em relação ao cinema convergiam com as novidades trazidas pela nova psicologia, algo que o autor tentará evidenciar com a concepção de um filme como um objeto a perceber, “não uma soma de imagens, mas uma forma temporal” (Merleau-Ponty, 1983: 110). Estas noções mostram-se aliadas a um elogio à montagem, especialmente ao efeito-Kulechov⁸ (referido por Merleau-Ponty como sendo “efeito-Pudovkin”⁹).

A montagem e seus efeitos atraem Merleau-Ponty como exemplo de uma forma que transcende a soma de seus elementos. O efeito-Kulechov ilustra a unidade do campo visual, sua organização sistêmica. O sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem e a sucessão delas cria uma outra realidade, não equivalente à simples adição dos itens empregados. O som também é analisado pelo filósofo não como reprodução fonográfica de ruídos e palavras, mas como composição de um “estar no mundo” de seus elementos. Para Merleau-Ponty, som e imagem não podem ser vistos isoladamente. Ambos consomem uma totalidade nova e irreduzível.

Quando se aventura pela teoria cinematográfica, o fenomenólogo apresenta duas grandes influências: as análises de base psicológicas sobre a técnica e os estudos sobre as categorias de som, imagem e montagem desenvolvidos por Andre Malraux ao longo dos anos 40 em “L'esquisse d'une psychologie du cinéma”, além do ensaio que Roger

⁸ O mesmo *close* inexpressível de um ator é montado sucessivamente com diferentes planos (uma mesa servida, uma criança, uma mulher nua, etc.). A montagem leva o espectador a perceber e interpretar diferentemente a expressão do ator.

⁹ Ismail Xavier, organizador do livro *A experiência do cinema*, onde consta o texto de Merleau-Ponty, explica que Pudovkin foi quem divulgou os trabalhos de Kulechov na França, realizando uma série de conferências. Daí viria o equívoco do filósofo.

Leenhardt escreveu para a revista *Esprit* em 1936, “Le rythme cinématographique”. Este último reforça a necessidade de acrescentarmos ao processo de criação de sentido não somente as imagens que antecedem e se sucedem como também a duração de cada uma delas. A montagem não é então sublinhada exatamente pelo seu caráter construtivo, como ocorreria de forma ampla a partir dos anos 60, mas como prova de que o cinema seria uma “forma temporal” em que as imagens significam em seu modo inerente de se expor na duração. Ou seja: o cinema, arte “temporal”, só pode ser descrito, tal como a percepção, neste seu pertencimento ao transcorrer do mundo.

Isto não quer dizer que Merleau-Ponty defenda a possibilidade de uma reprodução direta do mundo. O fenomenólogo chama de equívoco a noção de que um filme seria a representação visual e sonora mais fiel e completa possível de um drama, o qual a literatura só poderia sugerir com palavras. Este equívoco persiste segundo ele justamente porque o realismo seria um elemento fundamental das imagens em movimento. A “pujança do realismo proporcionada pelo cinema”, diz Merleau-Ponty, citando Leenhardt, torna destoante a menor estilização. Os atores deveriam atuar com naturalidade. A direção precisa ser o mais verossímil possível. Embora um filme não esteja destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso tivéssemos as situações narradas diante de nós. Merleau-Ponty esboça um conceito de realismo no cinema, mas seria um exagero falar em uma antecipação a Andre Bazin e a noção de ontologia da imagem cinematográfica. A explanação do fenomenólogo visa, em uma aproximação com a poesia, sublinhar que a arte de um filme não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma “máquina de linguagem” com o intuito de instalar o espectador em um certo estado sensível.

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos (Merleau-Ponty, 1983: 115).

Para Merleau-Ponty, um filme significa da mesma maneira que uma coisa significa. Tanto um quanto outro não se dirigem a uma inteligência isolada, mas ao nosso poder

de “decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles” (Merleau-Ponty, 1983: 115). O cinema não nos oferece os pensamentos de um personagem. O que vemos são gestos, olhares, mímicas. Um personagem se faz visível por meio de seu comportamento, seu modo singular de estar no mundo, de lidar com aquilo que o cerca. Se um diretor deseja nos mostrar um personagem tomado pela vertigem, ele não deveria tentar conferir a visão interior da vertigem, e sim apreciá-la exteriormente, contemplando um corpo desequilibrado, contorcendo-se à beira de um precipício.

O espectador, por sua vez, está numa relação de imediatismo com o mundo através do filme. Ver um filme não é ler, nem sequer compreender, mas, acima de tudo, sentir, aceitar que me mostrem algo cujo sentido não me é dado. Ou seja: um filme não deve ser considerado como um suporte para determinadas ideias ou temas, nem apenas como uma obra plástica, e sim como um composto de forma e sentido ao qual só podemos aceder por meio do exercício da percepção. Daí a famosa fórmula merleau-pontyana: “um filme não é pensado e, sim, percebido” (Merleau-Ponty, 1983: 115).

Eis que a convergência máxima entre cinema e a nova psicologia reaparece: a intenção comum de nos fazer reaprender a ver o mundo:

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de explicar como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro (Merleau-Ponty, 1983: 116).

O ensaio de Merleau-Ponty termina com uma hipótese interessante a respeito da convergência entre o cinema e a nova psicologia: a afinidade geracional. De fato, a fenomenologia se provaria uma base rica a partir da qual se desenvolveriam teorias e críticas a respeito do cinema no final dos anos 40 e ao longo dos anos 50. Andre Bazin e Aymédée Ayfre são dois dos autores que surgiram neste contexto. Como Merleau-Ponty, Bazin e Ayfre acreditam que a significação em um filme emana de uma organização das aparências. Ambos se empenham em torno do tema da ambiguidade da imagem e da realidade. Cada um à sua maneira, estes autores vão ao cinema como um

modo diferente de se aproximar da realidade, para dentro das riquezas da experiência. É bem verdade que embora tenham em comum uma enorme variedade de premissas, Bazin e Ayfre caminhariam em direções diferentes da do fenomenólogo, especialmente no que diz respeito à estética cinematográfica.

Não deixa de ser curioso: em nenhum momento Merleau-Ponty se aproxima de uma crítica à decupagem clássica e, muito menos, de uma defesa do uso da profundidade de campo ou do plano-sequência. Ao contrário, o fenomenólogo celebra a convergência de sua filosofia com as reflexões dos teóricos da montagem, algo que será debatido apenas como negação em outros autores importantes como Bazin, Ayfre e Michel Mourlet. "O cinema e a nova psicologia" é um dos primeiros ensaios a travar um diálogo entre cinema e fenomenologia. Sua originalidade, como observa Fernão Ramos (2012), se manifesta inclusive por uma ausência: o neorealismo. Se, por um lado, podemos dizer que o texto de Merleau-Ponty é anterior à explosão desse movimento pela Europa, do outro, não é lá muito difícil enxergar a pouca familiaridade do filósofo com a produção cinematográfica contemporânea.

Na verdade, o alvo de Merleau-Ponty nunca foi o cinema, e sim a nova psicologia, tema que abriria caminho para sua obra mais famosa, *Fenomenologia da percepção*, publicada naquele mesmo ano. O cinema neste ensaio é sempre tratado em sua generalidade, e Merleau-Ponty cita poucos filmes, sem jamais travar embates mais francos com eles. Embora a noção de que a sétima arte decifra tacitamente o mundo e os homens tenha criado alargadas raízes, é nítido o "balanceamento desigual que leva o cinema a servir como contrapeso, numa brilhante análise da psicologia contemporânea" (Ramos, 2012: 54). É o que Gilles Deleuze comenta em entrevista a *Cahiers du Cinéma*:

É muito curioso. Tenho a impressão de que as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas creem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento. É curioso que Sartre, em *L'imaginaire*, considere todos os tipos de imagem, exceto a imagem cinematográfica. Merleau-Ponty se interessava pelo cinema, mas para confrontá-lo às condições gerais da percepção e do comportamento (Deleuze, 1992: 64).

É importante notar, como salientamos desde o início deste texto, que “O cinema e a nova psicologia” pertence a um determinado momento da trajetória do fenomenólogo, ainda marcado por uma filosofia da consciência transcendental que erige em norma a “percepção natural” e suas condições. O campo perceptivo, ao qual Merleau-Ponty visa aproximar o cinema, se organiza em função de uma consciência intencional em situação. É isto que mais incomoda Deleuze. Para ele, Merleau-Ponty vê o cinema como um aliado ambíguo. O cinema surgiria na contracorrente da ancoragem do sujeito percipiente do mundo. Dessa forma, ao erguer em norma a “percepção natural”, a fenomenologia constituiria um foco estático, baseado em uma consciência intencional em situação. É o que o filósofo contesta em *A imagem-movimento*:

Ora, por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas, e gire em torno delas, ele suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, de modo tal que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural. Ele não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo (Deleuze, 1985: 77).

Esta noção privilegiada da percepção natural faria com que o fenomenólogo visse o movimento como “poses” sucessivas que variariam de acordo com o sujeito fundador percipiente e em situação. Para Deleuze, a fenomenologia se atém a condições “pré-cinematográficas”. O que justificaria seu embaraço e ambiguidade em relação ao cinema, ora denunciando o movimento cinematográfico como infiel às condições da percepção, ora o exaltando como uma narrativa nova, capaz de aproximar o percebido e o percipiente, o mundo e a percepção.

Deleuze tem razão em chamar nossa atenção para o aspecto fundacionista que embaraça a fenomenologia inicial de Merleau-Ponty. Este embaraço, contudo, não põe em risco as asserções do fenomenólogo sobre o caráter cinestésico da percepção. Em nenhum momento, seja em “O cinema e a nova psicologia” ou em *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty faz ressalvas à arte cinematográfica ou denuncia seu movimento como infiel às condições da percepção. Tampouco concebe o movimento no cinema como uma sucessão de poses. Ao contrário, assim como Deleuze, Merleau-Ponty considera inseparáveis a imagem e o movimento. A imagem cinematográfica, diz o

fenomenólogo, é uma forma temporal em movimento, uma “realidade nova” que não se reduz a uma simples soma dos elementos utilizados. É ainda preciso sublinhar que a premissa de que o cinema “suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo” é de Deleuze. Merleau-Ponty jamais a menciona ou a ataca. Ademais, a crítica e a conclusão deleuziana de que a fenomenologia só poderia ver com ambiguidade o cinema é afirmada a partir de uma leitura das primeiras obras de Merleau-Ponty.

Por ocasião da sua morte¹⁰, o fenomenólogo trabalhava em uma obra que permaneceria inacabada. *O visível e o invisível*, cuja apenas a primeira parte e algumas notas se encontravam redigidas, testemunham um esforço para dar uma nova expressão ao seu pensamento. Se em *Fenomenologia da percepção*, a análise do fenômeno perceptivo permitia a Merleau-Ponty descrever a experiência assinalando o acoplamento entre sujeito e objeto, entre o corpo e o mundo, partindo da dualidade entre estes polos para reconciliá-los na unidade do campo experiencial, em *O visível e o invisível* a experiência é descrita como deiscência. Pensar nossa relação com o ser como deiscência é não mais concebê-la como acoplamento, fusão ou coincidência, mas como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz surgir, um para o outro, corpo e mundo, observador e observado, eu e outro.

Este referencial teórico diferenciado serviria de base para uma abordagem fenomenológica da experiência cinematográfica desenvolvida por Vivian Sobchack a partir dos anos 90. Em duas obras de fôlego, a autora americana busca especialmente nas noções de experiência e carne, termos que Merleau-Ponty, como veremos, aprofundaria na direção de uma nova proposta ontológica, uma maneira de se incorporar a experiência existencial e encarnada do espectador e repensar a relação deste com o filme e seu realizador, em um processo reversível de constituição recíproca que se utiliza dos modos e estruturas da experiência perceptiva direta e reflexiva.

Em um ensaio de seu segundo livro *Carnal Thoughts* intitulado “O que sabiam meus dedos: o sujeito cinético ou a visão na carne”, Sobchack discute em meio a uma análise da cena de abertura de “O piano” (1993), de Jane Campion, o aspecto tátil e sensorial da

¹⁰ Merleau-Ponty morreu repentinamente no dia 3 de maio de 1961, aos 53 anos, acometido por trombose coronária.

experiência cinematográfica. Trata-se de um plano ponto de vista. Os dedos das mãos, à frente da câmera, nos impedem de enxergar o que se passa por depois deles. Vemos apenas feixes de luz que escapam por entre eles. Antes do contraplano que nos mostra Ada vendo o mundo por entre os dedos e identifica a imagem anterior com o olhar da personagem, Sobchack reforça que nossos próprios dedos já sabiam o que se passava a ponto desta revelação chegar a nós sem surpresa.

Para Sobchack, não há nenhuma dúvida de que as imagens cinematográficas são, antes de tudo, filtradas e absorvidas através dos nossos sentidos, e que, se a visão e a audição são os mais proeminentes desses sentidos, não deixamos os demais do lado de fora do cinema – é, na verdade, justamente a nossa capacidade de cheirar, tocar e degustar que nos permite experimentar no cinema de forma ampliada eventos ou ações que engajariam estes sentidos. Aliás, ela acrescenta, se relativizarmos a estrita hierarquia dos sentidos, se aceitarmos, por exemplo, que a visão é informada e informa nossos outros sentidos, então, já não é mais em um sentido exclusivamente metafórico que o cinema nos toca.

No entanto, a teoria e a crítica cinematográfica não pensam seriamente sobre os aspectos carnis da experiência de se ver um filme. Ao longo do ensaio, a autora sublinha a presença frequente com que elementos táteis aparecem em críticas e resenhas populares a respeito dos mais variados filmes, traça antecedentes teóricos preocupados em pensar que tipo de relação se estabelece entre filme e espectador e identifica uma onda mais recente de pesquisadores que tratam, cada um a sua maneira, da “carnalidade sensorial da experiência cinematográfica”. Contudo, Sobchack sugere que, como estudiosos do cinema, ainda permanecemos desconfortáveis quando confrontados com nossa resposta fisiológica a um filme, constrangidos em conceder-lhe qualquer importância que não seja um valor metafórico.

Em geral, não sabemos como responder e descrever os modos como os filmes nos movem e nos tocam corporalmente, as maneiras que nos provocam ‘pensamentos carnis’ antes mesmo de despertarem análises de nossas consciências (...) Eu quero alterar a estrutura binária sugerida pelas formulações mais tradicionais e sugerir o corpo do espectador como um ‘terceiro’ e carnal termo que ancora e media experiência e linguagem, visão subjetiva e imagem objetiva, os diferenciando e unificando em processos reversíveis (ou ‘quiasmáticos’) de percepção e expressão (Sobchack, 2004: 59 e 60).

Sobchack vai à fenomenologia à procura de um método capaz de descrever a estrutura existencial da “visão cinematográfica”, incorporando a contribuição radical do corpo para a constituição da experiência do cinema. Em *The Address of the Eye*, sua primeira e mais influente obra, a autora faz uma diferenciação entre a fenomenologia transcendental de Husserl, e a fenomenologia existencial de Merleau-Ponty. Segundo ela, o filósofo de *Fenomenologia da percepção* fez da fenomenologia uma exploração semiótica do “ser”, rejeitando a ideia de uma transparência da consciência e de uma opacidade da realidade objetiva, e sustentando que tanto o pensamento quanto as sensações só podem ocorrer na existência de uma atividade perceptiva que é, em última instância, sempre entendida como corporificada. Sobchack trabalhará a partir deste referencial teórico marcado pelo pensamento merleau-pontyano.

A minha descoberta da fenomenologia existencial de Maurice Merleau-Ponty e meu conseqüente foco na semiótica radical do corpo como um método prático para descrever a estrutura existencial da visão cinematográfica pode parecer perverso. Se assim for, no entanto, eu diria que essa perversidade é profunda. Ou seja: a minha mudança para a fenomenologia emerge não do meu desejo de exercer uma capacidade transcendental e descrever ‘essências’ ou demonstrar estruturas ‘universais’, mas sim de minha vontade de gritar minha qualificação inerente ao mundo das essências e universais, de permitir a minha particularidade existencial em um mundo que me engaja e compartilho com os outros (Sobchack, 1992: XV).

Sobchack denuncia e lamenta o fato de que esta natureza encarnada e existencial da experiência cinematográfica costume ser elidida. A autora identifica três pontos-chaves que alinhavam as teorias realistas, formalistas e contemporâneas (psicanalíticas, estruturalistas, de gênero, etc.): o ato da visão como um dado a priori que constitui a comunicação cinematográfica; a comunicação que exige uma “competência” cinematográfica prévia, um acordo sem o qual não há como produzir significados; e a noção de que o filme é um objeto a ser visto, não importando se fora concebido como objeto de expressão (formalistas), como objeto de percepção (realistas), ou como objeto retórico e reflexivo (as teorias contemporâneas).

Em seguida, sublinha três metáforas que predominam na teoria do cinema: a moldura, a janela e o espelho. A moldura é associada ao formalismo, a janela ao realismo. São polos quase opostos, um reforçando o aparato, os elementos linguísticos, a plasticidade,

e o outro privilegiando noções como *mise-en-scène* e profundidade de campo. A moldura alimenta a crença no objeto fílmico como expressão-em-si. A janela defende o filme como percepção-em-si. Sobchack critica na primeira um psicologismo subjetivo e na segunda um empirismo objetivo. A terceira metáfora, a do espelho, implica a junção da percepção e da expressão e caracteriza boa parte da teoria contemporânea do cinema. Ela reproduz a ideia de que o filme reflete um contexto do qual o espectador (e o realizador) faz necessariamente parte, onde qualquer significação é determinada por contingências ideológicas, por um aparato invisível, dado culturalmente. O filme é visto como mediação-em-si-mesma.

A este equívoco histórico e persistente, Sobchack reforça a vívida sensação de que a visão na experiência cinematográfica é articulada ao mesmo tempo pelo filme e pelo espectador, ambos engajados em dois atos espacialmente distintos que se encontram em um terreno comum, embora sem jamais ocupá-lo por completo. A autora não nega análises que se detenham em aspectos sócio culturais, políticos ou econômicos, tampouco as que privilegiam a face formal e plástica da imagem cinematográfica, ou as que investem perspectivas de gênero ou psicanalíticas, mas procura uma forma de localizar filme e espectador (e realizador) em um mesmo universo corpóreo, partilhando de uma mesma estrutura de visão. Sobre seu projeto, ela diz:

O meu objetivo é descrever e explicar a origem e o funcionamento da produção cinematográfica de significados e sentidos na experiência da visão como uma atividade existencial encarnada. A minha pesquisa é menos teórica do que empírica. Ou, melhor, se é teórica, o é radicalmente, materialmente, baseando-se em um interrogatório e em uma descrição do fenômeno experiencial, envolvendo corpos que podem ver e serem vistos. Dada esta tarefa, tanto a reflexão filosófica e o método eidético da fenomenologia existencial me fornecem a base e os meios para desenvolver uma semiótica e uma hermenêutica radical e existencialmente ancoradas e capazes de descrever as origens da inteligibilidade do cinema e da atividade da visão encarnada (Sobchack, 1992: XVII).

Dessa maneira, Sobchack desenvolve uma teoria espectral em que a compreensão intelectual e as habilidades cognitivas são complementadas por um forte componente corporal. Ela vai identificar uma comunicação intersubjetiva no cinema entre filme, espectador e cineasta, baseada e ativada por estruturas comuns da experiência encarnada que permitem a percepção da experiência e a experiência da percepção. Este é o

processo, circular e reiterativo, que acompanhamos ao longo de seu livro: o filme é a expressão de uma experiência, e esta expressão é ela mesma experienciada no ato de assistir a um filme, o que, conseqüentemente, refaz a equação da seguinte maneira: "uma expressão da experiência pela experiência".

O que é um filme senão 'uma expressão da experiência pela experiência'? E o que pode ser mais importante para a teoria do cinema do que restaurar para nós, através da reflexão sobre essa experiência e sua expressão, o poder original do cinema de significar? (Sobchack, 1992: 3).

Sobchack busca em Merleau-Ponty a noção de que o sentido da filosofia é, em um certo sentido, restaurar o poder de significar, a gênese do significado, ou um significado bruto e selvagem, uma expressão da experiência pela experiência. Quando descreveu estas linhas sobre a missão restituidora da filosofia, a maior preocupação de Merleau-Ponty era com a interdependência entre percepção e expressão, com os contornos sensuais da linguagem, com a origem do significado e da significação não abstratamente, mas concretamente, e através de um diálogo carnal entre seres humanos e o mundo. O que mais interessa a Sobchack é justamente privilegiar a reversibilidade física e concreta entre percepção e expressão que constitui tanto o filme como nossa experiência dele. Ela continua:

Mais do que qualquer outro meio de comunicação humana, a imagem em movimento se manifesta sensualmente e sensivelmente como a expressão da experiência pela experiência. Um filme é um ato de ver que se faz visto, um ato de ouvir que se faz ouvido e um ato de movimento físico e refletivo que se faz sentido e compreendido reflexivamente (Sobchack, 1992: 3).

O cinema expressa vida através da própria vida, utiliza-se dos modos e estruturas da existência encarnada como matéria-prima, diz Sobchack, retomando à sua maneira uma crença generalizada entre os autores de inspiração fenomenológica. Para a autora, em uma transformação radical da fotografia, o cinema tornou visível pela primeira vez a ação dinâmica da visão, registrando seus objetos à medida que vislumbra o mundo, deslocando-se no espaço, pelo tempo e pela reflexão, e sempre engajada na criação de significados. Ela acredita que o cinema torna o conceito fenomenológico de "intencionalidade" explícito, sensível como uma estrutura materialmente encarnada e

ativamente dirigida pela qual significados são constituídos em um processo sensual e reflexivo em eterno curso.

O que se vislumbra, portanto, é a possibilidade de um filme ser considerado como mais do que apenas um objeto visível. Ele revela uma competência perceptiva e expressiva equivalente à do realizador e à do espectador. É tanto sujeito da visão quanto objeto da visão. “Não estamos certamente sugerindo que o filme seja um sujeito humano” (Sobchack, 1992: 10), sublinha a autora. Um filme torna visível a estrutura reversível da visão, manifesta-se por meio de um desempenho perceptivo e expressivo que se equivale em estrutura e função ao desempenho do cineasta e do espectador.

Um filme ao mesmo tempo tem sentido e faz sentido para nós e antes de nós. Perceptivo, ele tem a capacidade para ser experiência; e expressivo, ele tem a capacidade de significar. Ela dá à luz e atualiza significados, constituindo e tornando manifesto o sentido primordial que Merleau-Ponty chama de ‘significado selvagem’, o significado universal e ainda indiferenciado de existência como ela é vivida em vez de pensada reflexivamente (Sobchack, 1992: 10).

Se Merleau-Ponty dizia que o cinema estava apto a “tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (Merleau-Ponty, 1983: 116), Sobchack não apenas concorda como acrescenta que a manifestação desta união não se dá somente no e através do filme, mas também entre o filme e seu espectador. A experiência cinematográfica implica pelo menos dois sujeitos-que-veem (filme e espectador) em uma estrutura dinâmica e relacional. Sobchack investiga esta imbricação essencialmente encarnada, intencional e significativa de dois sujeitos perceptivos e expressivos que estão imbricados em uma relação dialógica e dialética, intrasubjetiva e intersubjetiva.

Um filme transcende seu cineasta para constituir e localizar o seu endereço, a sua própria experiência perceptiva e expressiva de ser e de se tornar. A experiência cinematográfica inclui o espectador perceptivo e expressivo que deve interpretar e significar o filme como experiência, fazendo isso através das mesmas estruturas e relações de percepção e expressão que informam o endereço indireto e representacional do cineasta e o endereço direto e ‘presentacional’ do filme (...) Um filme dirige-se a nós como expressão. Ele apresenta e representa para nós e por nós e através de nós os modos e as estruturas do ser como linguagem, do ser como um sistema de mediações primárias e secundárias através das quais nós, o mundo, e os outros nos comunicamos (Sobchack, 1992: 9 e 12).

Ou seja, em resumo: o cinema é uma extensão da existência encarnada do espectador. O modelo fenomenológico postula uma permeabilidade mútua e uma criação recíproca de si e do outro. Sendo assim, o ato de ver um filme torna-se um exemplo privilegiado dessa imbricação eu e mundo. Ao invés de assistir a um filme como através de um quadro, de uma janela ou de um espelho, compartilhamos e constituímos dialética e dialogicamente o espaço cinético. Sobchack, com base em Merleau-Ponty, enfatiza a relação espacial entre a imagem e seu espectador.

É importante notar esta ênfase na relação espacial que o cinema engendra entre filme e espectador. Em *Matéria e memória*, Henri Bergson afirma que questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e sua união, devem ser pensadas em termos de tempo, e não de espaço. Deleuze vai ao cinema com base nesta perspectiva. “O cinema e a nova psicologia” de Merleau-Ponty e, mais especificamente, a obra de Sobchack estão, ao contrário, interessados em investigar a face espacial desta equação. Ela diz:

É o espaço - o espaço vivido como e através do objetivo corpo-sujeito, o espaço histórico da situação - que ancora as respostas a essas perguntas (relativas ao sujeito e ao objeto) e à questão da significação cinematográfica. Ao focar a experiência encarnada e situada de um filme, a fenomenologia nos mostra não estar fora de sintonia com (...) nosso objetivo: localizar a estrutura e os significados dos fenômenos na contingência e na abertura da existência humana (Sobchack, 1992: 31 e 32).

Não é à toa que a obra de Sobchack sofre ataques, sobretudo, de autores de inspiração deleuziana. Em geral, reproduzem-se as críticas que Deleuze dispensou a Merleau-Ponty e, mais precisamente, à fenomenologia, que, como vimos, segundo o filósofo de *A imagem-movimento*, seria uma corrente pré-cinematográfica. Em um livro recentemente lançado e razoavelmente bem recebido nos EUA, Barbara Kennedy afirma, por exemplo, que os argumentos de Sobchack são “perigosos” por ainda manterem um certo privilégio a noções como “significação” e priorizarem a “subjetividade”. Kennedy explica:

“O trabalho de Sobchack é predominantemente uma explanação fenomenológica da experiência cinematográfica, baseia-se em uma teoria de ‘percepção natural’ (o corpo e a mente sendo entidades separadas) em vez de uma coagulação molecular da percepção e da

materialidade da imbricação cérebro/mente/corpo. Sobchack, no entanto, quebra as oposições tradicionais entre sujeito e objeto, mental e corporal, argumentando que o cinema sempre foi um engajamento dialético e dialógico de sujeitos visíveis e videntes. Mas isso ainda mantém uma preocupação com a subjetividade. Ainda se encontra bloqueado pelo pensamento identitário e interessado nas construções psíquicas da subjetividade como elemento fundamental da experiência fílmica. (...) Ela diz, por exemplo, que 'qualquer filme, não importa o quão abstrato, pressupõe que será compreendido como significação'. Eu quero ir mais longe do que a 'significação' e ver os filmes como 'evento', como afeto, ou como 'devir'" (Kennedy, 2000: 57).

Este trecho revela nada mais do que a pouca familiaridade da autora não somente com a fenomenologia e suas diversas ramificações como também com a tradição da teoria cinematográfica que bebeu nesta fonte. Sem falar em uma certa arrogância intelectual que sugere existir na obra de Sobchack, “que ainda mantém uma preocupação com a subjetividade”, como algo a ser superado. Kennedy desfila ao longo de seu livro uma aversão absolutamente inexplicável em relação a qualquer análise que atravesse o tema da subjetividade, como se este fosse um ponto de partida não aplicável ao cinema, à experiência de ver um filme, ou talvez, sem nenhum interesse.

Sobchack, contudo, tem lá suas problemáticas: ela vai muito pouco aos filmes para ampliar seus argumentos, algo que já enfraquecia “O cinema e a nova psicologia”. Além disso, quando recorre a filmes específicos, as obras citadas costumam em geral ser muito associadas a análises feministas, o que leva o trabalho da autora a correr o risco indesejável de ser classificada dessa maneira. Os termos que Sobchack emprega (sujeito, objeto, percepção, significação) talvez contribuam para certos mal-entendidos, ou uma ou outra simplificação. Se a ideia é pensar a relação dialógica e dialética de mútua constituição entre filme e espectador, partindo do conceito de “carne” como estofado do mundo, não estaríamos então em um plano em que noções como sujeito e objeto (por mais que reversíveis) ainda não teriam vez, ou melhor, ainda não estariam instituídas?

Neste sentido, o que me parece mais curioso é o fato de que, com o emprego do termo “carne”, de extrema importância para Sobchack, Merleau-Ponty inscrevia a temporalidade no centro de sua reflexão sobre o ser – e isto com uma expressão que resiste à abstração que a palavra “tempo” facilmente induz. Vale sempre lembrar que, para Merleau-Ponty, o ser humano é um “*l'être au monde*” e não um “*être dans le*

monde”. Um de seus maiores desafios em *O visível e o invisível* é justamente buscar um vocabulário que prescindia das metáforas espacializantes que facilmente nos levam a concepções bidimensionais do ser. É difícil evitar as ressonâncias quase automáticas como a dos prefixos in e ex, que sutilmente nos convidam a pensar em termos de continente e conteúdo, a imaginar a significação dentro e a materialidade fora da mente, ou a mente localizada dentro do espaço corporal, ou ainda o corpo dentro do mundo.

O próprio Merleau-Ponty assume ter caído muitas vezes nesta armadilha, e concorda que em suas duas primeiras obras não conseguiu se desprender completamente do ponto de vista da filosofia transcendental que concebe a primazia da consciência em face de seu objeto. Mesmo no nível da linguagem persistia a dificuldade de se destacar dos termos utilizados pela filosofia tradicional que ele pretendia combater. À medida que as notas de trabalho avançam, o fenomenólogo vai se tornando cada vez mais severo em relação especialmente à *Fenomenologia da percepção*. A anotação “retomar FP” torna-se mais e mais frequente. Em determinado momento, ele diz: "os problemas postos na *Fenomenologia da percepção* são insolúveis porque eu parto aí da distinção 'consciência' - 'objeto'" (Merleau-Ponty, 2000: 189).

Outras duas notas do final dos anos 50 (publicadas como apêndice no livro de Marcus Sacrini A. Ferraz, 2009), vislumbram um caminho alternativo para a constituição de uma nova ontologia: "nossa corporeidade: não colocá-la no centro como eu fiz na *Fenomenologia da percepção*" (Merleau-Ponty, apud, Ferraz, 2009: 307), e, adiante, "partir dos resultados da *Fenomenologia da percepção* e mostrar que é necessário transformá-los em ontologia: 1/ passar da afirmação do 'percebido' àquela do Ser bruto, 2/ passar da ideia do corpo como sujeito àquela do ser indiviso" (Merleau-Ponty, apud, Ferraz, 2009: 308). Merleau-Ponty exprime nestas breves considerações o desejo de rejeitar o papel central atribuído à subjetividade encarnada e avançar em seu projeto de descrição de um campo de ser anterior à cisão entre sujeito e objeto.

É o próprio estatuto do corpo que se altera à medida que Merleau-Ponty avança em uma redescritção do sensível. Em *Fenomenologia da percepção* o corpo próprio ou fenomenal é visto como irredutível aos objetos mundanos. Quer dizer: como local de uma produtividade perceptiva pela qual todas as coisas e eventos podem aparecer como

tais, o corpo não é uma coisa e não pode ser confundido com elas. Esta perspectiva mudará por completo ao longo dos anos 50, quando Merleau-Ponty marcará a capacidade perceptiva como irremediavelmente ligada a um lastro sensível inerente ao corpo. Ver implica necessariamente a possibilidade de se ver e de ser visto. Visível e móvel, o corpo conta-se entre as coisas, como uma delas, preso ao tecido do mundo. Porém, justamente porque vê e se move, o corpo mantém as coisas ao seu redor, como uma espécie de anexo ou prolongamento. “O mundo é feito do estofado mesmo do corpo” (Merleau-Ponty, 2004: 17), diz o filósofo. Este é seu enigma:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido - um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso um passado e um futuro... (Merleau-Ponty, 2004: 17).

Em seus últimos ensaios, o fenomenólogo aposta em um estudo mais detalhado da relação do corpo consigo mesmo. Quando minha mão direita toca a esquerda, por exemplo. Sinto-a como uma “coisa física”. A minha mão esquerda também inevitavelmente começará a sentir a direita. Logo, toco-me tocante. O meu corpo é capaz de efetuar uma certa reflexão. A relação daquele que sente com aquilo que sente jamais se dá em um sentido único. Ora, se a distinção do sujeito e do objeto está confusa em meu corpo, também está confusa na coisa, “que é o polo das operações de meu corpo, o termo em que termina a sua exploração, portanto presa no mesmo tecido intencional que ele” (Merleau-Ponty, 1991: 184). Além disso, eu não me percebo enquanto percebo. Esta não coincidência é insuperável. A totalidade está sempre presente como falta. O senciante não pode coincidir consigo mesmo em uma pura interioridade. Só é encontrado e alcançado através da espessura do mundo para o qual está aberto. O filósofo descobre nesta descrição uma subversão da ideia corrente de coisa e de mundo, conduzindo-nos a uma reabilitação ontológica do sensível.

É isto que leva o fenomenólogo a dizer não ser mais possível pensar segundo a clivagem entre sujeito e objeto. Merleau-Ponty busca na noção de carne (de cunho

propriamente ontológico) uma forma de se nomear em um mesmo movimento o ser aparentemente paradoxal de nosso corpo como ser de “duas faces”, “coisa entre as coisas e, de outro, aquilo que as vê e toca” (Merleau-Ponty, 2000: 133). A carne indica ao mesmo tempo a natureza reversível do corpo (visível e vidente, corpo fenomenal e corpo objetivo, dentro e fora) e do mundo (superfície e profundidade, visível e invisível, fato e "essência carnal", fenômeno e "ser de latência", doação e retração, luz e trevas) e a unidade primordial entre corpo e mundo. Ela é “a indivisão deste Ser sensível que eu sou e de todo o resto que se sente em mim” (Merleau-Ponty, 2000: 231). Esta indivisão, no entanto, é também a fissão que faz nascer a massa sensível do corpo na massa sensível do mundo.

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um elemento' do Ser (Merleau-Ponty, 2000: 136).

Se em *Fenomenologia da percepção* era acentuado o papel ativo do corpo, em *O visível e o invisível*, o que interessa é explorar sua comunidade de fundo com as coisas. É bem verdade que o corpo não pode ser reduzido a uma coisa sensível em meio a outras coisas, pois ele é o mensurador geral pelo qual todas as coisas aparecem como percebidas. Porém, é apenas porque há um “ser que em si mesmo é sensibilidade iminente (carne do mundo) que a carne corporal pode exercer seu papel ativo” (Ferraz, 2009: 271). A carne, estofado do mundo, é o que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, sendo, curiosamente, um pleno poroso, uma presença que contém uma ausência que não cessa de aspirar a ser. Quer dizer, a carne remete sempre a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. Ela é o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensado e do impensável, cuja diferenciação, troca e reversibilidade compõem o estofado do mundo. Dessa maneira, a reversibilidade, que na *Fenomenologia da percepção* caracterizava as relações entre sujeito e objeto, seu entrelaçamento e inversão sempre possível, em *O visível e o invisível* o termo passa a ser descrito como aquilo que define a carne.

Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? Onde colocar no corpo o vidente, já que evidentemente no corpo há apenas "trevas repletas de órgãos", isto é, ainda o visível? O mundo visto não está "em" meu corpo e meu corpo não está "no" mundo visível em última instância: carne aplicada a outra carne, o mundo não a envolve nem é por ela envolvido. Participação, aparentamento no visível, a visão não o envolve nem é nele envolvida definitivamente. A película superficial do visível é apenas para minha visão e para meu corpo. Mas a profundidade sob essa superfície contém meu corpo e, por conseguinte, contém minha visão. Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele (Merleau-Ponty, 2000: 134 e 135).

Ou seja: a experiência não é um puro exercício de poderes intencionais heterogêneos às estruturas do mundo. Ela não pode mais ser localizada de modo definitivo em uma das polaridades que a constituem (atividade/passividade, agência/senciência, eu/outro, interioridade/exterioridade), mas num entrelaçamento entre estes aspectos. O que se percebe então é uma redescritção do sensível. O sensível não é mais feito somente de coisas:

é também tudo quanto nele se desenha, mesmo em baixo-relevo, tudo quanto deixa nele o rastro, tudo quanto nele figura, mesmo a título de desvio e como uma certa ausência (...)Um corpo perceptivo que vejo é também uma certa ausência que o seu comportamento escava e prepara atrás de si. Mas a própria ausência está enraizada na presença, é por seu corpo que a alma do outro é alma a meus olhos. As "negatividades" contam também no mundo sensível, que é decididamente o universal (Merleau-Ponty, 1991: 190).

Ao acentuar o caráter sensível do corpo, revisa-se também o papel excessivamente ativo do sujeito perceptivo, como exposto em seus primeiros livros. A objeção de Merleau-Ponty à ideia de que os conteúdos vividos não corresponderiam exatamente ao mundo puro e simples o encurralou em uma concepção idealista que limitava a extensão do ser ao aparecer fenomenal. Agora, a atividade perceptiva resulta de características sensíveis do próprio ser. Ela passa a ser alimentada pela sensibilidade inerente ao mundo. É esta comunidade sensível que põe corpo e coisas no mesmo estofado que garante a veracidade da percepção.

É curioso, neste sentido, observarmos a substituição gradativa do termo "percepção" em favor da noção de "fê perceptiva" em *O visível e o invisível*. O conceito de "percepção" em *Fenomenologia da percepção* parece pressupor certas decisões teóricas que não

devem ser aceitas como óbvias. Afinal, a percepção configura um sistema de poderes subjetivos capaz de desvelar todo evento ou coisa mundana. O sujeito perceptivo comporta em si o projeto de todo ser possível. É o que leva Merleau-Ponty a asserções problemáticas como "A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba" (Merleau-Ponty, 1994: 429), ou "o mundo permanece 'subjetivo', já que sua textura e suas articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito" (Merleau-Ponty, 1994: 576).

Ao expor como intenciona desenvolver sua abordagem em seu último e inacabado livro, Merleau-Ponty diz ser necessário renunciar a expressões como "atos de consciência", "estados de consciência" e "percepção": "excluimos o termo percepção em toda a extensão em que já subentende um recorte do vivido em atos descontínuos ou uma referência a "coisas" cujo estatuto não se precisou, ou somente uma oposição entre o visível e o invisível" (Merleau-Ponty, 2000: 155). Os motivos para tal rejeição se devem ao fato de que a percepção supõe um corte da experiência em atos descontínuos, um correlato espacial e material, e parece excluir um domínio do invisível, ou seja, na atividade perceptiva, o sujeito só se referiria ao regime daquilo que é presente, sem nem mesmo reconhecer a existência de dimensões que se ausentam à doação sensível. O emprego do termo "fé perceptiva" viria solucionar estes problemas. A fé perceptiva, enquanto "doação em carne",

envolve tudo o que se oferece ao homem natural no original de uma experiência-matriz, com o vigor daquilo que é inaugural e presente pessoalmente, segundo uma visão que para ele é última e não poderia ser concebida como mais perfeita ou próxima, quer se trate das coisas percebidas no sentido ordinário da palavra ou de sua iniciação no passado, no imaginário, na linguagem, na verdade predicativa da ciência, nas obras de arte, nos outros ou na história (Merleau-Ponty, 2000: 155).

Se então nos atemos à doação originária do mundo, o que a "fé perceptiva" revela, segundo Merleau-Ponty, é que o acesso direto e efetivo ao mundo sensível não é algo baseado em uma certeza absoluta. É uma questão de fé, uma abertura ao mundo anterior à certeza, "que não exclui uma possível ocultação" (Merleau-Ponty, 2000: 38). A percepção, a atividade perceptiva, a consciência pré-reflexiva, a consciência antepredicativa, noções sinônimas usadas em contextos semelhantes, já indicavam em

Fenomenologia da percepção um contato originário com o mundo que apresenta as coisas tais como são. O que diferencia estes termos do uso que Merleau-Ponty faz de “fé perceptiva” em *O visível e o invisível* é justamente a possibilidade de uma “ocultação”.

É a inexistência absoluta do nada que faz com que ele precise do Ser, de modo que somente é visível sob a aparência de ‘laços de não-ser’, de não-seres relativos e localizados, relativos ou lacunas do mundo. É precisamente porque o Ser e o Nada, o sim e o não não podem ser misturados como dois ingredientes que, quando vemos o ser, logo o nada aparece, não na margem, como a zona de não-visão em torno de nosso campo de visão, mas em toda a extensão do que vemos, como aquilo que o instala e o monta como espetáculo diante de nós. O pensamento rigoroso do negativo é invulnerável, porquanto também é pensamento da positividade absoluta, da sorte que já contém tudo o que poderíamos opor-lhe. Não pode ser desrespeitado em suas regras nem apanhado desprevenido (Merleau-Ponty, 2000: 71).

Ou seja, em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty reconhece a possibilidade de que haja ser para além daquilo que se doa positivamente como dado sensível. É exatamente essa possibilidade que o tema do encobrimento do ser parece confirmar: a fé perceptiva não reconhece só aquilo que se apresenta de maneira originária, mas também aquilo que se ausenta de maneira originária, aquilo que só podemos identificar como algo que, de direito, escapa aos nossos poderes subjetivos. Quer dizer: ao descrever a vida perceptiva em termos de fé perceptiva, quebra-se a estrita correlação entre existir e manifestar-se aos poderes subjetivos, e não se exclui a possibilidade de que o ser exceda o aparecer.

O ser sensível também comporta a não percepção, encobrimento. Há dimensões de negatividade que estariam incrustadas nos dados positivos. É preciso então considerar certas ausências constitutivas que se doam enquanto ausência para somente então descrever a dimensão sensível como ontológica. É justamente isto que Merleau-Ponty investiga por meio do título de invisível, termo que sintetiza aquilo que excede o visível, o aparecer, as propriedades diretamente perceptíveis. O invisível é uma “armadura interior” do sensível, que o sensível a um só tempo “mostra e esconde” (Merleau-Ponty, 2000: 144) e cuja presença conta no sensível como a de uma cavidade ou de uma ausência. Marilena Chauí nos explica que o invisível, para o filósofo francês, é aquilo pelo qual ou através do qual as coisas se fazem visíveis. Não se trata de uma terceira dimensão e sim da própria condição da visibilidade. É o invisível que conta o estofado do visível, que garante a segregação e a diferenciação.

Em *O visível e o invisível*, o fenômeno originário não é mais designado como percepção e sim como experiência. "É, portanto, à experiência que pertence o poder ontológico último" (Merleau-Ponty, 2000: 110). Seguindo o raciocínio, não se trata mais de explicar a experiência, mas de decifrá-la nela mesma. A experiência distingue o vidente do visível, o tocante do tocado, o falante do falado, o pensante do pensado, assim como diferencia ver e tocar, falar e pensar. Abolir essas distinções seria regressar à subjetividade como consciência representadora. Merleau-Ponty faz uma alusão à física nuclear, que decifra a origem do universo pela explosão da massa em energia, onde as novas partículas produzidas são da mesma espécie das que as produziram. Quer dizer: o próprio ser dividi-se por dentro sem se separar de si mesmo. O que é preciso entender é que esta diferenciação própria da experiência não é posta por ela, mas manifesta-se nela. Isto porque o mundo, como carne, é esta simultaneidade de dimensões diferenciadas, que cinde os termos sem separá-los, os une sem identificá-los.

A filosofia não é ruptura com o mundo, não é coincidência com ele, mas também não é alternância da ruptura e da coincidência. Esse duplo relacionamento, que a filosofia do Ser e do Nada exprime tão bem, nela permanece incompreensível porque ainda é uma consciência – um ser que é todo aparecer – a encarregada de transmiti-lo. Pareceu-nos que a tarefa era descrever estritamente nosso relacionamento como mundo, não como abertura do nada ao ser, mas como abertura simplesmente: é pela abertura que poderemos compreender o ser e o nada, não é pelo ser e pelo nada que compreenderemos a abertura (Merleau-Ponty, 2000: 100).

Não nos cabe nesta tese argumentar ou defender uma ruptura fundamental de Merleau-Ponty com seus escritores progressos (como acredita Marilena Chauí) ou uma retomada em outros termos e perspectivas (como é o caso de Marcus Sacrini Ferraz). O que nos interessa é que neste mergulho no sensível, neste movimento na direção de uma nova ontologia, Merleau-Ponty esboçou uma reaproximação com o cinema que não pode se concretizar. Em algumas de suas últimas notas de trabalho, é possível identificar o desejo do filósofo por uma abordagem filosófica do cinema, não mais para ilustrar um pensamento pré-elaborado. O cinema como a celebração da presença viva de nossa especular carnalidade, uma forma particular de dizer o Ser, uma estética que subjaz a uma “dialética do visível e do invisível”.

Em notas referentes a “A ontologia cartesiana e a ontologia de hoje”, curso que Merleau-Ponty se preparava para lecionar no Collège de France em 1961, pouco antes de morrer inesperadamente, o fenomenólogo procura atribuir uma formulação filosófica à ontologia contemporânea:

não é história da filosofia no sentido habitual: o que se pensou, é: aquilo que foi pensado no quadro e horizonte do que se pensa — evocado para fazer compreender o que se pensa — Objectivo: a ontologia contemporânea — Partir desta para depois ir de encontro a Descartes e aos cartesianos, depois voltar ao que pode ser a filosofia hoje (Merleau-Ponty, 1996: 390 e 391).

Esta contraposição ao que ele chama de ontologia cartesiana, Merleau-Ponty identifica especialmente na literatura de Marcel Proust e na pintura de Paul Cézanne, mas também em outras artes, como o cinema. Em determinado momento, a anotação “(pintura-cinema)” é seguida duas linhas mais abaixo por “Andre Bazin: ontologia do cinema”, e, em seguida, “Nas artes Cinema ontologia do cinema — a questão do movimento no cinema” (Merleau-Ponty, 1996: 391). A questão do movimento no cinema já havia sido citada brevemente em notas de um outro curso, “Le monde sensible et le monde de l’expression”.

O cinema, inventado como meio de fotografar os objetos em movimento ou como representação do movimento descobriu com este muito mais do que a mudança de lugar, isto é, uma maneira nova de simbolizar os pensamentos, um movimento de representação. Pois o filme, seu corte, sua montagem, suas mudanças de ponto de vista solicitam e por assim dizer celebram nossa abertura ao mundo e ao outro, do qual ele faz perpetuamente variar o diagrama (...) O cinema mete em cena não já, como no seu início, movimentos objetivos, mas mudanças de perspectiva que definem a passagem de uma personagem a outra ou o deslizar de uma personagem em direção ao acontecimento (Merleau-Ponty, 1968: 19 e 20)

O que se percebe muito claramente é o desejo do filósofo de incorporar o cinema às reflexões que vinha desenvolvendo a respeito da literatura e da pintura, capazes, cada um à sua maneira, de fixar as relações entre o visível e o invisível na descrição de ideias, conceitos e raciocínios que não são o contrário do sensível, mas seu dúplice e profundidade. A citação a Bazin, cuja obra discutiremos mais adiante, não poderia ser mais instigante. Existe de fato uma sintonia entre o crítico e o fenomenólogo que mais parece se acentuar ao longo dos anos 50. Bazin e Merleau-Ponty veem no cinema uma

nova linguagem imperiosa de dizer o Ser, capaz de refletir sobre nossa promiscuidade com o mundo e as coisas. Ambos se aperceberam desta aposta ontológica que o jogo da imaginação contém: o emergir da imagem envolta em um vai e vem, das coisas à forma, do fato ao sentido, e vice-versa.

Estas notas e os últimos ensaios do fenomenólogo parecem vislumbrar, ou pelo menos inferir, as orientações através das quais a última fase do pensamento de Merleau-Ponty teria podido desenvolver uma consideração ontológica do cinema, enfatizando, sobretudo, seu caráter não mimético, como uma apresentação de um inapresentável. Esta reaproximação atravessa a questão da visão como a reversibilidade da carne, “essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é” (Merleau-Ponty, 2004: 44), como “encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (Merleau-Ponty, 2004: 44).

A análise da visão em ato nos mostra que o trabalho de artista consiste, sobretudo, em uma retomada ontológica do mundo. A pintura, por exemplo, tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser. Ao estudar a experiência do pintor, Merleau-Ponty se detém aos instantes em que ver, ouvir ou falar atravessam a camada do instituído e desnudam o originário de um mundo visível, sonoro e falante. Cézanne, por exemplo, como insiste Merleau-Ponty, dizia querer fazer do impressionismo "algo de sólido como a arte dos museus". Para Merleau-Ponty, esta missão se configura como um paradoxo. O pintor visa a realidade e proíbe os meios correntes de alcançá-la: “buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (Merleau-Ponty, 2004: 127). Cézanne acreditava não ser necessário escolher entre uma ou outra, separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e a maneira fugaz delas aparecerem. Ele “quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (Merleau-Ponty, 2004: 128).

Dessa maneira, a questão da representação objetiva ou subjetiva do mundo, que tanto atravancou um novo pensamento da imagem e do imaginário é radicalmente revista,

restituindo-se à visão seu poder fundamental de manifestar mais que ela mesma. Para Merleau-Ponty, a visão é a metamorfose das próprias coisas em visão, visibilidade e também vidência. Ser ou não ser visto são atributos das coisas, de seu tornar-se presente. O que se vislumbra é a compreensão do filme não como pura representação. Ao filmar uma paisagem, o cineasta não a copia ou reproduz. É impossível separar sujeito de objeto, o ver do que é visto, ambos constituem-se nessa relação de equivalência. Ao mesmo tempo em que a paisagem sugere e o cineasta a filma, sua obra compõe-se buscando na paisagem o que falta à imagem para alcançar sua plena expressão. Não temos aqui uma relação de causa e efeito. Assim como não podemos considerar o cinema como mera fabricação segundo a vontade do artista.

Merleau-Ponty nos ajuda a entender o cinema contemporâneo quando atesta que a superposição que oculta e torna virtual a visibilidade das coisas integra-se à manifestação visível no mundo. Quer dizer: as técnicas cinematográficas tem como potência a ser explorada a promoção de uma abertura às coisas sem conceito: a intensidade de um rosto que um *close* sublinha, o plano-sequência que expressa a possibilidade do que quer que seja, o murmúrio indeciso dos movimentos, dos olhares, das cores, dos cenários, tudo interligado, interdependente, diferenciados, porém simultâneos. Sobre a pintura, em uma citação que nos ajuda, Merleau-Ponty comenta:

A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, ‘objetiva’, ‘projeta’, ‘fixa’. Assim como a palavra não se assemelha ao que ela designa, a pintura não é um *trompe-l’oeil*, uma ilusão da realidade (...) O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada (Merleau-Ponty, 1991: 130-133)

O pintor, assim como o cineasta, faz retornar à luz aquilo que dela germina, e por isso a visão do pintor é um nascimento continuado. Um realizador como Hou Hsiao-Hsien parece mesmo interrogar as coisas que acedem à visibilidade e se mostram como existentes. Esta interrogação se faz na imagem, através dela, e se prolonga em nós espectadores, como uma celebração da gênese misteriosa e febril das coisas em nosso

corpo, que supõe, em Merleau-Ponty, uma unidade ontológica e não uma fratura entre ver e pensar. Os planos de Hsiao-Hsien em “Adeus ao Sul” (1998) incomodam nosso olhar com suas arestas, reivindicando-nos uma presença absoluta em virtude de um sentido de configuração cuja ideia não nos é dada pelo "sentido teórico". É um mundo estranho que se vê constituído, renovado, ainda não domado por nenhuma cultura e que nos pede para criar de novo a cultura. Por isso seus filmes dão a impressão da natureza em origem, sua presença iminente.

Ao buscar um reencontro com um contato mais ingênuo entre as formas, as cores, os planos, os movimentos e o que expressam para nós, ao desconstruir essas camadas de significados para poder reconstituí-las, no próprio filme, em seu fluxo e refluxo, um cineasta como Hsiao-Hsien faz da experiência cinematográfica uma experiência criadora que nos permite pensar não o que já foi pensado, mas o que se esconde subjacente ao pensado. É o impensado de Merleau-Ponty, fundo inesgotável do sensível. Um filme como “Adeus ao Sul” faz vir ao Ser aquilo que sem ele nos privaria de experimentá-lo. Ele tateia ao redor de uma intenção de exprimir algo para qual não possuímos modelo, pois é o próprio filme, em ato, que abre a via de acesso para o contato pelo qual é possível haver experiência. Se “o Ser é aquilo que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência” (Merleau-Ponty, 2000: 187), o trabalho do cineasta é justamente captar o instituinte como criação.

Esta espécie de máxima pode ser vislumbrada nas obras de outros autores de inspiração fenomenológica. Para eles, o cinema é uma arte espontaneamente fenomenológica, que nos faz ver ao invés de explicar, em uma relação única com a realidade, que atravessa noções como “mistério”, “ambiguidade”, “revelação” e “sentimento”. Os termos vêm dos filmes (especialmente os neorealistas, pelo menos para Andre Bazin e Amédée Ayfre), nascem em um embate mais frontal e imediato, e demonstram uma dependência construtiva de seus exemplos. Ao longo deste processo, a imagem cinematográfica chega mesmo a ser vista como uma assíntota da realidade, movimentando-se cada vez mais próxima dela, para sempre dependente dela, a ponto de Roger Munier sentir-se paralisado e impotente. Os cineastas devem, portanto, cumprir esta obrigação moral, mantendo-se fiéis à dimensão ontológica do cinema - seja por um programa rígido,

como é o caso de Michel Mourlet, seja em uma elaboração sempre situada e contextual, para além dos estilos, estéticas e teorias, como nos sugere Jean Mitry.

Esses autores supõem muitas vezes uma certa transparência no uso de certos procedimentos de linguagem, insistem, noutras, nas diferenças entre filme e mundo. Ao mesmo tempo, contudo, mesmo quando isso não parece evidente, o mais importante é a compreensão de que um filme, antes do que quer que seja, propõe-nos uma formulação ontológica. Esta compreensão, que pode superar muitos dos dilemas nos quais estes autores se veem enredados, diz respeito também a nós espectadores, pois a relação ontológica entre a imagem e a realidade não se constitui em si mesma, e se afirma no processo de se oferecer, sem pré-determinações.

Ayfre, Bazin, Mourlet, Munier e Mitry, cada um à sua maneira, complementam muito do que vimos em Merleau-Ponty, além de abrirem outros caminhos. Vamos, a seguir, destacar cada um deles, e, posteriormente, buscaremos em Gilles Deleuze um outro e importante aliado, revendo as discordâncias entre o filósofo francês e a fenomenologia, e identificando nelas um projeto cinematográfico de inúmeras semelhanças. A revisão desta tradição negligenciada e a união talvez inesperada entre Deleuze e Merleau-Ponty apontam para uma potência cinematográfica de cunho ontológico que o cinema contemporâneo explora talvez às últimas.

1.2 Amédée Ayfre

a arte da revelação e o exercício da liberdade

Amédée Ayfre, praticamente desconhecido não somente no Brasil como também no mundo anglo-saxão, era abade, amigo íntimo de Andre Bazin e aluno de Merleau-Ponty. Sua obra, interrompida pela morte prematura em um acidente de carro em 1964, revela um projeto de teoria do cinema no entrecruzamento entre a fenomenologia, o existencialismo sartreano e o catolicismo – um coquetel em perfeita sintonia com o ambiente francês do pós-guerra. Como o mestre de *Fenomenologia da percepção*, Ayfre vê o cinema como uma arte espontaneamente fenomenológica, que nos faz ver ao invés de explicar. Sua maior preocupação é a presença silenciosa das coisas e do mundo que o cinema, por sua própria natureza, é levado a nos revelar. Esta revelação é associada à noção de “mistério”, termo que para Ayfre carrega um sentido religioso. Isto, contudo, só é possível em uma aproximação ao mesmo tempo respeitosa com a realidade e ética com o espectador.

O neorealismo italiano é o que desperta o abade para o cinema. Se Merleau-Ponty não tinha nenhuma familiaridade com o neorealismo, o movimento italiano serve de base não somente para Ayfre, como também para Bazin. A produção cinematográfica que surge na Itália logo após o fim da Segunda Guerra Mundial e se impõe ao mundo depois da aclamação de “Roma, Cidade Aberta” (1944-1945), de Roberto Rossellini, em Cannes e Nova Iorque, recebeu na verdade uma penca de denominações: cinema humanista, naturalismo, neopopulismo, neoexpressionismo e neorealismo. Este último, o termo consagrado, indica continuidade, uma maneira de inserir-se em uma tradição, como nos alerta Mariarosaria Fabris. O acréscimo do prefixo “neo” assinala um movimento, um diálogo com os realismos clássico, poético francês, socialista soviético, assim como com as experiências realistas do cinema italiano do período fascista. Estamos nos referindo a uma produção marcada pelo forte controle e censura, e por

obras de propaganda de cunho realista. Para este cinema, o homem é entendido como um trabalhador que integra o estado. O homem existe somente em relação ao estado.

Os primeiros longas de Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica reagiram não só contra a banalidade que tinha sido o modo dominante do cinema italiano por muito tempo, mas também contra as condições socioeconômicas vigentes na Itália naquele momento. O neorealismo italiano seria a expressão de uma filosofia¹¹ ansiosa por uma outra relação entre o homem e a realidade. Pier Paolo Pasolini comenta:

O neorealismo é produto de uma reação cultural democrática à estagnação do espírito no período fascista: do ponto de vista literário, ela consistiu na substituição do classicismo decadentista, hipotático, que instituíra de cima e implicava uma nítida 'distinção estilística' voltada para um estilo sublimis (no qual, se havia realismo, era realismo precioso ou anedótico), por um gosto pela realidade paratático, que, como num documentário, operava no nível da realidade representada por meio de um processo e mimese, do qual nascia a descoberta do monólogo interior, do discurso vivido e de uma mistura estilística, com o predomínio do estilo humilium (ou dialetal) (Pasolini, apud, Fabris, 2007: 8 e 9).

A Itália cotidiana, ordinária, desaparecida do cinema por vinte anos, retornava à telona. Os filmes se desenrolavam por dramas miúdos do cotidiano do italiano comum oprimido por circunstâncias sociopolíticas que fugiam ao seu controle. O neorealismo italiano foi o primeiro movimento do pós-guerra a libertar o cinema dos limites artificiais dos estúdios hollywoodianos. Com poucos recursos, em um país completamente destruído pela guerra, os cineastas colocaram o cinema na rua, com equipes pequenas, equipamento limitado, cidadãos locais e uns poucos atores profissionais.

“Roma, Cidade Aberta” tornou-se desde o início o filme-paradigma dessas ideias e ideais. As condições de produção do longa (filmado quase todo em locação, com apenas dois atores profissionais, película comprada no mercado negro por Rossellini em pessoa, e o quartel general da equipe, que funcionava em um picadeiro desativado sob

¹¹ Vale lembrar que o neorealismo cinematográfico coincidiu com o resurgimento de uma literatura realista na Itália, especialmente as obras de Italo Calvino, Alberto Moravia e Cesare Pavese.

um bordel ao lado da redação de um jornal do exército americano)¹² contribuíram em muito para os muitos mitos que cercam o neorealismo. O filme ainda contava a história de um grupo de resistentes que vivia sob a ocupação dos alemães, no final da Segunda Guerra Mundial. Ou seja: não só as condições de filmagem eram especiais, como a própria trama fugia ao convencional duelo de mocinhos e bandidos desenvolvido à perfeição por Hollywood, e afirmava uma abordagem narrativa fundada na incerteza das motivações dos personagens e das conexões causais. O que fez de “Roma, Cidade Aberta” o modelo neorealista foi a combinação ousada de estilos e tons, do documentário ao melodrama, fugindo inteiramente às regras de um cinema narrativo então hegemônico, e o desejo por uma representação antiespetacular do homem em confronto com uma realidade que a priori nada significa. Mais do que um estilo, para Rossellini, o neorealismo era uma tomada de posição moral. Nela, o homem passa a ser traduzido não por motivações psicológicas e muitos diálogos, mas pelo andar, por seus gestos, pela maneira como se relaciona com as coisas à sua volta.

Estas ideias de um cinema do comportamento, de rua, de uma *mise-en-scène* improvisada, de uma representação não ideológica da vida cotidiana, seriam adotadas de forma crescente à medida que avançavam os anos 50, e serviriam como prato cheio para as abordagens de raízes fenomenológicas. A própria amizade entre Bazin e Ayfre nasce curiosamente a partir da mútua admiração por “Alemanha, ano zero” (1948). Entusiasmado pela crítica que Bazin havia publicado na 14^o edição da revista *Esprit* sobre o terceiro longa de Rossellini, Ayfre o envia uma longa carta no final de 1949. Bazin o responde, surpreso pela convergência de suas respectivas abordagens. Ambos viam no movimento italiano um novo realismo baseado em um incessante diálogo com a realidade física. Ayfre se baseou fortemente nas críticas de Bazin sobre, por exemplo, “Ladrões de Bicicleta”, enquanto identificava neste cinema um apelo à consciência do espectador, obrigado a sair de sua passividade para mergulhar em uma descrição fenomenológica capaz de revelar o “mistério” do mundo. Bazin, por sua vez, tomará do abade a noção de um registro da realidade em sua totalidade. Embora existam algumas divergências entre eles (que, contudo, jamais estabeleceram um confronto mais direto), seja no que diz respeito ao aspecto mecânico da sétima arte ou ao caráter religioso da

¹² Para saber mais do conturbado processo de filmagem de "Roma, Cidade Aberta", ver Tag Gallagher (1998).

experiência cinematográfica, seja à ênfase dada à linguagem do cinema, ambos celebraram um encontro com a fenomenologia e centraram suas atenções na natureza das relações entre a realidade, um filme e o espectador.

Ayfre seria convidado a escrever na *Cahiers du Cinéma*, e “Neo-réalisme et phénoménologie”, artigo denso publicado em novembro de 1952, se tornaria talvez seu principal ensaio sobre o cinema. Curiosamente, o abade inicia o texto argumentando justamente a validade ou não do termo neorealismo:

‘Realismo’ é uma daquelas palavras que nunca deveriam ser utilizadas sem um correlativo determinante. Será que o ‘neo’, aplicado ao cinema realista italiano pós-guerra, dá conta do recado? Se julgarmos a partir do uso mais ou menos universal que o termo adquiriu, a resposta teria de ser afirmativa. Mas, se, pelo contrário, nós filtrarmos as críticas inumeráveis a que a expressão foi sujeita, mesmo pelos próprios artistas, e se notarmos que todos aqueles que a usam o fazem com alguma reserva, entre aspas ou na forma de circunlóquios (em resumo, com uma má consciência), a tentação é a de procurar algo para substituí-la (Ayfre, 1952).

Ayfre traça então uma análise em perspectiva e se pergunta se o neorealismo redesenha mundos já mapeados em detalhe ou o caminho que ele esboça é de fato uma novidade, se o acento deve estar no “neo” ou no “realismo”. O realismo faria parte do cinema desde os irmãos Lumière, que, ao colocarem uma câmera em um determinado lugar, filmarem algo por um certo tempo e registrarem o mundo em preto e branco em uma superfície plana, estabeleceram um abismo inevitável entre representação e real. Este realismo que nasce com o cinema se desenvolveria, segundo o autor, por duas trajetórias que ele nomeia como “documentário” e “verismo”. Seu objetivo é compreender se o movimento italiano seria mais uma transformação deste último ou se teria encontrado uma alternativa ao impasse dialético do documentário.

Ao descrever o que chama de documentário, Ayfre cita Dziga Vertov. O russo teria percebido que o ponto alto do realismo no cinema seria o documentário. Daí a necessidade de se atirar para fora do estúdio, sem atores ou roteiro. O ideal para este cinema seria aquele de uma câmera que registra ininterruptamente uma esquina qualquer. Ayfre, no entanto, questiona: o que emergiria desta situação ideal de documentário seria um filme ou uma coleção de fotografias em movimento? Diante

deste questionamento, Vertov apostou suas fichas na construção de um ritmo particular que deveria ser imposto às imagens pela montagem. Contudo, para o abade, esta aposta de Vertov o consumiu a tal ponto, fazendo-o perder progressivamente o interesse pelos elementos individuais à sua disposição.

... mantendo apenas um tipo acabado de movimento sinfônico com um ritmo extremamente calculado em que o tema inicial não era mais importante. Dessa maneira, partindo do ponto mais cru do realismo, somos jogados de volta à arte abstrata. A dialética é significativa e ilustrativa do inevitável beco sem saída com o qual o filme documentário, com sua reivindicação da passividade por parte do espectador e sua crença em sua própria impessoal objetividade, acaba se deparando (Ayfre, 1952).

O movimento verista seria aquele que rejeita a ingenuidade de um contato objetivo e direto com o real em favor de uma digressão em torno da noção de “verdade”. O que caracteriza este cinema, segundo Ayfre, é a crença de que um acontecimento precisa ser deliberadamente reconstituído para que se torne verossímil. Ele cita Maurice Cloche e Jean Gremillon como exemplos. Ambos os cineastas franceses, conscientes de que o “conteúdo real” de seus filmes deve ser aparado, sublinhado, explicado, estariam sempre em vias de estilizar o evento registrado pela câmera.

O neorealismo causa uma espécie de curto-circuito entre estes caminhos realistas traçados pelo abade. O autor se detém longamente na sequência final de “Alemanha, ano zero”. O menino Edmund vaga sem rumo pelas ruas devastadas de Berlim, e, por fim, faz aquilo que lhe parece ser sua única saída. Edmund se suicida jogando-se do alto de um prédio. Em momento algum o menino parece atuar. Ayfre diz ser impossível afirmar se estamos diante de uma boa ou má atuação, assim como o espectador não se envolve em termos de simpatia ou antipatia pelo personagem. Esta será uma das marcas do cinema de Rossellini, uma poética da solidão inteiramente plasmada à paisagem exterior. O menino caminha apenas, como se existisse independentemente do nosso olhar. Para Ayfre nem mesmo sentimentos como arrependimento, remorso ou desespero são capazes de dar conta daquilo que vemos. Isto porque o que está em jogo nesta sequência é o confronto com a questão das “atitudes humanas como atitudes existenciais”:

Este filme tem uma série de dimensões: documentário, o estado da Alemanha após a guerra, os efeitos sociais e psicológicos de uma educação nazista, além da psicologia individual da criança. Mas é aí que começa a originalidade, já que o interesse não é em nenhum sentido pela psicologia da criança ou do adolescente (o cinema já tem muito disso). É muito diferente, mais precisamente a descrição concreta e abrangente da representação da atitude humana de uma criança em uma determinada situação. Nada de introspecção ou externalização por meio de diálogos, e nenhum jogo com a expressão facial. Não há qualquer preocupação com a psicologia no sentido behaviorista. Estamos bem além da psicologia aqui e isso não tem nada a ver com uma sequência de reflexos. Em vez disso, a questão é uma atitude humana em sua totalidade, capturada de forma ‘neutra’ pela câmara (Ayfre, 1952).

Ayfre sublinha que o elemento documental de “Alemanha, ano zero” não se baseia em uma pretensão de objetividade passiva do registro cinematográfico. A “neutralidade” de sua representação jamais é fria ou impessoal. Embora não nos seja possível julgar os acontecimentos narrados, somos sempre convocados emocionalmente. Rossellini não faz propaganda, mas polemiza. O que diferencia de maneira mais decisiva o filme de Rossellini dos outros dois “realismos” descritos por Ayfre é o fato de que “o objetivo, o subjetivo, o social, etc., nunca são analisados como tais; eles são tomados como um todo factual em toda a sua plenitude incipiente, um bloco de tempo bem como de volume” (Ayfre, 1952). O abade convoca como exemplo um outro filme italiano, “Ladrões de Bicileta” (1948), de Vittorio De Sica:

Aqui nós temos um homem em busca de sua bicicleta que não é apenas um homem que ama seu filho, um trabalhador desesperadamente empenhado em tentar roubar outra bicicleta, um homem que, finalmente, representa a angústia do proletariado reduzido ao roubo das ferramentas de seu próprio trabalho. Ele é tudo isso e um monte de outras coisas, indefinível, não analisável, precisamente porque, primeiramente, ele é, e não isoladamente, mas cercado por um bloco de realidade que carrega traços do mundo - amigos, igrejas, seminaristas alemães, Rita Hayworth em um cartaz. E isto não é apenas o decor, ‘existe’ quase no mesmo nível que ele (Ayfre, 1952).

Não é muito difícil identificar as raízes fenomenológicas dos *insights* de Ayfre, que chega mesmo a denominar o movimento italiano de “realismo fenomenológico”. O autor busca em Merleau-Ponty¹³ e em Andre Lalande¹⁴ duas definições para a corrente

¹³ "Ensaio em uma descrição direta da experiência, como ela é, sem levar em conta sua gênese psicológica ou as explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo podem fornecer" (Merleau-Ponty, apud, Ayfre, 1952).

fenomenológica que o ajudam a se aproximar daquilo que ele vê como mais importante no filme de Rossellini: a representação da experiência do menino não como psicológica ou introspectiva, e muito menos como experimentação passiva de estímulos do meio, mas como uma “abertura para o mundo”. Sendo assim, um “sentido total da existência” surgiria da imagem, não na forma de uma tese que o filme desejaria demonstrar ou mesmo ilustrar e que, dessa maneira, indicaria uma condição prévia à sua concepção. Ao contrário, o sentido é parte integral de uma atitude concreta. Daí a sua ambiguidade. Ao retomar o suicídio de Edmund no final de “Alemanha, ano zero”, Ayfre explica:

Uns veem a desordem econômica de uma sociedade decadente cristalizada em uma criança, assim como a razão de seu suicídio; outros falam da polarização do absurdo como um todo, tudo ‘podre’ em um mundo onde as pessoas são supérfluas. Alguns ainda enxergam a evidência de um mundo onde o enorme amor de Deus não encontra caminho em meio ao jogo triste e sangrento das paixões humanas, exceto na forma de uma figura ajoelhada sobre uma criança morta. Rossellini não toma decisões. Ele coloca a questão. Em face de uma atitude existencial, ele propõe o mistério da existência (Ayfre, 1952).

A noção de “mistério” será de extrema importância para Ayfre. Para ele, a ambiguidade da imagem desemboca necessariamente na expressão do mistério. Ela é não apenas um espaço para o exercício da liberdade, como também um campo para a manifestação do mistério. “A ambiguidade é o modo de existência do mistério que é a salvaguarda da liberdade” (Ayfre, 1952). De acordo com o autor francês, as principais obras do movimento italiano estão a todo momento em uma interseção com o sagrado. Rossellini e De Sica, cineastas citados por Ayfre, desejariam falar das coisas como elas são, como elas aparecem em nossa experiência, colocariam questões como personagem e narrativa entre parênteses, privilegiando uma apreensão total, em que os acontecimentos e o mistério são copresentes.

Este realismo fenomenológico, como o método que o inspira, seria também o resultado de uma ação de pôr entre parênteses, uma espécie de “encapsulamento”. Entre parênteses está o fragmento da realidade que dá ao espectador a sensação de não estar diante de um espetáculo, nem mesmo de um espetáculo realista. O cineasta, contudo, é aquele que sabe o custo do esforço necessário para alcançar a impressão de realidade e

¹⁴ "Estudo descritivo de um conjunto de fenômenos como eles se manifestam no tempo ou espaço, ao contrário das leis fixas e abstratas que regem tais fenômenos, as realidades transcendentais de que são uma manifestação" (Lalande, apud, Ayfre, 1952).

imprimir a sensação de que ele, o autor, jamais pôs os pés dentro dos parênteses. Ayfre propõe uma noção de estilo que se assemelha àquela defendida pelo amigo Bazin. Um estilo que seja sua própria negação e que faça, ao mesmo tempo, emergir a ambiguidade e o mistério do mundo. O abade delineia uma ascese de direção, de roteiro, de atores, que faça com que “a arte se estabeleça no ato mesmo pelo qual ela tenta se destruir” (Ayfre, 1952).

Não deixa de ser curioso: Ayfre cita os roteiros de Zavattini e De Sica como exemplos de uma ascese a ser buscada. Zavattini, algo como um porta-voz teórico do cinema italiano, gostava de dizer que a câmera neorealista tinha "fome de realidade". O cinema para ele deveria se concentrar naquilo que a realidade já tem de mais espetacular: o homem ordinário em suas ações cotidianas, a qualquer hora, em qualquer dia. Cada fatia da realidade seria capaz de nos revelar o real em sua totalidade. É preciso então confiar na realidade diante de cada cena, preservá-la, sublinhá-la, permanecer nela, deixar-se ser atravessado exaustivamente pelos elementos que compõem cada situação filmada. Ou seja: ao invés de extrair ficções da realidade, o projeto zavattiano tem como ponto de partida o fato banal, e ressalta que a significação essencial deste pequeno acontecimento será captada pela observação. Ele diz:

a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve corresponder a um esforço real de nossa solidariedade (Zavattini, apud, Xavier, 2005: 72).

Daí seu grande sonho, um filme feito de um único plano em que a câmera acompanha o caminhar de um homem sem que nada de especial aconteça. Ora, como vimos no início desta exposição sobre as ideias de Ayfre, o abade acredita que a grande novidade dos filmes italianos era justamente a superação desta crença na objetividade da câmera, capaz de registrar de forma direta a realidade. O "realismo fenomenológico" visa substituir a construção pela descrição. Ayfre acredita que "a verdade não se faz, mas se encontra" (Ayfre, 1964: 227). Para ele, não estamos mais "no domínio do fazer, mas naquele do ser" (Ayfre, 1964: 228). Em outras palavras: a beleza dos filmes italianos nasce para Ayfre menos em função de seus aspectos formais do que da textura densa de vida neles.

A presença do mundo na imagem emana da possibilidade de ele ser registrado em bloco, em sua totalidade, para o espectador, que o constitui a partir de sua ambiguidade original, que, por sua vez, revela o mistério da existência. Ao contrário do que veremos em Michel Mourlet e Roger Munier, o sentido desta "revelação" é essencial para o abade, que vai mais fundo do que Bazin em uma dimensão teológica da experiência cinematográfica. O "sentido total da existência" é revelado na forma de uma ambiguidade fundamental, que "é o modo humano de existência do mistério". Ayfre critica aqueles que parecem mais preocupados que a própria divindade em exprimir os interesses sagrados, e se esforçam para imprimir um sentido a priori aos eventos que o próprio "dedo de Deus" manteve aberto na ambiguidade. De fato, o tema da ambiguidade, sempre associado à expressão do mistério, evidenciando o "dedo de Deus", é bem mais estreito do que nos ensaios de Bazin, embora não possamos, de forma alguma, reduzir o trabalho do abade ao campo espiritual.

Ayfre está em busca daquilo que pode tornar efetiva a presença de outrem para o espectador, em um campo além do que nos garante a objetividade da máquina. Este é um dos pontos que tornam seus ensaios algo particular: não é exatamente o automatismo da máquina que permite a emergência do real em sua ambiguidade, mas a presença de uma consciência que define o que "se situa diante do real e o interroga, descreve e finalmente revela. Uma consciência viva e não uma consciência fria que recusa exercer-se sob o pretexto de ser mais objetiva" (Ayfre, 1964: 229). A câmera cinematográfica, uma máquina sem alma, como gosta de dizer Ayfre, é incapaz de afirmar a presença humana. O cinema revela o mundo através de um engajamento entre esta "consciência" e o espectador, que tem acesso às imagens no exercício de sua liberdade. Fernão Ramos explica:

o mundo surge mediado pela consciência que constitui seu mostrar-se, expressão do que lhe transcende como matéria. Afirma-se na possibilidade de ser trazido "em bloco" para o espectador, abrindo-se à presença de uma consciência que então o "encontra", e assim o constitui, para fazê-lo emergir em sua ambiguidade original, motivo para a fruição espectral, que vê na ambiguidade matéria da expressão do mistério e da transcendência (Ramos, 2012: 52 e 53).

A história deste engajamento, contudo, não se completa com o final do filme. De acordo com Ayfre, um espectador, enriquecido pelas imagens e pela experiência

cinematográfica, deve retornar de maneira diferente à realidade. Para o autor, haverá sempre o momento em que é preciso sair da sala de cinema para ser exposto à realidade que nos foi revelada. Em "Cinema e a presença do próximo", ensaio apresentado em um congresso em Toulouse em 1956, Ayfre sublinha que a imagem cinematográfica, desde que não separada de todo o processo dinâmico que vai da “realidade à ideia e da ideia à realidade”, pode desempenhar um papel vital na revelação da presença do próximo. Quando assistimos a um filme como “Umberto D” (1951) não podemos ficar paralisados pela banalidade ou ternura das imagens. Tampouco é proveitoso transformar o longa em uma tese sobre a velhice ou coisa parecida. O espectador deve fazer viver as imagens o máximo possível, voltando ao mundo com um olhar diverso.

É somente na rua que este senhor por quem passei sem ver poderá se afirmar, se eu assim o quiser, através da mediação de um filme de Vittorio de Sica, ‘Umberto D’, como meu próximo. Terei então refeito o circuito e reencontrado por mim mesmo, graças à mediação de suas imagens, a realidade a qual um outro partiu (Ayfre, 1957).

Ayfre escreveu vários artigos tentando desvendar o universo da experiência cinematográfica. Seu método consistia em identificar como um cineasta dá a ver não a “essência”, mas a “existência”, como ele ajuda o espectador a apreender a realidade da existência humana. Como bem determinou Dudley Andrew, o abade defende um cinema de diálogo com o mundo no qual o espectador pode desempenhar ativamente um papel enquanto procura a profundidade do espírito atrás das sombras na tela. Um bom filme deve deixar ao espectador o papel de experienciar, através de ações humanas concretas registradas em bloco, uma humanidade em que está co-presente todo o mistério do universo. Talvez Andrew esteja certo quando suspeita que este é um tipo de teoria que não pode ser aplicado sistematicamente.

O que mais nos interessa em Ayfre é a possibilidade do respeito à ambiguidade natural da realidade e sua conseqüente revelação ao espectador no exercício de sua própria liberdade não se reduzir a elementos formais. Como em Bazin e mesmo Mourlet, o cinema é, sobretudo, a arte da revelação: filmar é filmar o mundo. O cinema é uma máquina ontológica. Uma vez estabelecida essa potencialidade (e não natureza) da sétima arte, Ayfre se vê, contudo, obrigado a ampliar o leque de alternativas estilísticas para se atingir a experiência revelatória. Esta depende, mas não se limita aos meios

formais cinematográficos, que não são concebidos como essencialmente transparentes – algo que ocorre tanto em Bazin quanto em Mourlet.

Esta convicção abre a possibilidade de elogio a outros tipos de filmes. Ayfre fala em determinado momento sobre “uma arte translúcida, um tipo de beleza instrumental que é plenitude e transparência ao mesmo tempo”. Ele cita a beleza plástica dos quadros de Vermeer e os compara aos pescadores de Luchino Visconti: “é impossível não ver na forma destas obras uma espécie de humildade ontológica que é para o neutralismo deliberado de ‘Ladrões de bicicleta’ o que o misticismo é para ascese”. (Ayfre, 1952). O abade se estende a respeito do realismo algo mais cru de "Un homme marche dans la ville" (1950), de Marcello Pagliero, reconhece ali um método e uma preocupação diversa com a concretude da realidade, e, por conseguinte, um complemento para análises precedentes sobre os longas italianos.

Como Pagliero, sem qualquer distorção mais óbvia, consegue imprimir à plateia a sensação de uma visão tão claramente direta do mundo e do homem, me parece que Heidegger tem razão ao se opor a Husserl quando afirma que uma descrição sobre a existência, sempre e necessariamente, confirma a ideia que a pessoa tem dela, já que a ideia é já um elemento da própria existência. É, portanto, possivelmente um pouco prematuro felicitar, como acabamos de fazer, Rossellini, De Sica e Zavattini, por sua reserva e pela liberdade de interpretação que abrem ao público (Ayfre, 1952).

Ayfre mostra, talvez mais claramente que Bazin, que o neorealismo italiano era o movimento que até aquele momento soube melhor utilizar o cinema para contar os acidentes da vida. No entanto, a superioridade estética que ele em um primeiro momento enxerga nestes filmes é algo que o abade por fim deixa em aberto. Para o autor, mais importante do que reconhecer e definir um certo “modo de se fazer” cinema é identificar a textura densa de vida que um filme é capaz de incorporar e revelar. Andrew resume: “O que interessava Ayfre era a maneira pela qual uma determinada série de imagens poderia transcender seu autor, sua plateia e as regras normais do cinema, adequando-se a si mesma, preenchendo regras de sua própria criação” (Andrew, 2002: 1999).

É isto que faz com que Ayfre consiga como poucos delimitar o que de mais decisivo havia nos filmes de Rossellini: uma maneira diferente de se filmar o homem e o mundo

em que vivemos, um modo diverso de se contar (ou de se recusar a contar) uma história. Este impulso, esta postura, este objetivo de começar o cinema do “ano zero”, evidenciado em seus filmes pela busca por novas ferramentas e procedimentos de linguagem, pelas ruínas e pelos laços quebrados entre indivíduos, famílias e instituições sociais, que leva Jacques Rivette a afirmar em “Carta sobre Rossellini”, publicado na *Cahiers du Cinéma* em 1955, ser impossível não ver “Viagem à Itália” (1954) “sem experimentar a evidência de que este filme abre uma nova brecha, e que todo o cinema deve passar por lá sob pena de morte” (Rivette, 1999: 356).

Ayfre nos estimula a seguir por uma aventura mais incerta de tentar nos descrever o valor e a importância que todos sentimos em determinados momentos do cinema. Para ele, um filme interessa (sempre e antes de qualquer coisa) pela proposição ontológica que põe em jogo. Dessa maneira, vislumbra-se a possibilidade do vínculo da imagem cinematográfica com o mundo não estar calcado no elemento mecânico do aparato, e, embora dependa de noções de cena, dramaturgia e linguagem, esta ligação passa a poder ser encontrada em algo talvez mais etéreo e impalpável, em expressões como sensorialidade, sensação, intensidade. Esta é uma aposta que se mostra proveitosa no embate com os filmes de Tsai Ming-Liang, Pedro Costa, Claire Denis e Apichatpong Weerasethakul. Um cinema que radicaliza o movimento de esfacelamento de todas as fronteiras (entre conceito e sentimento, entre o “real” e seus prolongamentos espectrais, entre *mise-en-scène* e exercício do olhar, entre documentário e ficção, entre o plano e o fluxo, entre os que “acreditam na imagem” e os que “acreditam na realidade”) que marca o cinema moderno em todas as suas ramificações.

1.3 Andre Bazin

o cinema e a apreensão do real

Crítico francês, Andre Bazin escreveu em diversas revistas (*L'Esprit*, *L'Ecran Français*, *La Revue du Cinéma*, *Radio-Cinéma-Télévision*) e jornais (*France-Observateur* e *L'Observateur*), e fundou em 1951, ao lado de Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca, a publicação mais influente da sétima arte, a *Cahiers du Cinéma*. Bazin era o mais brilhante representante da nova crítica francesa do pós-guerra. Não compartilhava do pessimismo com que a velha geração, ainda de luto pelo cinema mudo, encarava o cinema industrial, e defendia como poucos o cinema hollywoodiano. Imbuído ao mesmo tempo do idealismo católico de sua época e do existencialismo sartreano, Bazin vislumbrava um grande potencial pedagógico no cinema e propôs uma nova história para ele.

Bazin não nos deixou nenhum livro sistemático a respeito da teoria cinematográfica, embora isso não indique de modo algum uma falta de sistema em seu pensamento.¹⁵ Como crítico, partia sempre da apreciação de um filme, seus valores, contradições e dificuldades, e, através de um processo de reflexão, chegava a uma teoria. Um método que faz da leitura de Bazin algo excitante, mas torna a síntese de suas ideias algo escorregadio, alvo fácil para uma série de simplificações que perduram até hoje. O fato é que Bazin talvez tenha sido o primeiro a desafiar a tradição formativa. Foi certamente a voz mais importante a defender uma compreensão da sétima arte baseada na crença no potencial das imagens mecanicamente registradas e não no poder apreendido pelo controle artístico sobre tais imagens. Bazin enxerga a trajetória da sétima arte não como um desenvolvimento na direção do absolutamente plástico ou não-narrativo, mas como uma progressão rumo a um estilo cada vez mais realista.

¹⁵ Para Dudley Andrew isto ilustra um aspecto da personalidade de Bazin, a sociabilidade de seu conhecimento. Andrew faz uma curiosa comparação entre o teórico alemão Siegfried Kracauer, que passou anos sozinho em uma biblioteca para escrever sua principal obra, *Theory of film*, e o crítico francês, que sempre manteve um contato direto não apenas com outros ensaístas e cineastas, como com uma ampla gama de artistas e intelectuais.

Ao lado de Amédée Ayfre e Albert Laffay, Bazin selou no início dos anos 50 o casamento entre a fenomenologia de seu tempo e o neorealismo. Seus ensaios ganharam popularidade com os filmes de Rossellini e De Sica, e os levou em direção ao seu público apropriado. No prefácio do livro de Bazin sobre Orson Welles, Andre Labarthe sublinha que a intuição central da obra do crítico francês sobre a sétima arte foi a descoberta de uma nova relação entre filme e espectador imposta pelo nascimento do que viria a ser chamado de cinema moderno. O que fazia deste cinema algo novo, o que nele possibilitou uma relação diferente com o espectador, quais mudanças no mundo e na sétima arte abriram caminho e ou demandaram um outro relacionamento entre filme e espectador, seriam as questões fundamentais para o pensamento de Bazin.

É em seus ensaios sobre o neorealismo italiano que esses temas seriam originalmente tratados e desenvolvidos. Na verdade, o pensamento de Bazin demonstra uma dependência construtiva de seus exemplos. A análise dos elementos narrativos e estéticos de uma série de obras de alguns diretores fornecerá o substrato necessário para o crítico delinear as principais características desse novo cinema e suas principais diferenças em relação ao "realismo" convencional ou clássico. Um filme neorealista, por exemplo, não surge de uma colisão e coesão de elementos e sim da presença ontológica das coisas em si filtrada através da sensibilidade de um cineasta. Um longa "convencional" cria situações, personagens e fatos, enquanto um filme neorealista subordina-se a estes. Para Bazin, o cinema seria como uma janela sobre uma dada realidade, um ambiente específico ou uma determinada situação histórica. Em outra metáfora inspiradora, o francês compara o realismo tradicional com tijolos produzidos com a finalidade específica da construção de uma ponte, enquanto o neorealismo se assemelha mais facilmente às pedras em um rio. Uma pessoa pode usar estas pedras para atravessar o rio, mas elas não estão ali necessariamente para este fim. Ou seja, a "realidade da pedra" não será alterada de acordo com o seu uso:

Se me serviram provisoriamente para este fim, foi porque eu soube levar ao acaso da sua disposição o meu complemento de invenção, acrescentar-lhe o movimento que, sem lhe modificar a natureza e a aparência, lhes deu provisoriamente um sentido e uma utilidade. Do mesmo modo o filme neorealista tem um sentido, mas a posteriori, na medida em que permite à nossa consciência passar de um fato para outro, de um fragmento de realidade ao seguinte, enquanto o sentido é dado a priori na composição artística clássica: a casa está já no tijolo (Bazin, 1992: 371).

De maneira geral, as diferenças mais significativas entre realismo e neorealismo serão identificadas em dois dos principais pontos da linguagem cinematográfica: a dramaturgia e a montagem. Bazin enxerga na obra de Rossellini, Visconti e De Sica uma maior liberdade em relação às regras da necessidade dramática herdadas do teatro e um rompimento com os mecanismos do espetáculo. Esta recusa às regras clássicas e sedutoras de desenvolvimento da ação e do drama, evidenciada, por exemplo, no uso recorrente de atores não profissionais e de locações reais, revela uma dramaturgia diferenciada que procura dar voz aos acontecimentos e aos fatos:

A prioridade do acontecimento sobre a intriga levou por exemplo De Sica e Zavattini a substituir esta última por uma microação, feita de uma atenção indefinidamente dividida na complexidade do acontecimento mais banal. Ficava ao mesmo tempo condenada toda a hierarquia de obediência psicológica, dramática ou ideológica entre os acontecimentos representados. Não que o realizador deva naturalmente renunciar a escolher o que decide mostrar-nos, mas porque essa escolha já não se opera em referência a uma organização dramática a priori. A sequência importante pode ser igualmente, nesta nova perspectiva, uma longa cena que para nada serve, segundo os critérios do argumento tradicional (Bazin, 1992: 360).

Levado pelo entusiasmo a respeito dos filmes italianos, Bazin propõe uma aproximação com o romance. As referências do cinema à música e à pintura que predominavam durante os anos 20 e 30 passam então por uma completa inversão. O cineasta ideal era aquele que procurava os seus poderes no lado da literatura. É a célebre conclusão de Bazin: “O cineasta é, já não apenas o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas finalmente igual ao romancista” (Bazin, 1992: 89). Para o crítico francês¹⁶, testemunhávamos a passagem do cinema para uma espécie de idade adulta, o que o fez sair da dependência do visual em que se encontrava na época do mudo, mas também da dependência do teatro, a que esteve muitas vezes sujeito nos primeiros anos do sonoro. O neorealismo, num sentido mais amplo, superava a simples evocação pela montagem e a descrição da ação pela decupagem, e investia em suas "virtualidades romanescas".

¹⁶ Bazin não chega a mencionar, mas ele retoma, neste sentido, uma ideia anterior proferida por Alexandre Astruc em 1944: “Um filme não é um álbum de imagens estilizadas, nem uma peça de teatro filmada. É uma história contada com imagens, tal como um romance é uma história contada com palavras. É necessário contar, e este é o problema primordial” (Astruc, 1992: 260).

Bazin indica uma afinidade essencial entre a narração cinematográfica e alguns aspectos básicos de um estilo romanesco mais “objetivo”, próprio a escritores americanos do século XX como John dos Passos e Ernest Hemingway. É nesse sentido que Bazin descreve “Paisá” (1946) como o primeiro longa cuja estrutura se assemelha à do conto. Essa aproximação o ajuda a esmiuçar uma representação contínua de um acontecimento, de um respeito pela duração da realidade. Um filme se apresentaria como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, sendo o sentido deles determinado pela ordem e duração. Ao longo deste raciocínio, Bazin constituirá sua principal crítica à montagem, privilegiando outras figuras de linguagem, propondo uma nova história e uma certa especificidade do aparato cinematográfico.

Bazin sublinha a diferença entre encontrar e criar um mundo, entre usar os materiais pré-existentes da realidade e organizá-los em uma visão pré-fabricada, entre o esforço para se descobrir a ordem das coisas independente do espectador e identificar a ordem criada pelo espectador por seu ato de ver. O cinema reencontrava no neorealismo italiano uma outra especificidade, perdida nas teorias da montagem do início do século: o seu realismo intrínseco, sua capacidade de representar o real sem a intervenção humana, preservando-o em uma multiplicidade de sentidos. Em ensaios célebres (como “Ontologia da imagem fotográfica” e “A evolução da linguagem cinematográfica”), Bazin traça a história da verossimilhança e do realismo a partir das artes plásticas, e identifica na fotografia e no cinema a chegada a uma etapa diferenciada, a possibilidade de uma melhor adequação entre imagem e objeto. Sua conclusão é a de que a imagem cinematográfica soluciona uma série de contradições que marcam a pintura:

A fotografia, ao acabar o barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão pela semelhança, porque a pintura esforçava-se a fundo e em vão por nos dar a ilusão, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão do realismo. Por muito hábil que o pintor fosse, a sua obra estava sempre hipotecada por uma inevitável subjectividade. Subsistia uma dúvida sobre a imagem por causa da presença do homem, tanto mais que o fenómeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no simples aperfeiçoamento material (a fotografia ficará por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num facto psicológico: a satisfação completa do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica de que o homem é excluído (Bazin, 1992: 16).

Em passagens como esta percebemos que a afirmação sobre o realismo do cinema se baseia não exatamente em uma noção física da realidade, mas em um sentido psicológico. De certa maneira, o realismo tem a ver não com a acuidade da reprodução e sim com a crença do espectador na origem da reprodução. Na pintura, essa origem envolve o talento e a mente de um artista ao confrontar um objeto. É por isto que Bazin acredita que a maior contradição da pintura ou seu grande “defeito” seja a sua falta de objetividade. Não importa o quanto um pintor ou um quadro é bem sucedido na reprodução de um objeto, sempre faltará credibilidade à obra.

É essa contradição que a fotografia e depois o cinema teriam vindo resolver. Bazin acentua inicialmente um vínculo essencial entre um objeto e sua imagem fotográfica: ao contrário de um quadro, uma foto seria essencialmente objetiva na medida em que a própria coisa imprime sua imagem na película através de um processo todo ele desenvolvido segundo leis naturais. Nada se interpõe entre o objeto modelo e a sua representação: “A imagem pode ser esfumada, deformada, decorada, sem valor documental; procede pela sua gênese da ontologia do modelo – ela é o modelo” (Bazin, 1992: 19). Essa possibilidade de um tipo de representação que exclui o homem e a sua subjetividade, daria à realidade a capacidade de falar por si própria. A fotografia, como uma espécie de vestígio da coisa, testemunha a sua existência, fixa-a e a devolve novamente ao mundo e à nossa atenção.

O cinema, por sua vez, desembalsama. Pela primeira vez na história das artes, a imagem das coisas se torna também a imagem da sua própria duração. Da mesma forma mecânica e desumanizada da fotografia, a sétima arte ainda seria capaz de registrar a espacialidade dos objetos e entre os objetos. Para Bazin, o cinema é uma assíntota da realidade, movimentando-se cada vez mais próximo dela, para sempre dependente dela. A noção de “ontologia” vem justamente deste raciocínio. A ontologia bazianiana implica a presença na imagem cinematográfica da própria natureza do objeto representado. Uma transferência do ser mesmo de um objeto para a imagem. Algo possível somente pela mediação maquínica da câmera, que confere ao espectador “uma força de credibilidade ausente em toda obra pictórica” (Bazin, 1992: 19), e permite “a transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (Bazin, 1992: 19). Ele continua:

Nesta perspectiva, o cinema apresenta-se como o resultado final no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta só em conservar o objeto apanhado num dado momento como, nos fósseis, o corpo intacto dos insetos de uma era passada, ele liberta a arte barroca da sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a da sua duração e como a múmia da mudança (Bazin, 1992: 19 e 20).

Ismail Xavier alerta para o fato de que para Bazin o cinema não nos fornece exatamente uma imagem do real, mas é capaz de constituir um mundo “à imagem do real” – o que dá uma ideia de quão escorregadia pode ser a leitura de seus ensaios. O crítico francês vai além: a reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas diz respeito à sua natureza. Bazin tenta, por exemplo, provar que o advento do som, em verdade, assim como toda a evolução tecnológica da indústria (a cor, os diversos formatos de tela, a fotografia tridimensional...), aproximariam o cinema deste seu espírito subjacente. A sétima arte teria a obrigação moral de manter-se fiel à sua dimensão ontológica, testemunhar o transcorrer da realidade em si mesma e revelando o que nela há de essencial.

Segundo Bazin, o cinema havia inicialmente seguido o caminho da transformação da realidade empírica em abstração, copiando a pintura e as artes plásticas. O valor dos primeiros filmes se restringia à eficiência na construção de uma ilusão. O apelo cru do cinema à realidade era realmente condenado efusivamente pelos primeiros teóricos da sétima arte. A montagem era a grande vedete de pensadores como Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim. Era também, para cineastas como Sergei Eisenstein e D. W. Griffith, o elemento criador do cinema, recurso através do qual o realizador produziria o sentido que desejava dar à imagem. Sendo assim, ao recusar as possibilidades advindas do mecanismo automático de apreensão do real, o cinema acabava herdando as contradições da pintura.

Pois Bazin se posicionará contra não somente o simbolismo da montagem dos construtivistas russos, como também a manipulação efetuada pela decupagem clássica hollywoodiana. Ao romper com estes usos da montagem, o crítico francês propõe um evolucionismo (inclusive tecnológico) rumo ao realismo. Ele divide o cinema a partir desta perspectiva em duas tendências opostas: a dos diretores que acreditam na imagem e a dos que creem na realidade. Os primeiros são aqueles que acrescentam, através de

recursos plásticos (o cenário, a interpretação dos atores, a luz, o enquadramento) e de montagem, elementos exteriores ao acontecimento representado. Os segundos privilegiam a realidade em sua própria transparência e duração. Bazin identifica um elo entre os realizadores que por seu realismo foram subjulgados pela evolução estetizante do cinema mudo (Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau, Carl Theodor Dreyer e Robert Flaherty) e uma nova tendência realista que ele enxerga nos filmes de William Wyler e Orson Welles, e, sobretudo, no neorealismo.

A principal diferença que Bazin identifica no advento do que chamaremos de cinema moderno é a reintrodução da ambiguidade na estrutura da imagem. Para ele, a própria realidade seria ambígua, cabendo ao cinema fazer emergir esta ambiguidade. Bazin parte da perspectiva que nossa experiência natural corresponde a uma percepção contínua e sem lacunas da realidade. O filme, por sua vez, atendendo ao seu caráter ontológico, precisa respeitar esta integridade, projetando na tela uma experiência equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta. Dessa maneira, os elementos cinematográficos tem de ser usados para reproduzir uma certa lógica natural. É desse ponto de vista que Bazin constrói sua famosa crítica à montagem clássica.

Seria evidentemente absurdo negar os progressos decisivos conseguidos com o uso da montagem na linguagem do ecrã, mas eles foram adquiridos à custa de outros valores, não menos especificamente cinematográficos (...) Em resumo, a montagem opõe-se essencialmente e por natureza à expressão da ambiguidade (Bazin, 1992: 84).

É preciso esclarecer: Bazin acreditava que, colocando a câmera na posição correta e deixando-a registrar o que está diante dela, um filme poderia mostrar o mundo como ele é, mas, ao contrário da crença geral, o crítico não descartou todas as formas de montagem. A montagem que manipula a realidade encontrada ou a transforma a fim de produzir uma mensagem particular é condenada por ele não apenas por razões políticas, mas porque violaria um dos aspectos verdadeiramente originais do cinema: o registro mecânico do real sem intervenção humana. Restabelecer essa potencialidade do cinema era para Bazin algo eminentemente político e ético.

Em “Em Defesa de Rossellini” - um de seus textos mais famosos, na verdade, parte de um diálogo com o ensaísta Guido Aristarco, crítico fervoroso do neorealismo – Bazin afirma o movimento italiano, em primeiro lugar, em uma oposição não apenas aos sistemas dramáticos tradicionais, como também aos aspectos mais conhecidos do realismo, tanto na literatura quanto no cinema. Em segundo, o neorealismo se singularizaria em uma descrição integral, global da realidade. Essa noção de um registro da realidade em sua totalidade vem de Ayfre, que Bazin cita elogiosamente. Ele afirma:

O neorealismo recusa-se por definição à análise (política, moral, psicológica, lógica, social ou tudo o que quiser) das personagens e da sua ação. Considera a realidade como um bloco, não decerto incompreensível, mas indissociável. E em especial por isso que o neorealismo é senão necessariamente antiespetacular (ainda que a espetacularidade lhe seja efetivamente estranha), pelo menos radicalmente antiteatral, na medida em que a atuação do ator teatral supõe uma análise psicológica dos sentimentos e um expressionismo físico, símbolo de toda uma série de categorias morais (Bazin, 1992: 367).

A montagem se oporia à continuidade do espaço "assim como à sua duração". Isto porque ao analisar e organizar a realidade a montagem supõe e/ou impõe uma unidade de sentido ao acontecimento. Bazin faz uma interpretação diferente da experiência de Kulechov. Ao invés de conservar o mistério contido no rosto do ator, a montagem limitaria sua ambiguidade natural, imprimindo um sentido diferente a cada junção. Pascal Bonitzer, em uma posição semelhante à de Bazin, sustentará que “o efeito Kulechov é o menor denominador comum entre a passividade beata do espectador e a preguiça criadora do realizador. É o princípio de inércia do cinema” (Bonitzer, 1999: 87). Bazin ainda associa a experiência do cineasta russo à decupagem clássica e seus recursos de campo e contracampo e raccords no eixo. O cinema hollywoodiano teria se afirmado à custa de uma manipulação invisível do espectador.

Contra a abstração assumida dos construtivistas russos e a descontinuidade camuflada do cinema hollywoodiano, Bazin defende o respeito à unidade do espaço e a duração concreta do evento. Ele chega mesmo a propor uma regra: “Quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários fatores da ação, a montagem é interdita” (Bazin, 1992: 67). “O balão vermelho” (1956), de Albert Lamorisse, ao filmar o menino e o balão sempre no mesmo plano, valorizando a copresença dos dois no interior de um registro contínuo, seria um exemplo. Através

desse registro, o balão e o menino compartilhavam um mesmo regime de luz e duração, o mesmo plano ontológico. Não importa se o movimento do balão depende de algum efeito ou trucagem. O fundamental é respeitar sua presença bruta, fisicamente apreendida em contiguidade à presença igualmente concreta do menino, sem a intervenção da montagem.

O balão vermelho de Lamorisse realiza realmente de fato perante a câmera os movimentos que lhe vemos realizar. Trata-se na verdade de uma trucagem, mas que nada deve ao cinema como tal. Aqui a ilusão nasce, como na prestidigitação, da realidade, ela é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem (Bazin, 1992: 61).

Ele insiste:

A montagem, que nos repetem muitas vezes ser a essência do cinema, é nesta conjuntura o processo literário e anti-cinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, uma vez tomada no estado puro, reside, do contrário, no simples respeito fotográfico da unidade do espaço (Bazin, 1992: 63).

Outro exemplo dado por Bazin é a famosa sequência da caça à foca em “Nanook, o Esquimó” (1922), de Robert Flaherty. Para o crítico, é simplesmente imprescindível que a foca, o buraco inicialmente vazio e o caçador nos sejam apresentados em um mesmo plano. É por isso que quando a foca surge pelo buraco ela parece agir como que por um impulso inteiramente próprio, e o caçador (e nós espectadores) somos atravessados pelo acaso e tomados por uma sensação de ansiedade. Um corte interferiria no contexto da ação e, conseqüentemente, na fruição do espectador.

É desta convicção de que o cinema deve respeitar fotograficamente a unidade do espaço-tempo de um acontecimento e a ambigüidade do real que Bazin privilegiará outros dois procedimentos narrativos: a profundidade de campo e o plano-sequência. Ao analisar os filmes de Jean Renoir, William Wyler e Orson Welles, Bazin aponta uma utilização mais sistemática de ambas as ferramentas. Ele já via nas obras destes cineastas uma tentativa de substituir os frequentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem. O espectador é convidado a participar ativamente, já que o sentido de uma imagem passa a depender de sua vontade.

1. a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que aquela que mantém com a realidade. É pois justo dizer que independentemente do próprio conteúdo da imagem, a sua estrutura é mais realista;
2. que implica, por consequência, uma atitude mental mais ativa e mesmo uma contribuição positiva do espectador para a realização. Enquanto na montagem analítica basta seguir o guia, prender a atenção do realizador que escolhe para ele o que é necessário ver, aqui é requerido um mínimo de escolha pessoal. Da sua atenção e da sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter sentido (Bazin, 1992: 84).

Esta citação aproxima mais uma vez Bazin a seu amigo Ayfre. Isto porque o horizonte de ambos se estabelece na recepção espectral. Como vimos no início desta exposição sobre o pensamento de Bazin, seus ensaios estão baseados na intuição de que uma nova relação entre filme e espectador se vislumbrava no cinema então contemporâneo. Um cinema que nos resgatava da passividade que mantínhamos com o cinema clássico, em que um autor, manipulando a técnica cinematográfica, criava a seu bel-prazer um discurso que o espectador não podia "ler" de outra maneira que não daquela pré-determinada. Para Bazin, a relação ontológica entre a imagem e a realidade não se constitui em si mesma. Ela se afirma no processo de se oferecer (sem pré-determinações) ao espectador. Ou seja: o cinema realista defendido por Bazin se enraíza não somente no procedimento mecânico da câmera cinematográfica, mas também no ato de sua percepção, na experiência subjetiva de ver um filme. Fernão Ramos resume bem a questão:

A 'ontologia', nesse sentido, existe para e pelo espectador. Existe somente depois de instaurada a dimensão da tomada (por isso, ontologia, carne da imagem-câmera), abrindo-se para o espectador por intermédio do mundo que bate na câmera e no sujeito que sustenta a câmera (Ramos, 2012: 30).

São todos esses elementos (o abandono do intervencionismo e do discurso através da montagem, o uso do plano-sequência e da profundidade de campo, a conservação da unidade espacial e temporal do evento registrado, e o convite à participação ativa do espectador) que fazem com que Bazin veja no neorealismo uma representação mais justa da vida como a vivemos. Este é seu critério mais importante. É nestes termos que ele analisa um de seus filmes preferidos, "Umberto D" (1952). A estrutura temporal deste longa seria a mais próxima possível da passagem real do tempo. Ao invés de montar dois ou três planos para explicar ao espectador que a empregada havia acordado,

De Sica e Zavattini dividiram este despertar da personagem em eventos menores, como a travessia do corredor, a inundação das formigas, todos mostrados em seu tempo real contínuo.

Se observarmos a história, só a posteriori se pode ainda distinguir uma geografia dramática, uma evolução geral das personagens, uma certa convergência dos acontecimentos. Mas a unidade da narrativa do filme não é o episódio, o acontecimento, é a sucessão dos instantes concretos da vida, dos quais nenhum pode ser mais importante do que o outro: a sua igualdade ontológica destrói no seu princípio a categoria dramática (Bazin, 1992: 349).

O que se percebe em ensaios como este é que para Bazin, mais do que um estilo que se pode aplicar ou um efeito a ser induzido no espectador, o neorealismo é uma atitude, uma postura, um impulso, um objetivo. Em outras palavras: o mais importante para Bazin é a constituição de um cinema que só conheça a imanência. É neste sentido que ele se aproxima da fenomenologia, que também alimenta esta mesma ideia de um mundo apresentado tal e qual à nossa percepção: sem significação a priori, aberto a todos os sentidos que nele quisermos inscrever. O próprio Bazin se refere a uma "integridade fenomenológica" dos fatos em alguns filmes italianos, sublinhando uma operação de "por entre parênteses", em que a realidade não é corrigida em função da psicologia e das exigências do drama, nem em nome de uma ideologia. Ele mesmo arrisca uma definição para o que chama de fenomenologia:

A originalidade do neorealismo italiano em relação às principais escolas realistas anteriores e à escola soviética, é não subordinar a realidade a qualquer ponto de vista a priori. Mesmo a teoria do Kino-glaz (cine-olho) de Dziga-Vertov não utilizava a realidade bruta das atualidades senão para a ordenar no espectro dialético da montagem. De outro ponto de vista, o teatro, mesmo realista, dispõe da realidade em função das estruturas dramáticas e espetaculares. Seja para servir os interesses da tese ideológica, da ideia moral ou da ação dramática, o realismo subordina as suas imitações à realidade, a exigências transcendentais. O neorealismo só conhece a imanência. É apenas do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo, que entende a posteriori deduzir os ensinamentos que eles contêm. É uma fenomenologia (Bazin, 1992: 331).

Ou seja: a fenomenologia de Bazin se afirma como respeito à aparência dada, como fé no fenômeno como algo que se autorevela. Esta convicção o afasta um pouco de Merleau-Ponty. Apesar de algumas expressões em comum, da atração pelo tema da ambiguidade, há uma diferença considerável entre as fenomenologias de Bazin e

Merleau-Ponty. Eles parecem concordar que o cinema é capaz de nos mostrar o mundo como é, mas este enunciado abriga crenças diversas. Para o filósofo, o cinema nos coloca diante de uma representação simbólica e sensorialmente realista do mundo, e não se define como lugar da presença das coisas como uma experiência revelatória. A ambiguidade para Merleau-Ponty diz respeito à negação de qualquer Absoluto e à admissão da incompletude essencial da percepção, dada a condição do homem como ser mergulhado no mundo.

Bazin, por sua vez, acredita que o cinema nos mostra o mundo tal como é para nos deixar adivinhar ou pressentir o que nisso diz respeito ao ser. Xavier já alertava que Bazin não examina o elemento que constitui o ponto de partida fundamental dentro daquilo que se possa chamar mais comumente de fenomenologia. Ao invés de se dirigir ao exame da percepção como atividade e ao exame das condições e implicações presentes nesta atividade, ele “pressupõe razoavelmente conhecida sua natureza (dentro do modelo da contemplação) e concentra seus esforços na expulsão de qualquer atividade estranha a ela” (Xavier, 2005: 90). A fenomenologia baziniana implica uma contemplação reveladora de um transcendente que se insinua no real. Para o crítico católico, o mundo e as coisas têm realmente um sentido, ainda que, como lembra Jacques Aumont, “devesse permanecer o segredo de Deus, escondido às nossas sensibilidades” (Aumont, 2006: 120).

Em uma cena de “Waking Life” (2001), de Richard Linklater, uma rotoscopia (uma animação desenhada seguindo uma referência filmada) sobre um rapaz que não consegue acordar de um sonho e encontra amigos e desconhecidos com quem trava discussões as mais variadas, o cineasta Caveh Zahedi elucida esta questão a respeito de Bazin:

Para Bazin, o momento captado em filme é sagrado. Dessa maneira, o que o filme está realmente captando é algo como Deus encarnado, criando. Você sabe, como neste exato momento, Deus está se manifestando na forma deste encontro. E o que o filme estaria captando se estivesse nos filmando agora, seria Deus como esta mesa, Deus é você, Deus sou eu, e Deus olhando da maneira que olhamos agora, dizendo e pensando o que estamos pensando agora... somos todos Deus se manifestando nesse sentido... O cinema é como um registro do rosto de Deus, do rosto em eterna mutação de Deus. Nós nem sempre estamos conscientes da sacralidade da existência, mas

com o cinema nós podemos enquadrá-la, e assim, deveríamos ver: Ah, Sagrado, sagrado, sagrado, acontecimento por acontecimento.

As perspectivas bazanianas, quando encaradas de forma absoluta, especialmente no que concerne à montagem e à noção evolucionista do cinema rumo a um realismo cada vez mais afinado ao modo como percebemos o mundo, podem levar às reduções que costumam cercar a interpretação de seu pensamento. É preciso ressaltar que Bazin chamava esse objetivo final de uma representação total e completa da realidade de mito, e por várias razões. Como um ideal, e acredito que Bazin não se oporia ao termo, essa meta seria algo pelo qual devemos almejar, mas que jamais atingiremos plenamente. De acordo com ele, foi este ideal que motivou o desenvolvimento da tecnologia cinematográfica, e não o contrário. A sétima arte não teria sido criada por dois empresários. Thomas Edison e os irmãos Lumière fariam parte de um grupo de agora esquecidos sonhadores, "os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados" (Bazin, 1992: 28), todos obcecados com o poder incrível das imagens em movimento.

O que existe em Bazin é uma relação dialética entre realismo, imaginação e ilusionismo. Ao falar de "Crin blanc: Le cheval sauvage" (1953), outro filme de Lamorisse, ele diz: "sua realidade cinematográfica não podia abster-se da realidade documental, mas seria necessário, para que esta se tornasse verdade da nossa imaginação, que se destruísse e renascesse na própria realidade" (Bazin, 1992:63 e 64). A partir desta citação, dependendo do sentido dado a cada uso da palavra "realidade" (que Bazin dificilmente explicita), o cinema pode ser entendido como um agente de transformação que tanto intervém em um processo de mudança e de renovação através de uma espécie de autoanulação, quanto constitui um ato de apropriação envolvendo a destruição do que se deseja preservar. Esta passagem demonstra que de ingênuo, Bazin tem muito pouco. Pois em seus ensaios, realidade e ilusão, verdade e crença, são vistos muitas vezes como interdependentes e não como categorias opostas. A exigência por um cinema realista sem manipulações ideológicas e ou psicológicas não se opõe radicalmente à constituição de mundos ficcionais. Muito pelo contrário: Bazin insiste que o realismo "em arte só poderia evidentemente provir de artifícios (...) é a sua contradição fundamental, ao mesmo tempo inaceitável e necessária" (Bazin, 1992: 286).

Em outro momento, ao tratar dos atores não profissionais do cinema neorealista, Bazin afirma que “é dizer pouco que estes atores improvisados são bons ou mesmo perfeitos: apagam mesmo a própria ideia de atores, de representação, de personagem” (Bazin, 1992: 321). A possibilidade desse apagamento não poderia ser compreendida como contrária ao próprio ideal cinematográfico que Bazin enxergava nestes filmes? Sobre “Ladrões de Bicicleta”, o crítico conclui ser este um dos primeiros exemplos de cinema puro. “Sem atores, sem história, sem realização, isto é, finalmente na ilusão estética perfeita da realidade: acabou o cinema” (Bazin, 1992: 326). Esta citação não indica a capacidade do artifício, do estilo, de tomar forma como vida, como se o mundo fosse algo como um acessório da ação cinematográfica? O que Bazin identifica é na verdade uma espécie de “coincidência” entre o cinema e a realidade. "Acabou o cinema" significa, antes, que não há nada em “Ladrões de Bicicleta” que se entendia como cinema até então: o espetáculo, o *star system*, a intriga encadeada. Ao mesmo tempo, se o cinema pode desaparecer é porque não precisa mais de atores, história ou realização para nos oferecer uma experiência do mundo.

A supressão absoluta da montagem jamais esteve em jogo nos ensaios de Bazin. O que se esperava é que sua lógica integrasse os princípios do plano-sequência e da profundidade de campo. Ele tampouco era defensor de um cinema não narrativo. Um filme com dezenas de planos sequências de pássaros pousando em uma praça não seria cinema para Bazin. Poderíamos tomar um outro exemplo: “Sleep” (1963), de Andy Warhol. São pouco mais de cinco horas de um plano sem cortes de um homem dormindo. Seria este uma espécie de hiperbazianismo? Seria Andy Warhol um neorealista radical? Teria ele levado o cinema ao seu próprio apagamento, ao desaparecimento total de seus elementos (atores, enredo, *mise-en-scène*), chegando muito perto do que Bazin teria previsto com o movimento italiano? Curiosamente, não. Se por um lado, um filme como “Sleep” concretizava uma espécie de sonho do neorealismo, por outro, colocava em xeque uma série de problemas. Ao levar ao extremo o desejo por uma ambiguidade que emergiria do real a partir de uma intervenção cada vez menor da parte do realizador, Warhol, na verdade, fez daquilo algo sem nenhum sentido ou significação.

Warhol não estava atrás de uma expressão perfeita da realidade ou do mundo tal qual o vemos. Muito pelo contrário. Suas experimentações buscavam instalar uma outra relação entre filme e espectador, que, sem as usuais referências (atores, enredo, *mise-en-scène*), era levado a se relacionar com aquilo de maneira diversa. Este era o tema de seu cinema. O sentido intrínseco do filme tinha pouca ou nenhuma importância. Se observarmos as diversas vertentes que o cinema moderno traçaria a partir da Nouvelle Vague (que Bazin, já então falecido, não conheceu), perceberemos que a sétima arte não tomou exatamente o caminho de uma representação cada vez mais realista e nem abandonou a ideia do filme como meio de enunciação discursiva, embora a noção de ambiguidade e o convite à participação mais ativa do espectador permanecessem em pauta. Um cineasta como Jean Luc-Godard faria da ambiguidade e da multiplicidade de sentidos, algo central em seus filmes, mais um produto de uma formulação discursiva do que exatamente um dado natural da imagem ou do aparato cinematográfico. Ou seja: a ambiguidade não vem do tema, da imagem ou de um ou outro procedimento de linguagem cinematográfica, mas de uma intenção ou discurso que não estabelece uma unicidade de sentido àquilo que mostra.

Pensemos agora em um longa de Hou Hsiao-Hsien como “Adeus ao Sul”. O filme explora o submundo de pequenos crimes do subúrbio de Taipei. Acompanhamos as desventuras empreendedoras de Kao e seu desajustado comparsa Flatty. Kao elabora um plano para conseguir dinheiro fácil. Tudo irá por água abaixo quando o temperamental Flatty cria intriga com pessoas erradas. O curioso é que, a rigor, não há propriamente uma ação neste suposto filme de gângsteres. Hsiao-Hsien esvazia os personagens, a intriga e a narrativa de seus pontos de ancoragem clássicos, psicológicos e narrativos, e, como de costume, nos oferece descrições de uma série de situações, de rituais: a corrida de motos, as conversas no restaurante, as brigas, as viagens de trem, etc. Nada é feito para dramatizar nem mesmo para “significar” ou “contar” alguma coisa.

“Adeus ao Sul” começa com um longo plano-sequência da partida de um trem e termina em um outro longo plano, fixo de um carro atolado no meio do nada. O plano-sequência dilui os personagens e as situações em que estão envolvidos. A profundidade de campo leva a história para segundo plano, privilegiando na frente da tela coisas que aparentemente pouco têm a ver com o filme. O quadro cinematográfico estende suas

raízes para longe de seus limites. A câmera descentraliza tudo aquilo que ela mostra, e, em uma espécie de círculo vicioso, está a todo o momento se distanciando e se reaproximando dos personagens. Somem-se os muitos não atores e o que se cria é um efeito de realidade absurdo.

Seria exagero pensar em um cinema hiperbaziniano, da intervenção mínima do plano-sequência, da “janela aberta” ao mundo cotidiano? Este cinema seria então um tipo de grau zero da enunciação? Ao contrário. Apesar de este filme nos imprimir a mais concreta sensação do estar aí das coisas e dos corpos, tudo o que ali figura resulta de uma intenção inicial do realizador, que se preocupou, nos mínimos detalhes, em distribuir linhas, formas de pessoas e objetos dentro do plano. A narrativa, que todo o momento parece estar em xeque, é, no fim, reforçada. Embora o registro não apreenda nada além dele mesmo, um sentido se cria.

Robert Bresson, em uma de suas mais belas máximas, nos diz que o cinema é “uma mecânica que faz surgir o desconhecido” (Bresson, 2005: 57). Algo que Bazin – que havia inicialmente definido o cinema como um registro mecânico, para além das demais artes - descobriu justamente com filmes de alguns diretores. O registro cinematográfico não é de fato produto apenas de sua mecânica. Não estamos exatamente no reino da reprodução do mesmo, e sim no do aparecimento de um “novo”, de um “desconhecido”, não necessariamente incognoscível ou divino, mas simplesmente ainda não conhecido.

Ademais, é importante notar mais uma vez que a descrição de uma relação mais intrínseca entre cinema e realidade não recorre a termos como “verdade” ou “verossimilhança”. Bazin prefere “traço”, “testemunho”, “impressão”. Ao tratar de outro filme de Albert Lamorisse, “Crina branca” (1953), o crítico diz ser irrelevante para o espectador o fato de que havia três ou quatro cavalos ou que era preciso puxar pelas ventas do animal com um fio de nylon para fazê-lo voltar a cabeça. Isto em nada diminui o realismo do filme. Desta vez, Bazin descreve o realismo como o alcance de uma certa “densidade espacial”, em um vai e vem entre documentário e ficção. Para ele “Crina Branca” é como um “documentário imaginário”, uma ficção que só adquire sentido “pela realidade integrada no imaginário”. Bazin continua:

O necessário para a plenitude estética do empreendimento é nós podermos acreditar na realidade dos acontecimentos sabendo-os trucados. É evidente que o espectador não precisa saber expressamente que havia três ou quatro cavalos ou que era preciso puxar pelas ventas do animal com um fio de nylon para fazê-lo voltar a cabeça. O que importa apenas é que se possa dizer, ao mesmo tempo, que a matéria principal do filme é autêntica e que no entanto é 'cinema'. O ecrã reproduz então o fluxo e o refluxo de nossa imaginação que se alimenta da realidade que projeta substituir, a fábula nasce da experiência que transcende. Mas reciprocamente é necessário que o imaginário tenha sobre o ecrã a densidade espacial do real (Bazin, 1992: 64).

A ontologia baziniana é mais uma teoria sobre a inscrição e o armazenamento de tempo do que sobre mimese ou representação. A "densidade espacial", embora exemplificada por Bazin através do plano-sequência e da profundidade de campo, não é idêntica, não se limita a estas opções estilísticas, nem são elas mais "naturais" ou "ontologicamente fundamentadas". Bazin sempre manteve uma visão estética mais nuançada, argumentando que o realismo é uma função de artifício, que o realismo vem por meio da fé. Seu pensamento é único, porque nele a perspectiva antropológica do historiador social não está separada do juízo de valor estético do crítico. Além disso, a reflexão sobre a ontologia da imagem jamais negou sua dimensão epistemológica. Basta lembrar da frase final de "Ontologia da Imagem Fotográfica": "Por outro lado, o cinema é uma linguagem" (Bazin, 1992: 21).

Para pensar o cinema moderno ou contemporâneo é preciso estar atento aos seus primeiros passos, levando em consideração os seus princípios tão amplamente problematizados por Bazin. Sempre interessado no ser e presença do corpo humano, nos movimentos e gestos cotidianos e sua transformação radical ou reinvenção dentro de uma obra de arte, o crítico, a despeito de todas as críticas que se pode fazer às suas ideias, apesar das simplificações generalizadas, nos deixou uma obra ainda viva pelo corpo a corpo com os filmes de seu tempo, e reveladora no que concerne aos princípios que marcaram o cinema moderno em seu alvorecer e que persistem de modo diferenciado no cinema contemporâneo.

Ora, os planos de Hsiao-Hsien, como um exercício do olhar, como uma forma de experimentar uma certa distância e um tempo, são como "portas entreabertas para o tempo e para o espaço do plano, uma porta cujo batente é uma música, um som, uma

voz, aquilo que nos pega pela mão e nos guia ali onde a imagem nos deixa à distância” (Baecque, 2011: 34). O desafio no cinema do cineasta taiwanês é aquele que Bazin já havia de certa maneira circunscrito: o de vivenciar uma experiência, uma espécie de partilhamento do olhar sobre as experiências dos personagens que existem naquele mundo constituído em filme.

1.4 Michel Mourlet

dramas humanos esculpidos na matéria sensível do mundo

Michel Mourlet, autor muito pouco conhecido no Brasil, se posiciona em uma espécie de contramão da corrente crítica moderna do cinema que despontava em meados dos anos 50, o núcleo *Cahiers du Cinéma* da Nouvelle Vague: Jacques Rivette, Éric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard. Estes insistiam em se aproximar dos filmes não somente por seu conteúdo ou mensagem, mas talvez, sobretudo, através dos meios usados para exprimi-los. Os “jovens turcos”, como foram apelidados por Andre Bazin, se voltavam para o cinema hollywoodiano e viam no sistema dos grandes estúdios realizadores que, embora não tivessem controle seja na escrita do roteiro ou da montagem, injetavam uma assinatura nos elementos que estavam à sua mão durante a filmagem, no ato da encenação: a iluminação, a atuação dos atores e seu gestual, o enquadramento, os movimentos de câmera, etc. Neste processo, fizeram da *mise-en-scène* o critério central para se avaliar a grandeza de uma obra, identificaram no termo uma organização dos seres e objetos que constituiria em si mesma o sentido de um filme, e alçaram ao panteão de grandes cineastas nomes como Howard Hawks, John Ford e Alfred Hitchcock.

Mourlet fazia parte de um outro grupo, formado por Pierre Rissient, Jacques Lourcelles, Jacques Serguine e alguns outros cinéfilos e críticos que frequentavam a sala de cinema Le Mac Mahon, em Paris. Eles fundariam uma revista, a *Présence du Cinema*, seguiriam por uma sistematização de um certo ideal de beleza contido no exercício da *mise-en-scène*, e defenderiam outros nomes: Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger, Joseph Losey. Este último era quase uma novidade trazida pelos mac-mahonistas, como seriam chamados. Eles estiveram inicialmente próximos da *Cahiers du Cinéma* e foram responsáveis em 1960 pela edição de um número especial dedicado justamente a Joseph Losey. No final de um dos textos dessa edição, Serguine tenta explicar o que seria o “mac-mahonismo”:

Aquilo de que o ‘Mac Mahon’ parece ser o centro geométrico não é o cinema mundial, mas uma ideia de cinema. Vê-se que isso não engaja nada, a não ser talvez a amizade. A amizade pode não ser nada além de uma exigência partilhada. Onde o que se segue é que o ‘Mac Mahon’ não é de jeito nenhum uma escola estreitada em funil, mas bem antes um ponto de partida, esse funil ao avesso (...). Então, ser “Mac Mahoniano” é um novo esnobismo? Há sempre etiquetas para aquele que busca a beleza, esse outro nome da verdade (...). Não me parece importante perguntar: como se pode ser ‘Mac Mahoniano’? O que importa é refletir: como se pode ser Raoul Walsh? E Fritz Lang, e Joseph Losey? Eu ainda não sei. Eu sei que eles são, e nada mais. O belo é a evidência do belo, eis o paradoxo (Serguine, 1960).

Em agosto de 1959, os *Cahiers du Cinéma* publicaram o ensaio-manifesto do macmahonismo assinado por Mourlet, "Sobre uma arte ignorada". Luiz Carlos Oliveira Jr. (2010) sublinha o fato de que a revista editou o texto em itálico, como que para marcar uma certa estrangeirice daquelas ideias, e com um parágrafo de introdução escrito muito provavelmente por Rohmer, alertando para o extremismo de seu conteúdo.¹⁷ Para Jacques Aumont, “Sobre uma arte ignorada” é "um dos manifestos artísticos mais diretos alguma vez escritos sobre o cinema" (Aumont, 2006: 78). Nele, Mourlet retoma a noção de *mise-en-scène* que vinha sendo trabalhada na própria *Cahiers du Cinéma*, operando, contudo, um movimento mais essencialista. O cinema estaria comprometido com a “verdade do mundo”, com a instalação de uma experiência realista em um sentido bem particular.

De acordo com Mourlet, o cinema havia sido mal avaliado como arte. Era preciso defini-lo, melhor diferenciá-lo em relação às outras artes – como Bazin, embora de maneira completamente diversa, tentou fazer. Este é o tema dos primeiros segmentos de “Sobre uma arte ignorada”:

A arte sempre havia sido uma *mise-en-scène* do mundo, ou seja, uma chance dada à realidade contingente e inacabada de se locupletar, de um golpe preciso, segundo os desejos do homem. Mas esse mundo não podia ser apreendido senão por um meio termo, era preciso recriá-lo em uma matéria indireta, transpô-lo, proceder por alusões e convenções, na impossibilidade de uma posse imediata. (...) Dito de outro modo, a arte criando sua própria matéria não era suscetível de aperfeiçoamento, e as obras mais primitivas, por definição, igualavam as mais refinadas. Ora, no fim do século XIX, um evento considerável

¹⁷ O parágrafo afirma: “Ainda que a linha de conduta dos *Cahiers* seja menos rigorosa do que por vezes se pensa, este texto só se afasta dela evidentemente em alguns pontos. No entanto, sendo de respeitar qualquer opinião extrema, submetemos esta ao leitor, sem mais comentários” (Mourlet, 1959).

vem bagunçar esses dados. O meio de captar a realidade diretamente, sem mediação (...) Um olho de vidro e uma memória de bromato de prata deram ao artista a possibilidade de recriar o mundo a partir daquilo que ele é, portanto de fornecer à beleza as armas mais agudas do verdadeiro (Mourlet, 1959).

O cinema inverteria o caminho percorrido pelas demais artes, que se moviam do abstrato ao concreto, afirmando uma representação sem conexão ontológica com o mundo. Ao contrário, por exemplo, de um pintor, que recria o mundo “cambiando sua forma contra sua verdade”, o cineasta recria o mundo “a partir do que ele é”. A sétima arte seria a primeira a ter diante de si não uma ideia de mundo, mas o mundo em si. É neste sentido que Mourlet estabelecerá uma essência para o cinema, vinculando-o à sua propriedade de apreensão imediata do real. Não é à toa que, como veremos, o crítico terá uma lista extraordinariamente seletiva de “verdadeiros” cineastas. Pois para ele, mais do que a existência dos filmes, movimentos e realizadores, o primordial é esta essência ideal que faz do cinema, cinema.

Esta perspectiva essencialista abre passagem para uma teoria evolucionista. O cinema repousaria sobre a técnica em um sentido mecânico e tecnológico e estaria estruturalmente associado a um desenvolvimento rumo a um olhar mais verdadeiro sobre o mundo sensível. Na verdade, Mourlet retoma o mito baziniano do cinema total. Ou seja: para ambos, a sétima arte está em um progresso efetivo e incessante rumo a um estado ideal da reprodução perfeita de todos os fenômenos em todas as suas dimensões sensoriais. Um ideal de cinema que prenderia “o espectador, imergindo-o pelos meios mais diretamente sensoriais e emocionais possíveis, sem a interposição de uma ‘linguagem’ de imagens” (Aumont, 2006: 82). A partir dessas noções, Mourlet deduz algumas consequências estéticas, e tudo aquilo que não for no sentido do cinema total passa então a ser rejeitado.

Dessa maneira, ficam condenados todos os procedimentos que operam uma transferência de essência, do mundo evidente à imagem cinematográfica, como, por exemplo, a deformação do cenário e as sobreimpressões, ambas muito presentes no cinema mudo. A história da sétima arte seria a de uma espécie de “purificação”, de uma afinação cada vez maior com o ideal de imediaticidade e transparência que Mourlet imprime ao cinema. Embora não haja nenhuma citação explícita ao sistema hegeliano

das artes, Luiz Carlos Oliveira Jr. sublinha a influência do filósofo alemão e identifica as três etapas da estética de Hegel adaptadas ao campo histórico e teórico do cinema.¹⁸ A arte simbólica dos egípcios estaria para o cinema mudo, como a arte clássica dos gregos se assemelharia a um certo classicismo, sobretudo, hollywoodiano de alguns poucos cineastas, e a arte romântica para o cinema de autor marcado por uma expressão exacerbada, cristalizado por Mourlet na figura de Orson Welles. Ele diz:

Uma arte cuja singularidade é estar fundada sobre a técnica no sentido mecânico da palavra se acha, por esse fato, suscetível de progresso, noção incompatível com a concepção tradicional da arte. Seu primeiro princípio, o olho registrador, indica sua vocação de posicionar o homem diante do mundo, e por conseguinte sua realização ideal, que é estar dotado de sentidos tão sutis quanto os sentidos humanos. Quanto menos esses sentidos estão afinados, mais a obra dá uma sensação de inacabamento e de mal-estar. É preciso ousar dizer que o cinema começa com o sonoro. Aquilo a que costumamos chamar as obras-primas do mudo são apenas as etapas de um desabrochamento; trata-se de recolocá-las em sua perspectiva balbuciante, aproximativa, de qual teria sido o gênio de seus autores (Mourlet, 1959).

Já o cinema neorealista se entregaria apenas a uma das dimensões do cinema, o documentário, recusando-se a organizar o mundo fenomênico, abdicando daquilo que Mourlet chama de “féerie”. Esta seria a dimensão dominante de Alfred Hitchcock, igualmente rejeitado pelo crítico por impor sua mão de realizador sobre cada mínimo detalhe, sufocando a realidade pela significação. Mourlet também alimenta uma verdadeira ojeriza em relação aos procedimentos da montagem intelectual, uma espécie de intervenção brutal que se sobrepõe ao olhar da câmera e trai a experiência de fascinação que o cinema deveria estabelecer com o espectador. Mourlet ecoa mais uma vez um tema baziniano, o da montagem interdita, embora o faça em uma inflexão mais radical. A montagem não está proibida somente quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais elementos da ação, mas quase sempre. Para Mourlet, esta não é apenas uma questão ontológica, mas pragmática. A montagem deve sempre respeitar a duração, o ritmo e a natureza de um acontecimento, e jamais romper o fascínio do espectador.

¹⁸ Aumont afirma que este modelo hegeliano havia se popularizado na França por meio de Andre Malraux: cada arte deveria conhecer uma mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio. Estas ideias encontravam-se disseminadas na mentalidade crítica dos anos 1950.

Os cineastas que Mourlet admira são aqueles que restituem as aparências incontroladas do mundo através do que ele chama de “método”, que não recusam a fenomenalidade do olhar e a intuição do momento e buscam conjugá-los com uma certa liberdade subjetiva. Os procedimentos mecânicos que fazem com que o cinema seja capaz de registrar as aparências do mundo devem ser controlados por uma “intuição do coração e uma precisão cuja menor falha rompe a curva da febre, não surpreenderia senão aqueles que se satisfazem com pouco” (Mourlet, 1959). É o que ele vê, por exemplo, nos filmes de Otto Preminger. Um cinema que identifica a cada plano o elemento central da cena e sugere um sentido sem o impor ou exhibir seus traços. De fato, há em Preminger uma limpidez, uma transparência que, como afirma Aumont, faz Hitchcock parecer excessivo, Ford sentimental e Hawks mais primitivo e menos variado. Mourlet recorre a termos como “beleza” e “sublime” para se referir à experiência de ver um Preminger, um Losey, um Lang. Um cinema que se abriria a uma espécie de liturgia ou contemplação de uma “ordem cósmica reencontrada”. Para o crítico, o ponto de chegada do cinema, atingido em raros momentos por estes cineastas,

consiste em despir o espectador de toda distância consciente para precipitá-lo em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos radiantes, injuriantes ou benéficos, onde alguém se perde para se reencontrar engrandecido, lúcido e apaziguado (Mourlet, 1959).

“Tudo está na *mise-en-scène*”, diz Mourlet. Ela está justamente na “presença corporal dos atores em um cenário” (Mourlet, 1959). Ela designa “a *mise-en-place* dos atores e objetos, seus deslocamentos no interior do quadro que devem tudo exprimir” (Mourlet, 1959). É neste sentido que o crítico se estende sobre a proeminência do corpo do ator em cena, matéria-prima de sua concepção de *mise-en-scène*, que deve ocupar o centro do plano, imerso em um mundo cuja presença concreta é assegurada pela câmera cinematográfica quando usada sem trucagem. Mourlet fala de uma “arte da epiderme”, de um “universo carnal”, da “reconciliação do homem com sua carne”, que a direção dos gestos e das entonações é capaz de fazer emergir.

Para bem compreender, basta se referir ao recente ‘Vertigo’ de Hitchcock, ou ainda a um certo plano de ‘O homem errado’, como exemplos do que não se deve fazer. O redemoinho da câmera em torno do rosto de Henry Fonda para exprimir sua angústia, ou as colorações

sucessivas de James Stewart em meio ao pesadelo da vertigem, procedem da mesma impotência diante do ator, ao suplantar uma incapacidade de revelar suas virtualidades passionais - do interior - por uma cristação de tudo aquilo que não é o ator, de tudo aquilo que está fora dele, da mesma forma que os escritores medíocres forçam o estilo e brutalizam as palavras para tentar dar a sentir o que eles não sentem (Mourlet, 1959).

Mourlet ecoa curiosamente uma passagem de "O cinema e a nova psicologia", de Merleau-Ponty, citado páginas atrás. Nela o filósofo dava como exemplo uma cena hipotética envolvendo um personagem em uma crise de vertigem, e condenava o cineasta que recorresse a movimentos de câmera para expressá-la. Tanto Merleau-Ponty quanto Mourlet preferem sublinhar a noção de comportamento e o fato de que para o cinema, a vertigem e os demais sentimentos eram melhor traduzidos nos gestos, no cenário, no olhar, nos deslocamentos dos personagens. O bom cineasta, portanto, não deveria fazer piruetas com a câmera para exprimir uma vertigem, mas, antes, "decifrar tacitamente o mundo e os homens" (Merleau-Ponty, 1983: 115).

O vocabulário ("carne", "mundo", "corpo", "sensível") do francês é essencialmente fenomenológico, o que evidencia a sintonia com os demais autores descritos neste capítulo. A *mise-en-scène* concebida em torno destes termos adquire uma dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. Para Mourlet, é a *mise-en-scène* que garante em um filme a presença direta do mundo. É através desse movimento de restituição e ordenação da epiderme do mundo que um realizador consegue alcançar aquilo que Goethe, citado por Mourlet, chama de "o ápice da beleza, a dignidade do significado, a altura da paixão" (Goethe, 2008: 151). A matéria-prima do cinema é a realidade física do mundo, isto, contudo, não quer dizer que o cineasta deva se calar por detrás de uma apreensão puramente sensória. O cinema não é um reflexo passivo da realidade integral. A *mise-en-scène* é justamente este exercício de organização do inorganizável. Uma ação conjunta de um olhar sobre o mundo sensível e de uma inteligência capaz de reformá-lo, de se reconciliar com ele.

Mourlet em nenhum momento explicita seu diálogo com a fenomenologia, como fazem Bazin e Ayfre. No entanto, "Sobre uma arte ignorada" compartilha com os demais a premissa de que o cinema anula a separação interior/exterior e faz coincidir o sensível e

o inteligível. Para Mourlet, o cinema também é uma arte espontaneamente fenomenológica, pois vivifica a experiência de nossa inerência ao mundo, às coisas e ao outro como uma interrogação sobre as aparências sensíveis que compõem o mundo. Assim como o artista, o espectador também se encontra em uma relação de imediatismo com o mundo através do cinema - embora “a maior parte dos espectadores não aprendeu ainda a olhar, e filtra as imagens através de uma consciência inadaptada às realidades da tela” (Mourlet, 1959). Ver um filme não é lê-lo ou mesmo compreendê-lo, mas deixar-se ser tomado por algo que não tenha sentido ou cujo sentido não me é dado.

É, contudo, curioso, o movimento que a *mise-en-scène* afirma e revela, segundo Mourlet. O cineasta é aquele que se dedica, em primeiro lugar, a uma esfera de dados assimilados em plena evidência. Ele precisa, em uma operação tipicamente fenomenológica de pôr entre parênteses, circunscrever uma esfera de pura evidência, na qual o verdadeiro cinema deve ser fundado. Afinal, ao contrário das demais artes cuja matéria é a metáfora do mundo, o cinema se faz em uma relação imediata e transparente com o mundo. Mourlet veicula então a tese inicial de que o ser do mundo se identifica com o aparecer fenomenal, algo que ele parece por vezes considerar como dado. No entanto, o cinema para o crítico se baseia na necessidade de reformar o mundo, de se reconciliar com ele. Um filme deve construir a partir do já existente um existente novo que de alguma maneira exorcize o realizador e fascine o espectador, contaminando-o com uma espécie de “sentimento do ser”.

A *mise-en-scène* é um acesso à presença das coisas, ao sentimento do ser das coisas. Esta presença do ser corresponde a um equilíbrio entre um olhar fenomenológico e a consciência do ato representacional, entre a “mise” e a “scène”. Essa comunhão seria capaz de traduzir uma essência e um absoluto. Mourlet, em um segundo momento, descreve então o ser como algo que não se reduz ao aparecer fenomenal. De fato, ele baseia sua defesa de alguns cineastas na capacidade de fazerem ver, de superarem o aparecido para acederem realmente ao aparecer. É o que ele vê nos últimos filmes de Fritz Lang. Aumont chega a sublinhar a existência em Mourlet da crença de que não podemos aspirar a uma compreensão racional da realidade nem da existência, apenas a uma intuição ou sentimento. Eu não iria tão longe. Não me parece que esta questão esteja assim tão bem resolvida em Mourlet.

Porque o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos, ele nos colocará sobre rostos, corpos radiantes ou feridos mas sempre belos, dessa glória ou desse fracasso que testemunham uma mesma nobreza original, de uma raça eleita que, com embriaguez, reconhecemos nossa, último avanço da vida rumo a Deus. Não, como em Rossellini, a aproximação tateante da criatura rumo a um criador, tema exterior à *mise-en-scène*, mas o homem tornado Deus na *mise-en-scène*, pela revelação de seus poderes, brecha aberta bruscamente na superfície das coisas e nos arrebatando. Hino à glória dos corpos, o cinema reconhece o erotismo como sua motivação suprema. Queremos dizer com isso que o cinema não escolheu o erotismo dentre outras vias possíveis, mas que estando dada sua dupla condição de arte e de olhar sobre a carne, ele estava dotado ao erotismo como reconciliação do homem com sua carne (Mourlet, 1959).

Este trecho implica uma série de complicadas pré-suposições, além de perigosas consequências especialmente políticas. É o mundo que define o trabalho do realizador (cujo objetivo é recriar o mundo, restituí-lo em suas aparências, torná-lo presente) e também o do espectador (que diante de um filme deve apenas receber o mundo e nada mais procurar). Este mundo restituído pela encenação é, contudo, o reino de personagens maravilhosos, corpos irradiantes de beleza, do Belo. Fazer do cinema a arte da *mise-en-scène* para depois descrevê-la como constituidora de um mundo “em acordo com os nossos desejos” é, como afirma Aumont, “querer transcender a ficção no mito. Levada ao extremo, esta concepção não corresponde a nenhum filme existente, é uma pura ideia de ‘encenação’” (Aumont, 2006: 85).

O cinema preconizado por Mourlet existiu apenas de maneira fugaz. Na verdade, é difícil distinguir de seu apaixonado manifesto o sentido mais concreto da *mise-en-scène* (a direção da movimentação e da entonação de um corpo em cena) e sua noção mais ideal (de constituição de mundo de irradiante beleza, conforme nossos sonhos). Além disso, são poucos os exemplos de Mourlet, e todos discutíveis. É compreensível que ele tenha se fascinado pelo estilo de Preminger (o respeito pela transparência e limpidez do discurso cujo sentido nunca está dissimulado, além da representação mais natural possível dos atores). Contudo, o fato é que antes de nos deixar admirar os corpos das atrizes e dos atores, o cineasta nos impõe seu ponto de vista sobre os acontecimentos. O discurso transparente e límpido de Preminger não deixa de ser isto: um discurso.

O que, no entanto, me parece mais perigoso no ensaio de Mourlet é o que se vislumbra em uma definição da *mise-en-scène* como um “hino à glória dos corpos”. Para ele reconciliar o “homem com a sua carne” é constituir através da *mise-en-scène* um “reino do Belo”. O tom e os termos do francês o carregam por vezes rumo a uma sensibilidade estética em sintonia com o ideário nazifascista. Não o estamos acusando de fascista, mas algumas de suas considerações se veem enredadas nestes perigos. Ao falar, por exemplo, do filme de guerra e da violência como algo inerente à atividade restituidora da *mise-en-scène*, Mourlet elogia um tipo de herói cujo modelo estaria dado na figura de atores como Charlton Heston e Jack Palance. “Um herói brutal e nobre, elegante e viril, que concilia a força e a beleza e representa a perfeição de uma raça senhorial, feita para vencer e para pressentir ou conhecer todas as felicidades” (Mourlet, 2008: 61).

Em “Fascinante fascismo”, Susan Sontag, ao tratar do processo de purificação da reputação de Leni Riefenstahl de seu entulho nazista, explica esta afinação entre a exaltação da beleza clássica do corpo, a reverência ao herói, o interesse pelo ideal, pelo monumental, e o nazifascismo. Para a ensaísta americana, ao contrário da arte oficial de países como a União Soviética e a China, que almeja expor e reforçar uma moralidade utópica, a arte fascista exhibe uma estética utópica. Ela continua:

O nacional-socialismo — e, de um modo mais geral, o fascismo — também representa um ideal, ou melhor, ideais que persistem ainda hoje, sob outras bandeiras: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes). Esses ideais estão vivos e comovem muitas pessoas, e é desonesto, bem como tautológico, dizer que alguém se sente tocado pelo ‘Triunfo da Vontade’ e ‘Olympia’ somente porque foram feitos por um diretor genial. Os filmes de Riefenstahl ainda produzem efeito, entre outras razões, porque o seu conteúdo é um ideal romântico ao qual muitos continuam ligados, e que é expresso pelos mais variados modos de dissidência cultural e propaganda de novas formas de comunidade, como a cultura jovem do rock, a terapia primitiva, a antipsiquiatria, os seguidores de exércitos do terceiro mundo, e a crença no oculto (Sontag, 1986: 75 e 76).

A obra de Mourlet exala inegavelmente um aspecto totalizante. O autor pretende dar conta de filmes e filmografias individuais por meio de algumas leis universais (o equilíbrio entre o documental e o feérico, a preeminência do ator e a presença do mundo, e o objetivo de fascinar o espectador em uma reconciliação com o mundo) e do estabelecimento de uma certa natureza cinematográfica (sua capacidade de revelar

ontologicamente a verdade que existe em estado latente no mundo fenomênico). Não é por acaso que em alguns momentos, especialmente quando fala em precipitar o espectador em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, vozes e olhares, Mourlet pareça se referir a um cinema como o que estamos estudando nesta tese, de Hou Hsiao-Hsien e Apichatpong Weerasethakul, entre outros. Contudo, é preciso ter bastante cuidado. Ao ser perguntado justamente sobre esta afinidade escorregadia, Oliveira Jr responde:

Há realmente algo de uma fenomenologia sensualista na maneira como Mourlet descreve a presença dos corpos, da luz, do espaço etc., mas a *mise-en-scène*, para ele, decorre de uma rígida seleção e organização das aparências sensíveis, não podendo se confundir com a contemplação não-significante, com a rarefação narrativa ou com as experiências instalativas (a meia-hora final de 'Eternamente sua' teria certas características mais ou menos aproximáveis do texto de Mourlet – uma presença quase palpável do mundo, uma cintilação da natureza na pele dos atores, um registro solar e corpóreo da passagem da vida – mas está destituída de esqueleto dramático e de motivação cênica; os corpos estão em repouso quase absoluto, sem eventos significativos tencionando a narrativa e justificando dialeticamente aquele momento de repouso e distensão; são corpos entregues à duração sensível, à instalação de uma ambiência; o filme é um agenciamento de formas temporais puras, o mais 'literal' de Apichatpong – e, diga-se de passagem, seu melhor) (Oliveira Jr., 2012: 12).

O que é bastante interessante em Mourlet é o cultivo e a valorização de uma noção de controle, de uma direção concisa dos elementos cênicos, e, ao mesmo tempo e na mesma hierarquia, a renúncia à intervenção excessiva e asfixiante. O autor deseja ser fascinado pela verdade latente que existe no mundo fenomênico. Esta experiência revelatória não pode ser alcançada por um controle ou cálculo total e absoluto. O contrário é igualmente rejeitado. A *mise-en-scène* neste sentido, como bem sublinhou Aumont, é uma espécie de “armadilha lançada ao real”. Um cineasta deve estar sempre à espreita de momentos de graça e sublimidade que, quando organizados em torno de um drama, de uma narrativa, exalam o “sentimento do ser”.

Este aparente paradoxo está no coração do cinema moderno. É a noção de encontro, do acidente, que se faz sentir na obra de cineastas completamente diferentes, como Robert Bresson, Jean-Luc Godard, John Cassavetes e Jacques Rivette. É a ideia de que um filme resulta das circunstâncias da filmagem, algumas imprevistas e outras provocadas. Encenar é reagir ao encontro entre os atores, um cenário e uma situação dramática. Seria

um erro buscar estas perspectivas em Mourlet, que vê muitos perigos nesta gestão do inesperado, do incontrolado. Contudo, o que caracteriza sua concepção de *mise-en-scène* é justamente, como vimos, a organização do inorganizável.

O cinema contemporâneo que nos interessa radicalizou este paradoxo a tal ponto que os termos desta equação não podem mais ser vistos como opostos. Muito pelo contrário. É como se fossem uma mesma e única coisa. Hou Hsiao-Hsien esvazia os personagens, a intriga e a narrativa de seus pontos de referência clássicos, psicológicos e narrativos, e aposta em um registro que parece não apreender nada além do próprio ato de registro. Ao falar de “Cidade das tristezas” (1989), um verdadeiro divisor de águas na filmografia do cineasta, Antoine Baecque reforça o tema da presença, do fracasso das respostas diante do triunfo do enigma sensível:

No entanto, algum sentido se cria, como sobre os olhos do surdo-mudo que ocupam um longo plano em ‘Cidade das tristezas’. Wen-Ching, na prisão, assiste aos últimos momentos de dois condenados à morte que os guardas vêm buscar para a execução. O quadro está sobre seu olhar, de longe, pela porta entreaberta da cela. Ele observa os últimos gestos dos condenados, seu lento vestir-se, sua impotência, seu medo. Por muito tempo o fim do plano é postergado, como uma última sensação de vida antes da morte inelutável. Os olhos de Wen-Ching viram tudo: eles testemunham na tela propondo este plano, infinitamente alongado e no entanto muito curto; é graças a eles que uma esperança permanece, mas é por eles, no entanto, que o ato se desenrola, os gestos se efetuam, os minutos se debulham. O apogeu do plano não sobrevém nunca: a ele basta durar para existir, para existir mais e melhor (Baecque, 2011 :34).

1.5 Roger Munier

a paralisia da razão e o silêncio da consciência

Roger Munier é uma espécie de momento perdido nos anais internacionais da teoria cinematográfica. Mesmo em seu país de origem, a França, ele ainda é pouco discutido ou citado – embora um cineasta do tamanho de Raul Ruiz já tenha dito que em sua juventude no Chile, os ensaios de Munier “traziam à tona uma tempestade de declarações, contra-declarações, e reprimendas, suficiente para encher dezenas de volumes” (Ruiz, 1995: 32). Filósofo de formação, ex-aluno e um dos primeiros tradutores de Martin Heidegger para o francês, Munier assina ensaios sobre as mais variadas artes, especialmente a poesia, desde os anos 60. Em 1963, em um diálogo com Andre Bazin e Jean Epstein, sempre tendo como base a ontologia hermenêutica de Heidegger, Munier voltaria sua atenção para o que chama de “imagem objetiva”. Para Munier, uma fotografia e um filme são compostos por imagens de outra ordem, única na história da arte, que ultrapassa aquilo que elas ajudam a narrar e anunciam um mundo pré-lógico que domina e controla a nossa imaginação. *Contre L'image* (“contra a imagem”, em português) é o nome paradigmático de sua obra-panfleto - um resumo de suas ideias surgiria antes em inglês em 1962 com “The Fascinating image”.

A primeira parte da obra de Munier se constitui em uma reflexão sobre o vínculo ontológico entre a imagem e seu referente. Assim como Bazin e Michel Mourlet haviam feito, o filósofo também se esforça para singularizar a imagem mecanicamente gerada. É mais uma vez esta base técnica, que permitiria uma apreensão mais imediata do real, que constitui para o filósofo a natureza da imagem fotográfica ou cinematográfica. Munier, contudo, não envereda exatamente por uma perspectiva essencialista. O que ele estabelece ao longo de seus ensaios é um ideal, um projeto, o potencial da imagem objetiva. Este ideal vai sendo argumentado primeiramente em uma comparação com a imagem pictórica, que nos convida a uma visão transfigurada do mundo, enquanto a imagem objetiva nos impõe o mundo, nos faz mergulhar nele.

Por sua própria estrutura, a imagem objetiva tende a estabelecer um novo relacionamento entre o homem e o mundo. É complicado, senão pouco proveitoso, falar em 'imagem' quando o assunto é fotografia. Originalmente, a palavra significava: cópia, imitação. A imagem que imita o mundo permanece distinta dele. Em um desenho, o mais fiel que ele possa ser, haverá sempre uma certa distância, um intervalo entre o objeto representado e a sua transcrição plástica. Esta distância desaparece por completo na fotografia. Nela, a imagem coincide tanto com os dados fornecidos que de alguma forma ela acaba sendo destruída como imagem. São justamente estes dados, magicamente repetidos, que cobrem a superfície do papel ou da tela, com a sua presença, o seu duplo, por assim dizer. A imagem fotográfica não é mais uma cópia, mas uma declaração do próprio mundo expresso nela, uma simples abertura para o mundo (Munier, 1962: 85).

A pintura e o desenho negam o mundo, e o fazem não em relação às suas cores e formas, mas à sua essência. O mundo que ambas vislumbram é um mundo transposto, em que o homem imprimiu sua marca, interpretando-o em termos plásticos. Munier cita o quadro "Orchard" de Van Gogh, que, segundo o filósofo, antes de ser uma representação de um pomar, é uma imagem, algo que nos convida a ver o mundo transfigurado pela visão do pintor holandês. Para Munier, a mão de Van Gogh traça uma transmutação: apropria-se da substância do mundo, a fim de integrá-la ao domínio humano, e, em seguida, molda o mundo conforme nossa visão e gosto. A imagem objetiva, ao contrário, depende dos predicados do mundo, em sua autonomia e diferença, para que dele se possa fazer uma imagem. Lá onde havia um exercício de poder, agora não há nada mais do que submissão. É o mundo tal como ele é, em sua verdade imediata, que se reproduz em papel ou na tela. Ao mundo-negado da representação pictórica, sucede na fotografia e no cinema o mundo afirmando-se puro em si mesmo, constituído em sua diferença perante um observador.

Isto é o que Munier investiga sob o nome de "imagem objetiva": uma imagem que produz um objeto em uma proporção de destituição do ser humano. Este último seria apenas um momento no processo dialético de confecção de uma imagem objetiva, já que esta só depende do homem no ato de seu registro. Ela não o pertence, exclui o homem ao invés de convocá-lo. Para o filósofo, é como se nós não tirássemos fotos do mundo, é este que se fotografa por nosso intermédio. O que nos resta é um sentimento puro e imóvel. Para Munier, esse é o verdadeiro significado da palavra "fascinado": uma paralisia total do poder reflexivo. "Cheio até a borda, mas ao mesmo tempo inerte.

Inerte no mesmo grau que ele está cheio até a borda, sem qualquer reação diante deste mundo fascinante, proferido em si e para si, indiferentemente” (Munier, 1962: 88). A fotografia e o cinema romperiam a centralidade do homem e nos deixaria impotentes face à influência poderosa do mundo.

Eu disse que a fotografia coincide com o mundo ao ponto de negar-se como uma imagem. O mundo que se torna presente, no entanto, é apenas imaginário. A fotografia ‘é’ e ‘não é’ o mundo. É o mundo, na medida em que é rigorosamente identificado nela. Não é o mundo, na medida em que é apenas uma forma imaginária, desprovido da densidade concreta do mundo que fora captado. Mas, por si só, a imagem objetiva confere uma nova força no mundo que se revela, justamente porque esse mundo, embora magicamente presente, desliza para fora de nosso alcance na medida em que é imaginário. É o mundo, se assim posso dizer, em seu estado puro, na projeção de sua essência pura, além de toda apreensão racional. O mundo tal como ele seria, se pudesse ser configurado como um ‘mundo’, fora de qualquer relação dialética com o humano (Munier, 1962: 87).

Munier investiga o fascínio exercido pela imagem cinematográfica nos primeiros espectadores, e, segundo ele, o impacto causado não se restringia a um certo desconforto ou à possibilidade de uma ameaça física - é sabido que em 1895 algumas pessoas correram da sala de exibição com medo de que o trem filmado pelos irmãos Lumière avançasse sobre eles. O fascínio se estendia a todo e qualquer movimento natural: a visão de fumaça subindo para o céu, as ondas que quebram em uma praia, uma árvore balançando ao vento. Para Munier, a folha projetada, tremendo ao vento, é mais “real” e carregada de sentido do que a folha que serviu de referência para aquela imagem. O que é fascinante não é então simplesmente o espetáculo da réplica mais o poder paralisante que ela expressa:

No cinema, a própria fumaça está subindo, a folha realmente treme: ela declara-se como uma folha tremendo ao vento. É uma folha semelhante à que nos deparamos na natureza e, ao mesmo tempo, é muito mais, na medida em que, além de ser aquela folha real, é também, talvez, sobretudo, uma realidade representada. Se fosse apenas uma folha real, ela esperaria pela minha observação a fim de alcançar um significado. Como ela esta sendo representada, dividida em dois na imagem, ela já significa, oferecendo-se em si mesmo como uma folha tremendo ao vento. O que fascinou os espectadores que viram as projeções dos Lumière era muito mais do que a repetição exata de um ritmo natural, mas esta autoexpressão da imagem em movimento (Munier, 1962: 91).

Nós podemos tentar explicar ou interpretar a fumaça que sobe ou a folha que treme, mas para fazê-lo preciso me adicionar à imagem, ou seja, o sentido imanente deste movimento permanecerá fechado para mim. No cinema, é este sentido imanente que se revela e se esconde ao mesmo tempo. “O tremor da folha é enunciado na medida em que treme, em sua nudez” (Munier, 1962: 91). O foco de Munier recai sobre as possibilidades ou impossibilidades de um discurso intervir naquilo que se desenrola na tela. Uma árvore se expressa apenas através de seus meios. Uma rua relata a rua, mas ninguém sabe exatamente o que ela diz ou como o diz. Seu ponto de comparação é o poeta francês Francis Ponge, que, embora se esforçasse para expressar a “coisidade” das coisas em uma prosa minimalista, o fazia através da intervenção do uso de palavras. Em contraste, para Munier, filmes são incapazes, por sua própria natureza, de tal intervenção. Ponge tenta fazer uma incursão para o além das coisas por meio de palavras. Ele deseja iluminar a opacidade das coisas, enquanto no cinema, essa opacidade é projetada por si mesma. Ela se impõe sem sermos capazes de exercer qualquer apreensão mais racional, sem a possibilidade de qualquer relação dialética entre as coisas na tela e nós. “Tudo isso leva em direção ao silêncio, onde a única palavra pronunciada seria a do mundo, mudo, sem precedentes, inaudível. Inaudível porque o que é dito aqui não vai além dos limites estreitos do mundo” (Munier, 1962: 88).

Munier recorre ao termo “fotogenia”, a autoexpressão do mundo em imagem. O conceito, da ordem do inefável ou do nãoanalisável, foi criado pelo cineasta e teórico Jean Epstein para dar conta daquilo que para ele era a qualidade misteriosa do cinema: a transfiguração da realidade. Para Munier, como o fora para Epstein, a imagem objetiva não é apenas um aperfeiçoamento da pintura. Ela traz em si mesma algumas qualidades que fazem com que os objetos registrados por ela nos apareçam por vezes de maneira inesperada, encantadora, fascinante. É diante deste “grande mistério” de uma espécie de intensificação sensorial e sensível do mundo através de sua filmagem que Epstein passou a usar a expressão “fotogenia”. Ela expressa o poder de revelação do mundo registrado pela imagem objetiva, designa o discurso mudo das coisas. A fotogenia é o sentido que as coisas dão a si mesmas. “Os objetos e ou as paisagens do mundo quando registradas pela imagem objetiva são fotogênicas porque elas se autosignificam. A fotogenia expressa o caráter cosmofônico da imagem objetiva” (Munier, 1962: 90).

As realidades do mundo, a coisificação de seus objetos ou a existência de suas ações, não se revelam quando são capturados e projetados em uma tela para nós. Para Munier esses objetos e ações calam-se, fecham-se em si mesmos, se automanifestam. Eles já não necessitam de nossa mediação ou interpretação como espectadores. O mundo da imagem objetiva não se constitui “para nós”, somos, ao contrário, colocados à sua mercê. A fotografia e o cinema são como uma repetição mágica do mundo onde a magia define uma subversão da técnica contra ela mesma que inverte a dominação homem-mundo. A imagem objetiva alimenta uma espécie de vingança “fotogênica do mundo”, que se diz se repetindo em sua nudez “alógica”, para usar o termo de Munier. Em uma conferência de 1973, o filósofo comenta: “Ao discurso sobre o mundo, que colocava o homem diante do mundo para nomeá-lo, (a fotografia e o cinema) contrapõem a aparência simples das coisas, uma espécie de discurso do mundo” (Munier, 1989: 14).

A ideia de que o mundo fala consigo mesmo fora introduzida pela fenomenologia nas suas diversas variantes, influenciando, inclusive, como estamos vendo ao longo deste capítulo, o debate em torno da imagem cinematográfica. Munier permanece neste quadro teórico, sempre interessado pela sétima arte como uma maneira nova de se relacionar com o mundo. Os meios formais do cinema são mais uma vez concebidos como essencialmente transparentes, e o mundo, nesta imagem objetiva e transparente, expressa a si mesmo como algo sem nome, imune à nossa intervenção. A imagem cinematográfica seria o lugar mesmo da mostração dos entes, para usar a expressão heideggeriana que lhe é cara. Para Munier, esta mostração é simultaneamente manifestação e recusa da manifestação: “devemos entendê-la no seu sentido e automanifestação, em que aquilo que se manifesta, conservando a iniciativa do desvelamento, ao mesmo tempo se recusa e se fecha” (Munier, 1989: 45).

É nítida a presença de Martin Heidegger, que, a partir de uma crítica radical à tradição filosófica da metafísica ocidental que se origina em Platão, buscou propor um novo rumo que fosse também a procura por algo mais originário, mais fundamental: a retomada da ontologia, a superação do "esquecimento do Ser", que teria se produzido ao longo da história do pensamento. Para Heidegger, estamos diante de uma tradição essencialista que confunde ser e ente, o que leva à divisão do ser em substância e

acidente, e ao hábito de se classificar, objetificar o ser. A pergunta sobre o ser havia se transformado na questão sobre que tipo de coisas existem. É contra isto que o filósofo defende a recuperação da ontologia, do tema do sentido do ser enquanto desvelamento, manifestação. A filosofia esqueceu o ser dos entes, contudo, todo ente está presente no ser. Os entes são bimórficos, caracterizam-se pelo mostrar-se, pelo aparecer, pela manifestação, mas também pelo dissimular, pelo desaparecer, sendo ausentes e errantes. Sob esta perspectiva, os entes estão sempre no ser e no não-ser. Em Heidegger, a fenomenologia tem o significado de fazer ver a partir de si mesmo, as coisas em si mesmas, deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra. Ela irá tratar do velamento e do desvelamento, na abertura do ser-aí.

Este é o pano de fundo do embate de Munier com o cinema:

No cinema, é essa opacidade que é projetada por si só, nos alcançando sem sermos capazes de exercer qualquer compreensão real sobre ela, sem a possibilidade de qualquer relação dialética entre ela e nós. A tela nos dá apenas uma exterioridade representada, e, depois, selada. Eu disse 'cosmophonic' e isto deve ser entendido em seu sentido de automanifestação, onde o que se manifesta, protegendo a iniciativa de sua divulgação, mantém-se ao mesmo tempo distante e se esconde. Orson Welles salientou correntemente o caráter de autorevelação da imagem cinematográfica. 'A câmara era', diz ele 'muito mais do que um aparelho de gravação, é um meio pelo qual as mensagens do outro mundo vêm até nós, um mundo que não o nosso, que nos leva ao coração do grande segredo'. Mas como podemos aceitar esta última afirmação? A câmera por si só não saberia como introduzir-nos ao 'grande segredo'. Para que isto fosse possível, seria necessário que nós participássemos ativamente desta expressão. Agora, este mundo nos ignora, em nome de sua autodefinição. Este 'grande segredo' permanece fechado para nós. É como um segredo que se expressa na sombra de salas escuras (Munier, 1962: 93).

Munier não está definitivamente interessado em uma teoria normativa ou em uma certa axiologia que estabeleça o que se deve ou não fazer no cinema a partir de uma dada essência. Ao longo de seus ensaios, ele não se detém a determinados procedimentos, como fizeram especialmente Bazin e Mourlet. Para estes, por exemplo, o plano-sequência era considerado mais transparente, mais adequado ao ideal de um certo realismo, de uma encenação como aparecimento transparente da evidência do mundo em sua ambiguidade. Até mesmo um cineasta-teórico como Pier Paolo Pasolini, que privilegiava o plano longo em detrimento do gesto interpretativo da montagem, o fazia a partir de uma mesma consideração a respeito do plano-sequência como uma reprodução

mais fiel das condições de nossa relação para com a realidade. O que distingue de maneira mais radical Bazin e Pasolini é o que entendem por realidade. O primeiro acredita que ela é ontologicamente ambígua e cujo único sentido possível provém de Deus. O segundo afirma que é preciso empreender um gesto interpretativo para significá-la, caso contrário ela não tem qualquer sentido. Ao sublinhar a encenação como emanção da presença do Belo e Verdadeiro, Mourlet, como Pasolini, crê que o sentido só pode vir da vontade do artista, sempre em um equilíbrio entre um olhar fenomenológico para as evidências do mundo e a consciência do ato representacional. O crítico francês, contudo, foca não a realidade social enquanto tal, como o faz o cineasta italiano, mas o mundo artístico, imaginado pelo realizador.

Munier representa uma posição talvez mais radical. Através da imagem mecanicamente gerada, o mundo transparece tal qual, fala por si mesmo através de suas aparências, e nada diz, ou pelo menos nada de inteligível, senão sua própria “coisidade”. Dudley Andrew faz uma curiosa associação com a descoberta da energia atômica. Como ela, o cinema seria para Munier uma energia que libera um poder da natureza capaz de calar ou destruir o humano. À natureza foi dado o discurso. Um discurso que nos hipnotiza e reduz nossa imaginação a insignificâncias. “O cinema é como um enorme homem imaginário gerando imagens de maneira autônoma e patológica” (Andrew, 2002: 197).

Se Mourlet falava em fascínio em relação à imagem cinematográfica para sublinhar sua capacidade de nos abrir para o Belo, de nos imergirmos no Belo, Munier usa o mesmo termo, embora em uma acepção negativa. Para ele, a imagem fascina e interrompe o pensamento, bloqueia a crítica e até a consciência. Quem manda, sempre, é o mundo. Essa posição radical de Munier abre aos críticos e aos cineastas pouco espaço para manobra. Ele reduz a participação do homem ao ponto da completa ingenuidade. Não importa o filme ou as afirmações que se façam sobre ele, o mundo sempre tem a última palavra, uma palavra que jamais podemos entender completamente e que nos domina.

Quando o cineasta imagina uma casa e quer expressar sua visão cinematograficamente, ele pode fazê-lo apenas reproduzindo uma casa de verdade, mesmo que ele tenha tido que construí-la. Em sua linguagem própria, o mundo como ele é sempre superará o mundo imaginário. E o mesmo vale para qualquer história recontada com ‘imagens’: os sonhos do homem não têm outros meios de expressão do que a repetição do mundo, esta simples reprodução daquilo que é.

O homem já não se expressa, exceto através deste desvio na própria linguagem do mundo (Munier, 1962: 88 e 89).

As duas grandes referências de Munier em matéria de cinema são Andrei Tarkovski e, sobretudo, Robert Bresson, de quem era amigo – curiosamente, o realizador francês não figurava na lista de grandes encenadores de Mourlet, que o criticava por “querer controlá-lo (o Belo que emana por meio da prática da *mise-en-scène*) sem entrevistá-lo” (Mourlet, 1959). São cineastas que um primeiro olhar identificaria poucos pontos em comum. Ambos, contudo, acreditam na “verdade” da imagem cinematográfica em sua relação com o mundo. Não podemos perceber o mundo em sua totalidade, mas, para estes dois cineastas, a imagem pode exprimir essa totalidade. Não é possível conhecer a verdade do real diretamente, porque ela não tem nem garantia nem significante, porém, é possível percebê-la, mesmo que com dificuldade e fugidamente, como que por clarões. Bresson vai adotar o termo "cinematógrafo", definido como "uma escrita com imagens em movimento e sons" (Bresson, 2005: 19) e em contraposição a cinema, visto como sinônimo de "teatro filmado", uma expressão imediata e definitiva “por mímicas, gestos, entonações de voz” (Bresson, 2005: 21). Ele envereda por um estilo rigoroso e despojado de todo tipo de excesso para tentar vislumbrar o “real” no inesperado e na essência epifânica da imanência de todas as coisas.

Seus filmes valem não exatamente por suas imagens, mas pelo inefável que delas emana. Bresson achata suas imagens, como se trabalhasse com um ferro de passar roupa, como costumava dizer, em uma tentativa de depurar a qualidade dos planos, e buscava no automatismo da vida uma oposição à exteriorização teatral, apostando nos seus "modelos", seres autômatos cuja exterioridade mecanizada preservaria uma interioridade virgem ou pura. Ele se refere a uma "maneira visível de falar dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos” (Bresson, 2005: 25) que nos faz empreender “uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” (Bresson, 2005: 31). O cineasta também deposita um enorme potencial no aspecto mecânico do aparato cinematográfico quando afirma que “o que nenhum olho é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (Bresson, 2005: 33). Tudo isto o aproxima das ideias de Munier:

(...) Vemos um *close-up* do burro Balthazar e tudo está dito em seu olhar, que não é mais simplesmente evocado, mas se faz presente na e pela imagem. Bresson, provavelmente já havia escolhido o momento de captura desta imagem, determinado seu enquadramento, o potencial do ambiente, e se propunha, isolando este olhar, a nos comunicar uma certa verdade do animal, sua docilidade, o abismo de humildade de sua paciência, calma... Certamente, a imagem viva daquela cabeça docemente obstinada, direcionando seu olhar límpido e pesado ao nosso encontro, é justamente o que o cineasta buscava registrar. Mas no fim das contas esta imagem é signo dela mesma em sua figuração imediata. Bresson fala da alma na captura da imagem, e, entre o que ele quer dizer e o que se diz, não há intermediário (Munier, 1967: 38 e 39).

O curioso é como uma análise mais atenta do cinema de Bresson nos ajuda na verdade a identificar a ingenuidade de Munier. Afinal, a capacidade do realizador de nos surpreender com o familiar, de revelar o mistério em questão, é um resultado da sua dupla condição de cineasta enquanto formalista e realista. A imagem cinematográfica como imagem artística nasce da conjunção paradoxal do querer e do não querer, da intencionalidade artística e da submissão ao estar aí do mundo. O cinematógrafo bressoniano busca a manifestação do real por meio de uma escritura. Para Bresson é tudo uma questão de “escrita”, de uma expressão pessoal não imediata e não definitiva cujos meios e elementos não se apagam. Ou seja: as mesmas asserções a respeito de Bazin que as gerações de críticos e teóricos que se seguiram não cessaram em sublinhar, isto é, que ele se enganara redondamente acerca do valor realista de um estilo ou procedimento de filmagem, também vale para Munier. A encenação de Bresson é tão articulada e intervencionista como qualquer encenação analítica.

A visualização do espaço, sua maneira de contar histórias, o uso do som, seus modelos, todos estes aspectos são produto direto do temperamento e visão únicos do realizador francês. É justamente isto que faz com que sua obra tenha gerado reações extremas por todos os lados. Para muitos cinéfilos, seus filmes parecem perturbadoramente apáticos, sem emoção. Kent Jones faz um paralelo com as reações populares à música atonal e à pintura abstrata, como se a ausência de variação emocional de seus modelos fosse sentida de maneira parecida à falta de representação em Mondrian ou a falta de melodia em Webern. A sensação de uma realidade que só existe através do filtro de percepção pessoal talvez seja a questão central da obra de Bresson. É isto que experimentamos ao ver um filme como “Mouchette” (1967): um registro íntimo de contato com o mundo, recriado e transformado em narrativa.

A grande lição que a obra de Bresson ensina para aqueles que estiverem atentos é que quando você for fazer um filme, deve resistir a todas as convenções e se agarrar à maneira que você, somente você, vê o mundo (Jones, 1999: 23).

Munier chega a dizer que a lógica da imagem cinematográfica determina que tudo nela esteja em uma relação de verossimilhança com o real. Até mesmo os efeitos especiais nada mais são do que substitutos para um referente real. Ora, a história do cinema contradiz o filósofo desde George Méliès. Não seria nem preciso indicar a ruptura radical que a imagem eletronicamente gerada vislumbra no horizonte desta perspectiva teórica. Basta ressaltar a utilização narrativa cada vez mais intensa do CGI e a conseqüente gasificação, volatilização dos corpos em cena que não mais precisam do corte para levá-los de um espaço a outro. O que dizer daqueles planos abundantes de o “Homem-Aranha” (2002) em que o herói pula de um prédio a outro, e o filme, ao invés de fazer o *raccord*, de passar ao plano seguinte, prefere incorporar a maleabilidade do corpo do personagem em movimento no interior de uma mesma imagem? Quanto mais o herói se movimenta, menos se exige do corpo de quem tornou aquela imagem possível, na etapa de filmagem.

Considerar o cinema em concorrência com a linguagem e sem passar por ela, dispensando-a, como o faz o filósofo francês, é simplesmente um erro. Além disso, é necessário sublinhar que o mundo imaginário do cinema é uma construção determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, ou seja, por convenções, códigos e simbolismos em vigor em uma dada sociedade. Ou seja: a paralisia da razão, o “silêncio da consciência”, que Munier diagnostica na relação dos primeiros espectadores diante da imagem cinematográfica precisa ser historicamente contextualizado. Aquela era uma experiência diferente, que os primeiros espectadores ainda não sabiam como apreciar. O diagnóstico de Munier diz muito mais respeito à inocência do espectador, que, aliás, daria adeus a ela ao longo dos anos.

Munier, contudo, vem à tona quando nos deparamos com um cineasta como Hou Hsiao-Hsien. A mesma paralisia da razão ou silêncio da consciência, se faz sentir, por exemplo, logo no primeiro plano de um filme como “Millenium Mambo” (2001). A câmera se esforça para focar as lâmpadas fluorescentes que iluminam uma passarela de

pedestres. Juntas, as luzes se misturam, ressoam pelo plano e parecem formar um corredor artificial no teto da passarela. A câmera cambaleia vagarosamente como se navegasse e começa a se conjugar com uma batida eletrônica e um tanto melancólica que aumenta paulatinamente na faixa sonora. Do canto esquerdo do plano, surge docemente Shu Qi, a jovem e bela protagonista do filme. Em *off*, ela diz: “Isso já foi há dez anos. Era o ano de 2001, o mundo inteiro saudava o século XXI e celebrava o novo milênio”. A sequência segue por alguns minutos. Shu Qi atravessa a passarela sorrindo, fumando, com os cabelos esvoaçantes e em câmera lenta. O tempo parece suspenso, embora reintroduzido pela narração.

Como ver estas imagens? Hsiao-Hsien reivindica nossa atenção ao movimento, à cor, à música, à atmosfera, ao humor, à carne dos atores, como também àquilo que se esconde, invisível, aos devaneios, às fantasias, aos fantasmas. É como se o cinema reencontrasse em Hsiao-Hsien um acesso direto ao mundo por meio de uma espécie de celebração do mistério do sensível, em uma diluição da narrativa na paisagem, em um apagamento das fronteiras entre o real e o imaginário. Sua encenação é uma espécie de escritura sobre a efemeridade dos movimentos que compõem o mundo, seja um trem, uma moto, uma caminhada, o vento que balança a árvore. Se ao mesmo tempo seu cinema se inscreve em uma tradição moderna do plano geral, da profundidade de campo, da noção de abertura para o mundo, se seus filmes ecoam vez ou outra os clarões epifânicos de Bresson e os planos vazios de Yasujiro Ozu, Hsiao-Hsien se afirma em um certo primitivismo, como se a sétima arte nascesse com ele.

O que se pode retirar dos ensaios de Munier e que nos é imensamente proveitoso no embate com este cinema contemporâneo é a noção de que um filme já descreve meticulosamente, antes do espectador ou do crítico se debruçarem sobre ele, todos os tipos de coisas: o mundo, os espaços, os objetos, os corpos, os comportamentos, a atmosfera, o ritmo. Quer dizer, um filme não apenas registra algo anterior a ele, não se referencia simplesmente a algo anterior a ele, mas delinea e anima, representa e narra, figura e põe em movimento, ao mesmo tempo. Este horizonte nos abre para a possibilidade do cinema ser mais do que um aparato tecnológico, mas um modo de pensamento, pensamento baseado em propriedades visuais e temporais. A ideia de que a imagem cinematográfica, já que não imita seu referente e sim lhe permite vir à tona,

pode, eventualmente, expressar o mundo, e o corolário de que uma imagem é um princípio dinâmico dotado de certos poderes e potências, formam as premissas do trabalho de figuras como Gilles Deleuze.

Munier reforça algo que perpassa todos os autores que nos acompanharam até aqui: o cinema é capaz de nos levar para fora dos labirintos da razão rumo à riqueza inesgotável da experiência. É esta perspectiva que parece melhor atender ao cinema contemporâneo: falar não necessariamente de significações, mas sobre formas, contornos, ritmo, a intensidade dos efeitos, seja no sentido emocional ou técnico da palavra. Nós podemos isolar e analisar friamente cada componente e procedimento descrito no filme de Hsiao-Hsien, mas, com maior entusiasmo, podemos viver naquele ritmo, sentir aquela vibração. Ao falar do valor do neutro nos filmes do cineasta taiwanês, Antoine Baecque prossegue:

Esta insipidez do sentido permanece aquilo que há de mais precioso nos filmes de Hou Hsiao-Hsien; essas longas praias nas quais a monotonia, o vazio e o neutro, exigem o nosso abandono, suspendem a nossa avidez apressada de sentido e de saber (...) O vazio aqui está no início de todos os possíveis, é preciso comunicar todas as emoções dentro de um respeito ao cosmos. Por que perturbar a ordem do mundo visto que ele é a harmonia em si? Hou filma, ao contrário, o tempo dos seus personagens e de suas ações como uma respiração do universo, como uma iniciação à cosmogonia taoísta. E os acessos de violência, as explosões de sentidos que perturbam por vezes o plano são os escapes necessários à purgação das paixões, tal como uma válvula que o cineasta abre regularmente, por segurança, em direção à sua própria vida (Baecque, 2011: 35).

O filósofo tem razão quando sublinha que o sentido de uma imagem cinematográfica não é aquilo que se impõe aos objetos nela representados. O sentido é algo que irradia naturalmente dos objetos e se intensifica na sua representação em movimento, quando a vemos. Hsiao-Hsien busca a natureza em estado nascente, a vibração e a fulguração do mundo antes do homem, algo que Munier considerava como a característica fundamental da imagem cinematográfica. Suspender o mundo cultural, revelar aquilo que ainda não tem nome, contudo, não pode ser visto como resultado imediato e incontornável do aparato mecânico de registro. O cinema de Hsiao-Hsien é sempre uma espécie de primeiro olhar para o mundo, um objeto enigmático; um objeto que não é na verdade inteiramente um objeto, que não está diante de nós, mas nos sustenta, nos interliga sensivelmente. Este olhar precisa ser construído, constituído, expresso. Diante

dele, despertamos para uma comunhão de ordem sensível que nos desorienta, nos cala. A imagem cinematográfica não interdita a intervenção humana; expressa, isto sim, algo que parecia oculto ou preterido e sempre o estará para a fria lógica da análise. O que vemos em Bresson e se intensifica nos filmes de Hsiao-Hsien, Claire Denis ou Apichatpong Weerasethakul é um desvendamento do mundo expresso na epifania do sensível.

1.6 Jean Mitry

a imagem como moldura e janela, ao mesmo tempo

Jean Mitry é uma espécie de divisor de águas na história da teoria cinematográfica. Ao recorrer ao mesmo tempo tanto à tradição formalista quanto àquela que busca seus conceitos centrais na fenomenologia, e já apontando, ainda que timidamente, para a virada semiológica que se vislumbrava no horizonte, os dois volumes de *A estética e a psicologia do cinema*, o primeiro publicado em 1963 e o segundo em 1965, introduziram uma nova era no campo da pesquisa do cinema. Christian Metz (Metz, 1972: 32), que foi aluno de Mitry na França, diria que o trabalho de seu professor era algo como uma sùmula do pensamento sobre cinema que o antecedeu. Uma obra extremamente ambiciosa, baseada em um novo espírito de teorização, mais acadêmico, que desconfia das soluções fáceis ou de longo alcance, e, ainda assim, busca apresentar uma estética do cinema em geral.

O que não deixa de ser curioso é o fato de Mitry ser o mais velho dos autores com os quais dialogamos neste capítulo. Ele nasceu em novembro de 1907, um ano antes de Maurice Merleau-Ponty. Viveu e trabalhou na chamada época de ouro do cinema mudo. Seu primeiro livro sobre a sétima arte, um estudo crítico sobre a obra do ator suíço Emil Jannings, data de 1928. Era de se esperar que, assim como seus contemporâneos Jean Epstein, Abel Gance e Rudolf Arnheim, Mitry enveredasse por uma teoria baseada na supremacia do cinema mudo. O que veremos, no entanto, é uma teoria extremamente moderna, que acredita que o cinema não pode ser entendido e erigido a partir de uma essência, nem discutido ideologicamente. Para Mitry, a sétima arte é eminentemente um campo de pesquisa.

Dudley Andrew explica esta perspectiva do autor francês a partir de três aspectos de sua trajetória. O primeiro deles diz respeito à sua inclinação historiográfica, ao desejo e à capacidade de dissecar e classificar diferentes tipos de filmes e gêneros

cinematográficos. Mitry, não à toa, foi um dos fundadores da cinemateca francesa, ao lado de George Franju e Henri Langlois, e sempre apresentou a postura de um arquivista. Ao contrário de Andre Bazin, cujos ensaios resultavam de uma certa sensibilidade e de um brilhantismo intuitivo, Mitry baseava-se sempre em longas explicações bibliográficas. O segundo aspecto de sua trajetória é o pedagógico. Mitry começou a dar aulas no IDHEC em 1945 e se tornou um dos primeiros professores universitários de cinema. O terceiro concerne ao seu trabalho como montador em diversos filmes, seja o premiado curta de Alexandre Astruc, “Le rideau Cramoisie” (1953), ou aqueles em que também assinava como diretor, como “Pacific 231” (1949) e “Images pour Debussy” (1952). São todos projetos experimentais que carregam muito do que Mitry defenderia teoricamente. “Apenas Eisenstein”, diz Andrew, “o supera em termos de tempo e energia gastos em salas de montagem” (Andrew, 2002: 152).

Mitry acredita que os cineastas russos, sobretudo Sergei Eisenstein, haviam elaborado uma teoria estética de alcance limitado. Eles teriam centrado todas as suas atenções em apenas um aspecto do cinema: a montagem, que certamente é um dos componentes definidores da sétima arte, porém apenas um elemento de linguagem e estrutura e não uma pré-condição para a sua existência. Este seria também o problema de outros teóricos como Bela Baláz e Rudolf Arnheim, ambos empenhados na tentativa de definir e codificar de forma sistemática e coerente os elementos geradores da expressão visual. Para Mitry, o trabalho deles não pode ser generalizado já que não partem dos princípios fundamentais desta expressão e sim de algumas noções que, embora importantes, não são suficientes para envolver todo o cinema.

Rudolf Arnheim foi o primeiro a tentar estabelecer diretrizes gerais relacionando os efeitos provocados por um filme e a psicologia da percepção. Mas ele não foi mais longe do que alguns princípios elementares ao basear sua análise sobre as diferenças entre acontecimentos reais e sua reprodução em imagens em movimento, e não tentar definir o porquê desta diferenciação, nem justificar um sistema de estética com base nesta evidência. Pode-se afirmar categoricamente que todos os sistemas de estética, ou seja, todos os estudos até à data, limitam-se a uma definição dos princípios de montagem, transformando um possível código estilístico na base de um sistema geral de estética (Mitry, 2001: 12 e 13).

De modo semelhante, as posições de Andre Bazin sobre a relação entre a imagem cinematográfica e realidade, e sobre o uso do plano-sequência em profundidade são

igualmente rejeitadas. Ou melhor: o valor das análises bazanianas é reconhecido como inestimável, porém, por se imiscuírem por todos os ensaios do crítico, seus pontos de vista acabam limitando sua concepção de conjunto.

Alguns teóricos mais jovens, sem dúvida, alienados por esta categorização, mas categóricos em sua própria maneira, tentaram negar a montagem, apenas para substituí-la por um certo uso da profundidade de campo - sem perceber que esta não é nada mais do que uma manifestação particular da primeira. Um sistema de estética nunca pode confinar, dentro de uma interpretação, noções que deveriam incluir todas elas (Mitry, 2000: 13).

Ao contrário dos que o antecederam, Mitry deseja estabelecer princípios realmente gerais, escapando às limitações anteriores, que segundo ele, erigiam sempre uma ou outra chave para compreensão do cinema. Armado de variadas referências no campo da filosofia, da linguística, da lógica e da psicologia, ele acredita que cada questão deve ser tratada por si mesma. A ideia é então reunir todos os problemas teóricos que apareceram nos primeiros 50 anos da teoria do cinema, delineando as principais posições tomadas com relação a essas questões. Andrew compara a obra de Mitry a um “tratado sobre o corpo humano ou sobre a vida dos insetos” (Andrew, 2002: 153). O próprio sumário dos dois volumes de *A estética e a psicologia do cinema* manifesta a considerável atenção dispensada à estratégia de sua teoria, como também a tentativa (às vezes um tanto desesperada e/ou malsucedida) de abocanhar tudo o que estiver ao seu alcance.

Mitry apontará como veremos para um meio termo entre o realismo revelatório de Bazin e um cinema formalista, inscrito nas várias linguagens nele presentes. Para o teórico, as qualidades da imagem cinematográfica sintetizam os campos realista e formativo. Uma teoria cinematográfica deve dar conta tanto de sua linguagem quanto de sua psicologia. Sua hipótese é a de que o cinema deriva da vida e da realidade imediata e que é preciso, portanto, situar a sétima arte no contexto desta “realidade objetiva” por ela gerada. Dessa maneira, antes mesmo de embarcar na questão estética e nos aspectos materiais da imagem (a superfície plana, o quadro e seus limites, o ponto de vista, e a montagem), o autor se aventura em longas explanações a respeito de noções como linguagem, estrutura e percepção. Para ele, estas expressões o ajudam a definir a imagem cinematográfica em relação às demais artes, além de mapear o papel e as

possibilidades do cinema, o que, em sua opinião, constitui o fundamentado de qualquer estética fílmica.

Ou seja: embora enfatize a dimensão formalizadora da câmera na base da constituição da imagem, Mitry tenta estabelecer uma ponte com a ontologia de Bazin – sem, contudo, amarrá-la, como faz o crítico da *Cahiers du Cinéma*, a uma definição essencialista da sétima arte. Para Mitry, as imagens não podem ser discutidas fora de sua relação com os objetos dos quais são imagem. É insuficiente falar de imagem sem falar dos objetos. Em uma formulação tipicamente husserliana, o autor ressalta que toda imagem é imagem de alguma coisa. Isto coloca o cinema em uma categoria diferente da linguagem verbal. Se em um romance uma ação pode ser significada através de uma ideia abstrata, permitindo-nos pensar sobre o mundo “lá fora”, em um filme é preciso sempre traduzir concretamente o que quer que seja. A imagem cinematográfica já está “lá fora”. Ela incorpora muitas das qualidades visuais reais dos objetos, incluindo o seu movimento.

O autor não enxerga a imagem cinematográfica como “signo” que nos leva a lembrar dos objetos representados, mas como “análogos” dos objetos, seus duplos. Esta relação originária com o real também diferencia o cinema da imagem pictórica. O que Mitry vê em uma pintura é uma realidade ficcional. Um quadro de um buquê de flores não teria mais nada da realidade do buquê de flores que lhe serviu de referência. Isto para o autor indica que o grande objetivo da pintura é o quadro que representa o buquê e não o buquê visto pelo pintor, ou melhor, a representação ela mesma, constituída pelas qualidades estéticas que lhe são próprias. Para Mitry, na pintura o objeto representado desaparece atrás de sua própria representação. Transformado em uma obra pintada, ele não existe mais a não ser por ela. Esta representação permanece como um novo objeto, imitação do primeiro, ao mesmo tempo diferente e ficcional. No cinema, as coisas seriam diferentes:

Enquanto o buquê do pintor é feito de várias cores impostas por ele na tela de acordo com suas intenções, o buquê registrado por mim em filme é desprovido de intencionalidade. A imagem é semelhante ao objeto em todos os aspectos. Ela não resulta de um artista, mas, poderíamos dizer, do próprio objeto, que é reproduzido em filme graças a luz refletida a partir dele e capturado pela lente. O objeto se decalca em filme em um duplo rigorosamente idêntico. O que vejo, de

fato, não é mais uma imagem de um buquê, mas, por ela e através dela, o buquê ele mesmo. É o buquê real visto pela minha consciência através da percepção de uma imagem, instantaneamente esquecida como imagem porque percebida como objeto do qual ele é imagem (Mitry, 2000: 77).

A matéria-prima da sétima arte é para Mitry a imagem que nos dá uma percepção imediata do mundo. A imagem cinematográfica é algo que está no mundo. É a imagem de um espaço, dos elementos e das relações entre estes elementos que definem um espaço. Os filmes criam personagens, que, por sua vez, desprendem-se de seus criadores, encarnados efetivamente presentes e em movimento. A existência deles não é apenas uma ideia ou conceito, e se mostra sempre situada, como um aqui e agora. Neste sentido, em um primeiro momento, a imagem cinematográfica existe ao lado do mundo que representa. Diferente dele, ela nada designa, simplesmente se mostra, como algo análogo a ele, distinto, porém constituído a partir das mesmas qualidades visuais.

A ideia na expressão cinematográfica está sujeita aos termos de uma realidade tangível que ela usa para se fazer. Ela nunca deve interferir com o desenvolvimento lógico desta realidade física e deve, ao contrário, se identificar com ela, encontrar nela a sua própria finalidade (...) As imagens cinematográficas não são usadas no seu propósito expressivo como uma simples reprodução fotográfica, mas como um meio de transmissão de ideias, ou seja, constituem de fato uma linguagem (...) Uma linguagem através da qual a evidência dos dados do mundo sensível não é obtida por meio de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio de uma reprodução de um real concreto. Dessa maneira, a realidade não é mais representada, significada por um substituto simbólico ou qualquer tipo de grafismo. Ela apresenta-se (Mitry, 2000: 31).

Este trecho aproxima Mitry da concepção de cinema de Bazin como “assíntota da realidade”. Contudo, se este último insistia em uma certa harmonia no encaixe do análogo fílmico no mundo, o primeiro esforçou-se para determinar as diferenças entre a imagem cinematográfica e o mundo que existe ao seu lado e que ela tão fielmente reflete. Se inicialmente Mitry ressalta que as coisas representadas no cinema têm uma “dimensão”, uma “espessura”, que elas são engajadas naquilo que as cerca da mesma maneira que na realidade, em seguida, o autor recorre a vários campos do saber e tece de forma insistente diversas distinções entre não somente um objeto e sua imagem, como também e talvez, sobretudo, entre um objeto e sua imagem em sequência. Para Mitry, a imagem cinematográfica, mesmo sendo análoga àquilo que nos mostra, sempre acrescenta algo ao que é mostrado.

A imagem de uma cadeira é percebida ao mesmo tempo como uma imagem e como um objeto real. “É a cadeira apresentada como uma imagem” (Mitry, 2000: 74). Qualquer objeto apresentado em imagens em movimento ganha um significado que ele não necessariamente tem na “realidade”. Esta convicção leva Mitry a dizer que a imagem em um filme encontra o seu lugar menos entre realidade e ficção do que entre essência e existência. A imagem invoca uma essência através de uma existência concreta, assim como evoca uma presença por meio de uma ausência. A realidade no cinema está presente porque ela é efetivamente representada, mas está ausente justamente porque ela é só representada. Dessa maneira, a imagem de uma cadeira confirma a ausência do objeto, embora o espectador veja a cadeira através de sua imagem.

Devemos enfatizar que queremos dizer ‘essência’ no seu sentido fenomenológico, isto é, como pura potencialidade e não no sentido kantiano ou platônico. É imperativo salientar este ponto para que os erros de interpretação possam ser evitados. Além disso, é nesta forma de entender ‘essência’ como um ‘em si’ ou como um transcendental ‘a priori’, que dá a Bazin (e a alguns outros), a ideia de uma câmera descobrindo o mundo ‘além do mundo’, o mundo das essências, dos espíritos puros, além do olho humano, uma câmera, por assim dizer, ‘descobrir o divino’, quando é a nossa mente que encontra, através das imagens dos objetos (e porque a imagem ‘torna o objeto irreal’), a essência concebida ‘para além dos próprios objetos’. No cinema, o imanente encontra expressão em uma certa transcendência, mas não no ‘transcendental’ (Mitry, 2000: 74).

Este é o tom das críticas que Mitry faz não somente a Bazin, como também a outros autores de abordagens igualmente fenomenológicas, porém com acentos mais espiritualistas, como é o caso de Amédée Ayfre, ou, digamos, “cosmológico”, como é o de Roger Munier. Bazin e Ayfre entendem a presença do mundo na imagem como uma possibilidade de revelação de um mistério que transcende às próprias formas e movimentos que vemos na tela. Mitry rejeita esta perspectiva e vê com ironia a filiação de ambos os autores ao pensamento fenomenológico. Para ele, seus contrerrâneos tomam uma operação da consciência por uma realidade metafísica. O primado da existência sobre a essência não teria em Bazin ou Ayfre outra missão senão a de “preservar uma essência da qual a existência não seria mais do que um pálido reflexo” (Mitry, 1965: 13). Munier, por sua vez, acredita que a imagem cinematográfica seria algo como uma “pré-face do mundo”. Um mundo até agora aviltado como um objeto, mas que parece recuperar seu estatuto através da imagem. Esta concepção da imagem como uma

declaração impenetrável do mundo, como um fenômeno objetivo independente da visão humana, é igualmente recusada como ingênua.

Isto é postular o mundo como ‘em si’ e afirmar este ‘em si’ como necessariamente idêntico (e ainda assim ‘puro’) ao objeto como nós o conhecemos, sem perceber que o objeto é da maneira que é somente em virtude de nossa percepção. (...) Isto até poderia ser possível se o olhar da câmera transcendesse o olhar humano. No entanto, este olhar da câmera não somente é ‘dirigido’, como também é dependente de um sistema óptico fabricado pelo homem afim de que seu ‘registro’ seja sensivelmente o mesmo do de seu olho humano. Se, por um acaso, este sistema óptico nos revelasse uma ‘realidade transcendental’, nós o rejeitaríamos como incongruente e o chamaríamos de ‘ruim’ (Mitry, 2000: 74 e 75).

A crítica de Mitry a Bazin, Ayfre e mesmo Munier, se desenvolve na discussão sobre a dimensão composicional que estrutura a imagem cinematográfica. Para o autor de *A estética e a psicologia do cinema*, a imagem tem vida própria, possui algumas particularidades com as quais a realidade deve se conjugar para deixar sua impressão analógica. Embora venha a se oferecer ao espectador baseado nas formas e qualidades visuais do mundo, o cinema só pode nos trazer a imagem de um mundo constituído em representação. A presença do real na imagem é recortada pelo enquadramento, está intrínsecamente associada ao quadro cinematográfico. Esta noção de quadro, aliás, visto como janela por Bazin e moldura pela tradição formalista, é revisada por Mitry.

Para ele, o quadro é simultaneamente moldura e janela. O quadro estabelece uma série de tensões visuais, ordena os elementos presente na imagem, a maneira como eles são apresentados, e, ao mesmo tempo, jamais deixa de apontar para o mundo que representa. A *mise-en-scène* consiste essencialmente em estruturar um espaço limitado por um quadro. A imagem se organiza necessariamente em função deste quadro, que define a geometria viva e ativa que ele confina. Capturadas pela objetiva da câmera, as coisas são registradas segundo uma intenção formalista que lhes dá sentido. A representação é, assim, uma forma, um todo orgânico diferente da realidade, que, contudo, lhe serve de referência. Retomando o exemplo do buquê de flores, ele explica:

Quando eu vejo o bouqué na tela, como dissemos, eu vejo o objeto real através da imagem que me é dada. Este objeto se dá à minha consciência como uma realidade imanente, como algo livre de intencionalidade. Ela tende a destruir o quadro para se livrar dele. Ele se dá a si mesmo como ‘visto através de uma janela’, nada mais. Mas,

ao mesmo tempo, conscientemente ou não, vejo uma imagem, isto é, uma realidade estruturada, uma forma. O buquê é dado a mim como parte de um todo composicional que lhe dá um sentido. O buquê se torna, quase apesar de si mesmo, uma espécie de arquétipo que responde à necessidade do objeto naquele momento e lugar. Torna-se como transcendente a si mesmo, como a manifestação existencial de uma ideia. Visto como um real e recebido como o elemento orgânico de uma estrutura, de modo que o objeto aparece como objeto e sujeito, imanente e transcendente (Mitry, 2000: 78)

Como estamos vendo, a imagem para Mitry não pode ser concebida como essencialmente objetiva, mas tampouco é possível descolá-la do mundo. Ela não desfruta mais de poderes revelatórios, embora carregue consigo a presença das coisas e tenha como objetivo mostrar um aspecto do mundo. De acordo com o autor, este é um dos segredos da imagem cinematográfica:

Ser reflexo de um constante antagonismo entre a unidade da coisa e suas incontáveis 'potencialidades' que ela assume e que seu análogo sugere. Em nenhum outro lugar é possível sentir essa dualidade entre ser e aparecer, entre o concreto e o abstrato, entre o imanente e o transcendente, que se complementam e conjugam, se justificam em uma unidade formal que é a imagem (Mitry, 2000: 78 e 79).

O que se percebe neste processo é também o desejo do autor em sublinhar a marca de uma certa subjetividade na fundação da representação cinematográfica. Estaríamos sempre testemunhando uma certa versão/visão do mundo. Mitry ressalta que não é a nossa atenção que traz esta ou aquela imagem à nossa vista, mas alguém que de maneira insistente nos diz para olhar para este ou aquele aspecto ou parte do mundo. Este alguém nos diz inclusive que deveríamos dispor de uma olhada "significativa". Se em um primeiro momento, a realidade não pode ser ignorada, em um segundo, no nível da narração, é preciso levar em conta o homem, que submete os análogos da natureza à sua "própria necessidade insaciável de significar". Um novo mundo é criado pelo cineasta com a cumplicidade do mundo "lá fora". Os autores para Mitry são aqueles diretores que se viram obrigados a escrever seus próprios roteiros e fizeram de suas filmografias um exercício obsessivo sobre uma determinada visão pessoal do mundo e das coisas.

O futuro do cinema - na medida em que queremos acreditar que o cinema é uma arte - não está nas mãos dos diretores, sejam eles grandes estetas como são os de hoje, mas nas mãos dos autores, isto é, daqueles que têm algo a dizer em primeiro lugar e sabem fazê-lo em termos visuais. Se os roteiristas soubessem escrever em imagens e não somente em palavras, já teriam ganhado a causa. Eles são como

aqueles novatos que aprendem uma língua estrangeira e devem traduzir mentalmente o que pensaram em sua própria língua. Eles titubeiam e gaguejam. Um outro deve traduzi-los em uma linguagem mais clara. E para um verdadeiro autor, não há diferença essencial entre a decupagem, a *mise-en-scène* e a montagem. São como três fases de uma mesma operação criadora, um não pode ser concebido sem o outro (Mitry, 2000: 27).

Ou seja: o cinema baseia-se na “produção de novos significados”, e no alcance deste objetivo nenhum procedimento estilístico é mais ou menos legítimo. A profundidade de campo e o plano-sequência não podem ser compreendidos como um “grau zero” da estilística cinematográfica, como Bazin parecia por vezes defender. Para Mitry, ao contrário, estes são procedimentos de composição. O autor vai definir a montagem de maneira mais ampla do que qualquer um dos teóricos iniciais, incluindo Sergei Eisenstein. O efeito da montagem, estabelecendo as relações entre as imagens dos objetos e personagens, está presente quando uma cena é filmada em movimento e sem cortes. Mitry insiste que a montagem pode ocorrer até mesmo em uma única cena filmada de um ângulo imutável. Ela contém todos os recursos que contextualizam imagens isoladas. É ela (com a ajuda das características próprias do enquadramento, como o ponto de vista e os limites do quadro) que possibilita que o “real se torne elemento de sua própria fabulação”. Mitry continua:

O tempo do romance é construído com palavras. No cinema, é construído com fatos. O romance suscita um mundo, enquanto que o filme coloca-nos em presença de um mundo que ele organiza conforme uma certa continuidade. O romance é uma narração que se organiza em mundo, o filme é um mundo que se organiza em narração (Mitry, 1965: 354).

As posições teóricas de Mitry ficam mais claras quando o autor parte para o corpo a corpo com alguns cineastas e filmes. É mais uma vez visível nestes momentos não somente o valor dado à presença do mundo e a necessidade de sublinhar uma mediação formalista, como também a defesa da noção de que as significações em uma narrativa devem surgir como “expressão natural das coisas”. Um cineasta escolhe certos aspectos da realidade com os quais construirá um mundo cinematográfico próprio. Caso consiga tirar proveito de sua matéria-prima, ele poderá fazer este mundo irradiar significados além de si mesmo. Os grandes filmes compartilham conosco um mundo complexo sem jamais nos impedir de reconhecer no que vemos a realidade que experimentamos em nosso dia a dia.

Se nenhum procedimento estilístico pode reivindicar um privilégio natural sobre os demais, era de se esperar que Mitry também defendesse um amplo pluralismo no que diz respeito à estrutura cinemática e à legitimidade de todos os mundos e formas cinematográficas possíveis. Contudo, como estamos vendo, não é bem isto o que acontece. Na verdade, Mitry reserva alguns nortes e limites para a atividade formalista. Para ele, os acontecimentos filmados, seu sentido mais imediato, não devem ser alterados em função de analogias ou metáforas. É o que Dudley Andrew resume:

O cineasta dá à realidade uma língua, mas uma língua que fala as palavras do cineasta. A realidade então participa de sua própria apoteose, sendo transcendida pela maestria do cineasta, mas nunca sendo totalmente consumida no processo. Sem essa tensão entre uma realidade bruta, que sempre reconhecemos, e o significado humano que ela é obrigada a transmitir novamente em cada filme, o cinema perde seu poder (Andrew, 2002: 168).

Dessa maneira, Mitry atacará qualquer construção mais artificial, interessada em desfazer a naturalidade do material visado pela câmera. Ele vai combater especialmente o expressionismo e os vanguardistas franceses. Para Mitry, o que se vê nestes casos é uma tentativa de aquisição de estilos de outras artes que não o cinema. A excessiva preocupação com o mundo estético que eles intencionam criar através do enquadramento ofusca a realidade que essas imagens, como análogas, deveriam irradiar. A tensão que Mitry busca entre os aspectos estéticos e psicológicos da imagem cinematográfica é esvaziada. Dito de outra forma: os expressionistas e os vanguardistas teriam espantado a realidade da imagem em troca dos elementos estéticos e deixado para trás o próprio cinema. Até mesmo Sergei Eisenstein será colocado em xeque:

Em geral, Eisenstein, como vimos, estabeleceu o sentido da montagem como choque emocional produzido pelo encontro das duas imagens. E ainda explicou que a soma e a justaposição de representações fragmentadas despertam no intelecto e nas emoções do espectador uma imagem final de síntese, uma ideia simbólica, a mesma que assombrou o autor. Não há dúvida de que a combinação fortuita de coisas aparentemente isoladas, que a condensação intensiva de significados e ideias resultantes do destaque de certos detalhes, têm um considerável poder emocional. No entanto, se essas imagens poéticas se tornam de alguma forma 'a encarnação afetiva do tema', a ideia não deve se esquecer da realidade que a provocou e a sustenta; ela não pode ser imposta pelo encontro arbitrário das duas imagens, produzido por relações fabricadas, mas afirmada em consequência de fatos objetivamente relatados (Mitry, 2000: 463).

Mitry enumera diversos tipos de montagem e aponta aqueles que trabalham contra o veículo, buscando significados abstratos sem baseá-los em sentimentos concretos. É a partir desta convicção que ele atacará as metáforas do cineasta russo, especialmente em “Outubro” (1927), quando planos de um pavão são interligados com os de Alexander Kerensky, o último primeiro-ministro do Governo Provisório Russo. Esta seria para Mitry uma comparação puramente abstrata. É o que o autor chama de “defeitos do formalismo em seus excessos”. O que não deixa de ser curioso: embora seja enfático nas críticas a Bazin, Mitry se aproxima dele no ataque ao simbolismo e ao cinema de tese.

No entanto, ainda sobre “Outubro”, Mitry elogia a interposição de Kerensky e um busto de Napoleão. Este último pertence à decoração do palácio ao redor de Kerensky e não fere a “lógica do mundo” diante de nós. O mesmo vale para outras justaposições como as entre uma estátua equestre e o general Kornilov, as harpistas e o congresso. O efeito intelectual buscado por Eisenstein é alcançado de imediato sem romper com a lógica da representação e a autenticidade dos fatos. Ou seja: não era o princípio que estava errado, mas a sua aplicação. Bazin mostra-se distante mais uma vez. Em outro momento, Mitry considera aceitáveis os recursos usados em “Tempestade sobre a Ásia” (1928), quando Vsevolod Pudovkin faz as cenas vibrarem além da proporção razoável, cortando-as ritmicamente em colagens que chegam a somar 100 planos.

Este é justamente o tipo de montagem que Bazin condenava. Pois para ele o uso desta montagem reflexiva reduziria o poder natural da imagem, subordinando o sentido ambíguo natural do mundo ao desejo abstrato do cineasta. Mitry, como Bazin, defende que o cinema deve constituir a apresentação de uma realidade viva que se desenrola aparentemente livre. Contudo, o autor de *A estética e a psicologia do cinema*, ao contrário do que Ismail Xavier aponta, não elabora em torno da noção de “ambiguidade do real”. Ele não a ataca, mas tampouco a tem como centro. Para Mitry não existe um sentido natural do mundo, apenas os sentidos que damos às nossas percepções. A montagem reflexiva, embora possa operar em função de um significado “tendencioso”, quando usada tendo como base a nossa percepção do mundo, é um recurso legítimo como qualquer outro na construção de um cinema mais aberto e participativo que jogue livremente com nossas faculdades imaginativas.

Neste sentido, são curiosas as observações de Mitry em relação ao cinema de Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni. O autor tem suas restrições a este cinema que lhe era contemporâneo, mas enxerga com bons olhos a inclinação destes cineastas rumo à desdramatização e à incorporação do acaso. É a ideia de que os eventos representados não apareçam em função de uma situação pré-determinada, segundo o decalque de um roteiro, que tanto agrada ao autor. Ao tratar sobre o papel dos diálogos em um filme, Mitry faz um elogio a “Acossado” (1960):

Invasivos ou não, o diálogo de um filme deve passar a impressão de vida vivida. Nada é mais angustiante para o cinema que essas ‘palavras de um autor que são colocadas na boca de personagens que, obviamente, não seriam capazes de imaginá-las ou incapazes de fazê-lo nas circunstâncias retratadas. O diálogo de um filme deve, portanto, ser espontâneo. Ele deve vir dos lábios dos personagens e não da memória dos atores. Além disso, nos momentos mais animados de uma conversa, os indivíduos devem ter tempo para pensar sobre o que dizem, assim como na vida real. (...) Podemos criticar muitas coisas na Nouvelle Vague, mas temos de reconhecer que estes jovens diretores foram capazes de superar maravilhosamente o falar teatral ainda em uso no cinema. Deste ponto de vista, filmes como ‘Acossado’ marcam um passo em frente na rejeição ao texto ‘fabricado’ (Mitry, 2000: 326 e 327).

A vontade de abrangência de Mitry é por vezes excessiva. A tentativa, no entanto, de sintetizar uma tradição formalista então em ocaso e os primeiros referenciais da fenomenologia, a “abertura ao Ser” e a noção de que o Ser só é significativo quando o transformamos, é muito bem vinda. O que não quer dizer que o autor não caia em alguns momentos nas armadilhas que pretendia denunciar a respeito especialmente de Bazin. Afinal, embora tente pôr todos os recursos e procedimentos estilísticos na mesma hierarquia, Mitry por fim estabelece algumas normas e limites e defende um certo cinema acima de outros. Um cinema que não fira o mundo perceptivo, que se constitua em mundo, “à imagem mesma do real em sua maneira de se atualizar”.

Ou melhor: o cinema deve respeitar nossa percepção do mundo, mas constrói um outro mundo, mais intenso, uma outra linha de significação, ao lado da narrativa. “O cinema não permite que o significado do mundo transpareça. Ele molda a realidade e a sacode até obter um significado humano, o único tipo de significado que pode obter” (Andrew, 2002: 169). Dessa maneira, ao vermos um filme, experimentamos diretamente a visão

de mundo de um cineasta e nos tornamos conscientes de um significado parcial e contingente. Por fim, o cinema nos permite comparar nossos modos de ver e significar o mundo, e atribuir um novo mundo e um novo grupo de significados à nossa realidade cotidiana, enriquecendo-a necessariamente. Em um breve texto sobre a impossibilidade de se “ler” um filme, o ensaísta americano Tag Gallagher ataca o nervo central da questão:

Eu não vejo um imperativo de que cinema deva capturar a realidade. Há mais realidade do lado de lá da minha janela que em todos os filmes já feitos. O que a arte proporciona é uma sensibilidade para com a realidade. O que é chamado de realismo no cinema não é a realidade capturada, mas a presença sentida do cineasta, a dialética entre o subjetivo e o objetivo. Uma pedra em um rio tem tanta realidade quanto o Partenon de Atenas. Mas o que me surpreendeu quando vi o Partenon, o que nenhuma foto dele me levou a esperar, foi a experiência direta de sentir como era ser um ateniense nos dias de Péricles (Gallagher, 2001).

O que se vislumbra mais uma vez é o apreço pela noção de experiência. Mitry nos incentiva a experimentar um filme, a realidade que ele cria e nos oferece. Para ele, o espectador não aprende a apreciar um filme comparando-o a outros filmes. “É como experimentar uma pessoa”, diz Gallagher, “Eu experiencio Phoebe porque ela é Phoebe ou pelas maneiras que ela é ou não como os outros seres humanos do mundo?” (Gallagher, 2001). Um filme é uma representação e um acontecimento, as duas coisas ao mesmo tempo, sem ser em absoluto nem uma nem outra. Por isso, é preciso ter cuidado: ao considerarmos, por exemplo, as convenções e aspectos que formam um gênero, seja ele qual for, ou quando sobrevalorizamos os arcabouços interpretativos que construímos ao redor de um filme, corremos sempre o risco de deixarmos escaparem suas qualidades artísticas. A grande lição de Mitry, que às vezes ele mesmo parece esquecer, é a de que uma teoria válida a todos os filmes é inútil. Seguir ao embate com um filme tendo como ponto de partida uma teoria é como ouvir música ignorando o ritmo.

Este ensinamento é convocado quando nos deparamos com o cinema aparentemente impenetrável de Hou Hsiao-Hsien. Um realismo mais centrado no fenômeno da experiência, que faz do cinema o lugar de organização de novos estímulos sensoriais, de choques e de gozo, em uma procura por uma ligação diferenciada com a realidade.

Somos submetidos, ou levados a nos submetemos, a uma descodificação de nossa percepção, a uma “revirginização” do olhar, a um reaprendizado da maneira mesma de nos relacionarmos com um filme. É necessário rever critérios prévios de *mise-en-scène*, enunciação, interpretação de atores, dramaturgia audiovisual, e classificações como documentário ou ficção. Tudo está em questão e fora de questão. Para o espectador, o que se estabelece é uma relação com o filme não mais como cognitiva e, sim, sensorial. O conteúdo simbólico da obra, no campo intelectual, passa a ser uma questão de segunda ordem. Não se trata, no entanto, de afirmar simplesmente o primado da sensibilidade em detrimento das funções narrativas do filme. O que se reivindica é o reconhecimento de um sentido sensível, de um caminhar em círculos, de uma procura por aquilo que nunca é completamente.

No cinema, o que deve prevalecer, não é o significado ou o significante, mas a passagem contínua daquilo que não tem sentido, do puramente emocional, ao racional em um processo de significação sempre contingente. Nós já expressamos esta verdade de diversas maneiras e sempre acabamos voltando a ela, porque tudo se referencia a ela, sempre, por todos os lados (Mitry, 2000: 330).

Não seria um exagero seguir alguns passos adiante e captar neste trecho a concepção do cinema como celebração do enigma concreto da visibilidade. Mais do que ver uma imagem, vejo segundo ela, vejo com ela, através dela. Ela suscita uma direção de olhar, rumo ao que não está presente. As coisas aparecem sobre o fundo indeterminado do mundo, elas recortam-se sobre esse fundo. O que não está presente, o invisível (termo de extrema importância para a filosofia final de Merleau-Ponty), é o estofado do que está presente, do visível. O que é mais interessante em Mitry é justamente esta ideia de que o processo estético do cinema compartilha uma poderosa realidade psicológica e atende o nosso desejo de compreender o mundo e uns aos outros de forma necessariamente parcial.

É uma lição de extrema importância para a tese, interessada em caminhar por um cinema contemporâneo que parece buscar a instalação de um regime pré-lógico, em que o espectador se debruça sobre um filme não para dominá-lo, mas por algo como uma irmanação, embora seja uma irmanação anterior à noção de irmandade. A obra de Hsiao-Hsien revela uma consciência narrativa que, de tão clara, pressupõe uma composição bastante laboriosa, cujo ponto de partida é quase sempre um artifício desvelado, nítido.

Embora nos proponham experiências conceituais, seus filmes emanam um sentido de revelação e apreensão da realidade que nos desarmam. Eles não caem na armadilha da crença em uma apreensão do real imediato, é preciso repetir. O que está em jogo é a conquista de um certo sentimento que nos irmana como seres humanos, algo como uma aventura sem garantia de verdade, um debruçar-se sobre as coisas para escutar seu silêncio e o que nele se diz.

2.

DELEUZE

para além das imagens-movimento e das
imagens-tempo

Ao longo deste último capítulo, percorremos uma tradição um pouco esquecida da teoria cinematográfica. Uma tradição que vem ao nosso socorro quando nos deparamos com um cinema contemporâneo que se esquivava dos modos mais recorrentes de aproximação crítica e teórica, seja ele baseado na semiótica ou de inflexão estruturalista, seja a partir dos estudos culturais ou de gênero, ou mesmo uma análise mais centrada na noção de *mise-en-scène*. É justamente uma maneira diferenciada de se olhar para o cinema que encontramos na herança deixada por autores como Andre Bazin, Amédée Ayfre, Roger Munier, Maurice Merleau-Ponty, Michel Mourlet e Jean Mitry, todos eles, cada um a seu modo, influenciados pela fenomenologia e dispostos a pensar como o cinema nos coloca em relação com o mundo e com os outros.

A teoria do cinema de inspiração fenomenológica nos apresenta em potência um modo de investigação baseado em dimensões perceptivas, sensuais, afetivas e estéticas da experiência cinematográfica. Eles entendem o cinema como um modo radicalmente novo de expressar o mundo em que vivemos e a nós mesmos, reforçam a imagem como um amálgama de tempo e movimento cujos elementos, absolutamente interdependentes, perdem muito quando individualizados, e enfatizam que os sentidos e significados de um filme não emergem somente da narrativa, dos diálogos, dos planos, da montagem, mas também, ou talvez, sobretudo, de um jogo reversível, dialético e dialógico entre filme e espectador, em um processo de constituição recíproca. Algo que Bazin, em um breve trecho, evoca:

Podemos friamente isolar os padrões na música ou a lógica dos sonhos, como faz o psicanalista, mas, com maior entusiasmo, podemos começar a viver o ritmo da música como um convite à dança e à vibração; e podemos perceber nela um sentido, como um desvendamento do mundo expresso na epifania do sensível (Bazin, apud, Agel, 1973: 9).

É preciso que nos coloquemos à disposição do cinema, nos diz Bazin. O cinema é capaz de nos retirar dos labirintos da lógica para dentro das riquezas da experiência. Em outras palavras, a maior parte destes autores, mostra-se empenhada em pensar que tipo de experiência o cinema pode ativar. Por “experiência”, entendemos tanto um confronto

com a realidade quanto a capacidade de gerir esta relação e lhe dar sentidos e significados. Esta é a face cinematográfica privilegiada pelos autores discutidos até aqui. O cinema como uma forma de se reagir ao enigma da existência e do mundo através de uma produção humana e artificial. Desde seus primórdios, a sétima arte se constituiu como uma forma de sensibilidade e uma forma de entendimento. Um filme nos oferece imagens em movimento através das quais podemos reconfigurar a realidade à nossa volta e nossa posição nela. O cinema é ao mesmo tempo uma maneira de ver e um modo de vida.

É neste sentido que Gilles Deleuze se avizinha. Após um longo período de negligência a esta tradição teórica, Deleuze retomará uma de suas preocupações centrais (ele prestará, como veremos, um certo tributo ao pensamento de Bazin, embora seja duro nas críticas à fenomenologia) e se transformará em uma espécie de divisor de águas quando se volta para o cinema. Os seus dois livros sobre a sétima arte, amplamente lidos e discutidos, passaram de uma visão de certa maneira dissidente no seio da comunidade de estudos cinematográficos para uma espécie de clássico moderno. Ao deixar de lado questões epistemológicas em torno da imagem, do sujeito, da linguagem e do conhecimento, Deleuze colocou definitivamente a ontologia de volta à agenda, embora com variadas críticas e divergências em relação a alguns dos autores que estudamos, como Bazin e Merleau-Ponty. Ao invés de pensar o cinema como uma prática epistemológica (enganosa), opondo verdadeiro/falso, aparência/ser, corpo/espírito, Deleuze imagina a sétima arte não em uma oposição à vida, mas parte dela, aberta ao universo bergsoniano de energias, processos, devires e intensidades. Ele não está exatamente interessado, como apregoa Andrew, e caracteriza a maior parte dos autores que pesquisamos no capítulo anterior, em pesquisar os modos peculiares com os quais o cinema gera sentidos e significados. Com Deleuze, o cinema passa a não ser mais sobre produção de significados, sobre processos de subjetivação ou identificação, nem mesmo sobre a "representação de". Agora o objetivo é pensar o movimento e o tempo para além de qualquer divisão sujeito-objeto ou mente-matéria, como manifestações de vida, é investigar a “engrenagem”, a lógica de funcionamento das imagens cinema.

Deleuze sempre exerceu em seu pensamento um diálogo com outros domínios ou objetos heterogêneos, levando em consideração não somente a filosofia de diferentes

épocas, mas também as ciências e as artes. Para ele, a filosofia não é uma reflexão sobre a exterioridade da filosofia, sobre domínios ou áreas extrínsecas ao discurso filosófico. Não se trata de refletir sobre o cinema, por exemplo. O cinema não é para Deleuze um pretexto. Sua filosofia não tem como objetivo justificar o cinema, fundamentá-lo ou legitimá-lo, mas promover interseções entre ambos os domínios tendo sempre como norte uma questão central: o que significa pensar? A questão do pensamento é encontrada não somente na filosofia, que tampouco possui privilégios, como também nas diversas artes e na ciência. O cinema é então visto como um aliado interno e ativo. É o que Deleuze afirma quando do lançamento de *A imagem-tempo*:

Sempre que se está em uma época pobre, a filosofia se refugia em uma reflexão 'sobre' ... Se ela mesma nada cria, que mais pode fazer, senão refletir sobre? Então, reflete sobre o eterno, ou sobre o histórico, mas já não consegue ela própria fazer o movimento. De fato, o que importa é retirar do filósofo o direito à reflexão 'sobre'. O filósofo é criador, ele não é reflexivo (Deleuze, 1992: 152).

A filosofia é um processo de criação. Mas um tipo particular de criação, já que enquanto a ciência produz funções e a arte sensações (afetos e perceptos), a filosofia se faz por meio de conceitos. Estes conceitos vêm muitas vezes de outros filósofos. É o caso de Nietzsche e termos como “vontade de potência” e “eterno retorno”; Espinosa e “intensidade” e “imanência”; e Henri Bergson e “atual”, “virtual”, “atualização” e “duração”. A metafísica deste último serve de modelo para a filosofia de Deleuze. Em *A imagem-movimento*, ele se refere explicitamente ao “desejo profundo de Bergson”:

"fazer uma filosofia que seja a filosofia da ciência moderna (não no sentido de uma reflexão sobre esta ciência, isto é, de uma epistemologia, mas, ao contrário, no sentido de uma invenção de conceitos autônomos capazes de corresponder aos novos símbolos da ciência)" (Deleuze, 1985: 81).

Ainda neste livro, Deleuze toma pra si e reorienta o projeto bergsoniano:

trata-se de uma conversão total da filosofia; e é o que Bergson se propõe finalmente fazer: dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe está faltando como uma metade falta à outra metade. Mas é possível se deter nesse caminho? É possível negar que as artes também tenham de fazer tal conversão? E que o cinema seja um fator essencial a esse respeito, e que ele tenha inclusive um papel no nascimento e na formação deste novo pensamento, deste novo modo de pensar? (Deleuze, 1985: 16 e 17).

Para Deleuze, o cinema é uma forma de pensamento. Ele não é apenas um meio para se contar histórias, onde um universo se apresenta como um mundo ordenado pela narrativa, nem como um meio baseado no conflito materialista da montagem, onde as discrepâncias do mundo são substituídas pelo movimento dialético de forças imanentes. O cinema é uma forma de pensamento afinada à filosofia moderna por estar sempre às voltas com dois temas centrais: o movimento e o tempo. Os grandes cineastas são como pensadores, embora pensem não através de conceitos, mas por imagens. Com base na filosofia da imanência de Bergson e na semiótica de Charles Sanders Peirce, Deleuze propõe uma teoria de imagens em movimento que pode ser interpretada tanto como uma filosofia do cinema, como uma história do cinema. De Bergson, ele traz a primazia do movimento, da matéria e do tempo na constituição do ser e da consciência, e de Pierce ele incorpora uma taxonomia e nomenclatura para produzir uma espécie de mapa cinematográfico.

A obra de Deleuze é como um “ensaio de classificação dos signos”, nos moldes de uma “história natural”. Seu objetivo é construir uma taxionomia, isto é, uma classificação das imagens e signos cinematográficos. Ele define os signos como “traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento” (Deleuze, 2005a: 47) Os signos são os componentes, os elementos formadores de uma imagem. Já o conceito de imagem é constituído em meio a uma redescritção das teses sobre o movimento contidas em *Matéria e memória*. Uma imagem contém o mundo físico do movimento e o mundo psicológico. Ela não é o duplo das coisas, mas as próprias coisas.

Ao contrário de Bergson, que, como vimos, mostrou-se avesso ao cinema e o que ele enxergava como uma tentativa de restituir o tempo através de uma sucessão de posições no espaço, Deleuze acredita que, embora o movimento seja reproduzido pelo cinema de modo artificial, o espectador o percebe como “puro”. Se os meios de recomposição do movimento são artificiais, o resultado não o é. Dessa maneira, o movimento não pode ser visto como um acréscimo à imagem. Ele se encontra nela. Nós apreendemos uma imagem como movimento, como uma imagem-movimento.

Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre uma outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um ‘caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo’. ‘Cada imagem age sobre outras e reage a outras em ‘todas as suas faces’ e ‘através de todas as suas partes elementares’ (Deleuze, 1985: 78).

As imagens, ou o conjunto daquilo que aparece, não são suportes para ações e reações, elas se identificam com estas ações e reações, em um mundo de variação universal. O universo é constituído por imagens-movimento em eterna variação. Este universo é o material. A matéria é o universo constituído pelas imagens-movimento em ação e reação entre si, antes mesmo da distinção entre corpos, qualidades e ações. Em resumo: partindo desta identidade, reforçada por Bergson, entre imagem e movimento, Deleuze chega a uma identidade entre a imagem-movimento e a matéria: “Este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Neste plano a imagem existe em si. Este em-si da imagem é a matéria” (Deleuze, 1985: 79).

A imagem-movimento representa um cinema de percepções, afecções e ações em que o esquema sensório-motor do corpo humano opera como uma unidade em funcionamento. Ela é organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, uma imagem concebida como elemento de um encadeamento natural com outras imagens dentro de uma lógica de montagem análoga àquela do encadeamento finalizado das percepções e das ações. Para Deleuze, é assim que funciona o chamado cinema clássico, especialmente o cinema hollywoodiano até aos 1950. O cinema clássico é o cinema das imagens-movimento porque nele as imagens agem e reagem umas sobre as outras, construindo uma unidade orgânica, uma conexão lógica ou, mais especificamente, encadeando a percepção e a ação por meio da afecção. Estas são, aliás, as três variedades da imagem-movimento.

Dessa maneira, a imagem-movimento apresenta uma imagem indireta do tempo segundo uma engrenagem composta por imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção. A cada um destes tipos de imagem, Deleuze aponta um determinado plano cinematográfico. A imagem-percepção, que pode ser objetiva ou subjetiva, implica o plano geral; a imagem-afecção é o *close*, o primeiro plano; e a imagem-ação constitui-se

no plano médio. Estas imagens estão sempre em um processo constante de composição, conexão e agenciamento. Suponhamos, por exemplo, que um personagem X veja ao longe seu inimigo Y em um plano geral (imagem-percepção). Y avança veloz contra X, em plano médio (imagem-ação). Vemos então o rosto (imagem-afecção) de X, aguardando o momento certo para contra-atacar. Esta é uma situação corriqueira no cinema hollywoodiano clássico, onde a ação é fundamental, o eixo a partir do qual as demais imagens serão encadeadas.

Após a apresentação dos três tipos de imagens que compõem a imagem-movimento, Deleuze introduz o conceito de uma outra imagem cuja relação com o pensamento se mostra inteiramente distinta das demais: a imagem mental. É “uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais” (Deleuze, 1985: 244). O filósofo aponta Alfred Hitchcock como o grande responsável pela introdução da imagem mental no cinema, já que em seus filmes a ação é cercada por um conjunto de relações que fazem variar o tema, sua natureza e objetivo. Hitchcock traz o espectador, sempre à frente dos personagens, para o processo de constituição do filme, toma emprestada uma ação particularmente chocante, e a submete a uma cadeia lógica de raciocínios. Não importa a inverossimilhança de algumas situações (como o moinho que gira para o lado errado em “Correspondente Estrangeiro” [1940] ou o avião-pulverizador de “Intriga Internacional” [1959] que aparece onde não há nada a ser pulverizado). Tampouco interessa o autor da ação, nem mesmo a ação propriamente dita, mas o conjunto de relações através das quais a ação e seu autor são desvendados. Esta nova imagem é como que o acabamento ou realização de todas as imagens, enquadrando-as e transformando-as.

Ao inventar a imagem mental ou a imagem relação, Hitchcock dela se serve para rematar o conjunto das imagens-ações, e também o das imagens-percepção e afecção. Onde sua concepção do quadro. E a imagem não só enquadra as outras como as transforma ao penetrá-las. Assim, poder-se-ia afirmar que Hitchcock consuma, leva a culminação todo o cinema ao levar a imagem-movimento até o seu limite. Ao incluir o espectador no filme, e o filme na imagem mental, Hitchcock consuma o cinema (Deleuze, 1985: 251).

É neste momento que Deleuze passa a falar de uma crise da imagem-ação. Afinal, na imagem mental a percepção não se prolonga mais em ação, mas se relaciona

diretamente com o pensamento. Agora já não se acredita que uma situação dará lugar a uma ação capaz de modificá-la, o que coloca em xeque os liames sensório-motores constitutivos da imagem-ação. Uma crise anunciada que envolve raízes sociais, econômicas, políticas e morais: a guerra, a vacilação do "sonho americano", a nova consciência das minorias, a presença cada vez maior das imagens no cotidiano das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood...

Nasce então uma nova espécie de imagem, caracterizada por situações dispersivas, por ligações deliberadamente frágeis, pela "forma-perambulação", pela tomada de consciência dos clichês e pela denúncia do complô, e que Deleuze vai identificar no cinema americano pós-guerra, fora de Hollywood, e, especialmente, na Europa. Ao lançar *A imagem-tempo*, contudo, Deleuze não explica a nova imagem pelas cinco características explanadas ao fim de *A imagem-movimento*. Elas seriam como que condições externas necessárias. Se a crise da imagem-ação era a condição negativa para o surgimento da nova imagem que exige mais pensamento, a imagem-tempo só se dá com o surgimento de situações óticas e sonoras puras:

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 sensório-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 (Deleuze, 2005a: 12).

É com o neorealismo¹⁹ que surgem no cinema as chamadas situações óticas e sonoras puras, distintas das situações sensório-motoras da imagem-ação por impedirem a percepção de se prolongar em ação para relacioná-la diretamente com o pensamento e com o tempo. Os filmes de Roberto Rossellini ou Vittorio de Sica têm como protagonistas personagens que registram e observam mais do que agem. Eles têm contato com algo de intolerável, de insuportável, com uma situação impossível de ser vivida, forte demais, que excede suas capacidades sensório-motoras. O pai e o filho de

¹⁹ Embora o neorealismo seja talvez o grande responsável pela disseminação do novo tipo de imagem, Deleuze chama a atenção especialmente para Yasujiro Ozu como aquele que primeiro valorizou a importância das situações óticas e sonoras puras, quando a imagem-ação desaparece em favor de ligações sensório-motoras fracas ou de uma imagem puramente visual.

“Ladrões de Bicicleta” (1948) e a Karin de “Stromboli” (1950) não sabem como reagir e acabam tomados por uma visão diferenciada do mundo que os cerca. A percepção do personagem (e a nossa) atinge uma espécie de limite, capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ter uma relação mais direta com o real.

Bazin se faz ouvir nas entrelinhas. Deleuze o valoriza. De certa maneira, às intuições e às abordagens teóricas do crítico, o filósofo fornece um fundamento, a teorização de um novo tipo de imagem. Ao introduzir situações óticas e sonoras puras que não se prolongam mais diretamente em ação, o neorealismo marca a criação de um cinema de *voyance*, de vidência, que subordina o movimento e nos oferece uma imagem-tempo direta. Um cinema visionário que substitui a visão ou dá uma visão pura, um uso superior da faculdade de ver, um exercício da faculdade de sentir, proporcionando aos personagens e a nós, espectadores, maneiras diferenciadas, imprevisíveis, revolucionárias de se resistir ao mundo. Damo-nos conta, como acontece com o velhinho de "Umberto D" (1952) e com a burguesa de “Europa 51” (1952), de que os esquemas sensório-motores reproduzem respostas prontas, mecânicas, e não nos permitem ver o mundo. Para Deleuze, vivemos em mundo de clichês, e o cinema moderno seria como uma busca por saídas.

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... Tal era o problema sobre o qual nosso estudo precedente se encerrou: arrancar dos clichês uma verdadeira imagem (Deleuze, 2005a: 31 e 32).

Deleuze aprofunda a investigação sobre a imagem-tempo através do conceito de imagem-cristal, uma imagem que diz respeito à “ordem do tempo”, à coexistência ou à simultaneidade dos elementos do tempo. A imagem-cristal implica sempre um jogo entre suas duas faces: o atual e o virtual, termos de origem bergsoniana. O que Deleuze quer dizer é que, ao contrário da imagem-movimento, a imagem-tempo é também

virtual, ou melhor, é uma relação coalescente entre virtual e atual. A imagem já não mais se prolonga em movimento, e se torna uma unidade indivisível entre suas metades virtual e atual. São faces distintas, porém indiscerníveis. É o que o filósofo enxerga em uma famosa cena de “A dama de Xangai” (1948), de Orson Welles, quando os espelhos multiplicados tomam e absorvem a atualidade dos dois personagens a ponto de só poderem reconquistá-la quebrando todos os espelhos, encontrando-se lado a lado e matando-se um ao outro.

No capítulo “As potências do falso”, Deleuze distingue o regime orgânico e o regime cristalino da imagem de acordo com a descrição, a narração e a narrativa. Uma descrição orgânica supõe a independência de seu objeto. Os cenários e os exteriores devem ser colocados como independentes da descrição que a câmera faz deles. Uma descrição cristalina, por sua vez, vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o, ao mesmo tempo. É, por exemplo, o que vemos nos filmes de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, em que as descrições dos espaços dão lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes.

Ademais, diferentemente da narração orgânica, em que o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, a narração cristalina implica um desmoronamento dos esquemas sensório-motores, que dão lugar a situações óticas e sonoras puras, em que o personagem torna-se vidente. O real em um longa como “Ano passado em Marienbad” (1961) não é mais reconhecido por sua continuidade. O que caracteriza os espaços que desfilam por este filme em movimentos essencialmente anormais é o seu caráter não localizável. O tempo deixa de ser cronológico, torna-se crônico, não-cronológico. Não conseguimos explicá-los de modo apenas espacial. Não se trata mais de uma imagem indireta do tempo em um prolongamento do movimento, e sim uma imagem direta da qual resulta o movimento.

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’. 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 (Deleuze, 2005a: 51).

É a partir desta anterioridade do tempo em relação ao movimento que Deleuze estabelece um novo estatuto para a narração: ela deixa de ser verídica, de aspirar à verdade, para se afirmar falsificante. Para Deleuze, foi a Nouvelle Vague que rompeu com a forma da verdade para substituí-la por potências da vida. Isto porque, de certa maneira, o neorealismo ainda mantinha a referência à verdade. A Nouvelle Vague, contudo, faz do que Deleuze chama de “falsário” o grande personagem do cinema. Não mais o criminoso, o assassino, o herói, o poderoso, o cowboy, o belo, o pobre, como o era na imagem-ação, mas o falsário puro e simples, em detrimento de toda e qualquer ação. É o princípio de Robbe-Grillet que tanto agrada a Deleuze: “As imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível” (Deleuze, 2005a: 161).

A narração falsificadora escapa do sistema de julgamento a que a narração orgânica ainda se refere. Ou seja, agora, diante do desfile de imagens de um filme de Resnais ou da confusão do escritório do juiz em “A Dama de Shangai”, torna-se impossível, sobretudo para o espectador, julgar os personagens. Quando o ideal de verdade desmorona, as relações da aparência não serão mais suficientes para implicar um julgamento. Deleuze aproxima as filosofias da verdade de Nietzsche e a do tempo de Bergson para explicar a narração moderna no cinema. “O que resta?”, pergunta-se o filósofo francês.

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 presença (Deleuze, 2005a: 170)

O que é interessante, o que interessa a Deleuze no cinema, são aqueles momentos em que percebemos o imperceptível, dizemos o indizível, pensamos o impensável. É o que vemos mais especificamente quando Deleuze lança mão da expressão “gestus” para dar conta de cineastas como Godard e John Cassavetes, que fazem das atitudes e posturas

de seus personagens as verdadeiras desencadeadoras da intriga, e não o contrário. O termo, criado por Bertold Brecht, não indica apenas a simples gestualidade, mas um conjunto de atitudes e posturas. Para o dramaturgo, este conjunto de atitudes e de posturas que constitui o *gestus* deveria gerar a história e a narrativa. Deleuze transpõe esta ideia para o cinema. O *gestus* introduz o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida, teatralizando as imagens do cinema e desfazendo a história, as intrigas e até mesmo o espaço.

‘Dê-me portanto um corpo’: esta é a fórmula da reversão filosófica. 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 (Deleuze, 2005a: 227).

Ao fim de *A imagem-tempo*, é preciso perguntar: haveria uma espécie de superioridade de um cinema sobre o outro? Se pensarmos nas afirmações de Deleuze de que o cinema moderno "não é alguma coisa mais bela, mais profunda, nem mais verdadeira; é outra coisa" (Deleuze, 2003: 252), ou de que não há hierarquia em termos de melhor e pior entre o cinema moderno e o cinema clássico, poderíamos talvez supor que a imagem-movimento e a imagem-tempo alimentam o interesse do filósofo igualmente. Esta, no entanto, não é a minha impressão. Há muito claramente uma continuidade entre a filosofia da diferença e multiplicidade de Deleuze e o cinema moderno do qual ele era contemporâneo. É inegável que a imagem-tempo mostra-se muito mais apropriada para a expressão de um pensamento da diferença, com o de fora, com o interstício. Ademais, *A imagem-tempo* manifesta por vezes uma vontade que em *A imagem-movimento* parecia mais contida. Ao longo do segundo volume, percebe-se uma certa sobreposição entre filosofia e cinema. O cinema clássico corresponderia à filosofia clássica, seus modos de pensar, sua visão de mundo, seus grandes filósofos, enquanto o cinema moderno diria respeito à revolução empreendida pela filosofia moderna através de nomes como Nietzsche e Bergson.

Seria então a divisão entre imagem-tempo e imagem-movimento mais propriamente uma oposição filosófica? Jacques Rancière acredita que sim. Na verdade, a própria bifurcação entre os dois regimes da imagem-movimento e da imagem-tempo, que

Deleuze associa à ruptura histórica da Segunda Guerra Mundial, embora clara em seu enunciado, torna-se um tanto obscura quando nos focamos na questão da relação entre um corte interno às imagens cinematográficas e as revoluções que pontuam a história geral, e quando tentamos reconhecer no concreto dos filmes as marcas dessa quebra entre duas eras da imagem. Rancière desenvolve:

Com efeito, não se trata mais simplesmente, em Deleuze, de se adequar uma história da arte a uma história geral. Porque nele não há propriamente como falar nem de história da arte nem de história geral. Para ele, toda história é ‘história natural’. A ‘passagem’ de um tipo de imagem a outro é suspensa num episódio teórico, a ‘ruptura do elo sensório-motor’ definido no interior de uma história natural das imagens, que é, em seu princípio, ontológica e cosmológica. Como pensar a coincidência entre a lógica dessa história natural, o desenvolvimento das formas de uma arte e o corte ‘histórico’ demarcado por uma guerra? (Rancière, 2000).

Vimos que a partir de uma identidade entre imagem e movimento, Deleuze chegou a uma identidade entre a imagem-movimento e a matéria. Por fim, o filósofo reforça que o universo material, a matéria, é luz. Quer dizer: o conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde. “A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz” (Deleuze, 1985: 81). Este raciocínio é importante porque, ao contrário inclusive da fenomenologia husserliana, que via na consciência um feixe de luz a iluminar as coisas, para Deleuze, seguindo Bergson, as próprias coisas já são luminosas. É o que Deleuze sublinha toda vez que nos diz que o “olho está nas coisas” (Deleuze, 1985: 81) ou que “toda consciência é alguma coisa” (Deleuze, 1985: 82).

A perspectiva deleuziana é extremamente original. As imagens são as coisas do mundo. O cinema é um outro nome para o mundo. A taxionomia de Deleuze é na verdade uma teoria dos elementos sobre as diversas e históricas combinações dos seres. O que constitui a imagem não é exatamente o olhar, nem a imaginação, tampouco a *mise-en-scène* ou a montagem. A imagem é luminosa por si só. Ela é matéria-luz em movimento. Como disse Bergson em *Matéria e memória*, a fotografia, se há fotografia, já foi tirada, no próprio interior das coisas.

Vejamos, contudo, o que Deleuze afirma sobre o cinema de Dziga Vertov:

O que a montagem faz, segundo Vertov, é conduzir a percepção às coisas, pôr a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele age, seja qual for a extensão dessas ações e reações (Deleuze, 1985: 107).

Rancière enxerga uma complexa contradição neste trecho. Ora, porque é preciso conduzir a percepção às coisas se, teoricamente, ela já deveria estar lá? Em primeiro lugar, entende-se que as propriedades perceptivas de uma imagem são para o filósofo apenas potencialidades. Elas devem ser extraídas, retiradas das relações de causa e efeito que as engendram. O verdadeiro artista é aquele que constitui um plano de imanência que desliga os corpos das cadeias de ação e reação que o marcam. Em segundo, as coisas perdem sua fosforescência, explica Deleuze. O cérebro humano é o culpado, na espreita entre a causa e o efeito, entre a ação e a reação, sempre auto-instituindo-se centro do mundo. Dessa maneira, a operação cinematográfica por excelência seria aquela da restituição, devolvendo ao mundo a sua multiplicidade desordenada essencial. Algo como uma “redenção”, sublinha Rancière.

Esta operação não estaria presente tanto na imagem-afecção quanto na base da ruptura através da qual nasce a imagem-tempo cristalina? Basta pensarmos em Robert Bresson. Seus espaços-quaisquer, onde predominam acontecimentos puros, servem como exemplo no capítulo da imagem-afecção. Adiante, em *A imagem-tempo*, Bresson é lembrado por restituir potencialidades aos espaços, à maneira de conectá-los, por redescrever as relações entre o ótico e o tátil. Até os filmes citados são os mesmos em ambos os livros. Ou seja: por vezes parece impossível separar as propriedades supostamente opostas das imagens-movimento e das imagens-tempo, e isto em um cineasta moderno como poucos.

Pode-se assim perfeitamente concluir que a imagem-movimento e a imagem-tempo não são, de forma alguma, dois tipos de imagens opostas, correspondentes a duas eras do cinema, mas dois pontos de vista sobre a imagem. Mesmo tratando de cineastas e de filmes, *A imagem-movimento* analisa as formas da arte cinematográfica como acontecimentos da matéria-imagem. Mesmo retomando as análises de *A imagem-movimento*, *A imagem-tempo* analisa as formas enquanto formas do pensamento-imagem. A passagem de um livro a outro não define a passagem de um tipo e de uma era da imagem cinematográfica a um outro, mas a passagem a um outro ponto de vista sobre as mesmas imagens (Rancière, 2000).

O que Rancière quer dizer é que podemos investigar qualquer filme em termos de imagem-movimento ou de imagem-tempo. A primeira diz respeito à materialidade da imagem, a uma certa modalidade do aparecer. A segunda corresponde à imagem como coisa do pensamento, do ponto de vista de sua idealidade. A imagem-movimento nos apresenta o caos sem fim das metamorfoses da matéria-luz que caracterizam a imagem cinematográfica. A imagem-tempo nos mostra como o pensamento pode oferecer uma potência em conformidade com esse caos. O cinema, como uma operação restituidora e redentora, tem como destino reimprimir às imagens sua ordenação originária. Sendo assim, os elementos que Deleuze enumera como próprios à imagem-tempo, como o falso-raccord, o movimento aberrante, a narração falsificante, não indicam exatamente uma ruptura entre dois regimes de imagens (um governado pela lógica da associação, concebido segundo o movimento entre ação e reação; e um outro, onde predomina o interstício, em que cada imagem sai da vida e a ela retorna), mas as diversas formas que o pensamento opera para se igualar ao caos que o origina.

Se retomarmos o pensamento deleuziano, verificaremos que a crise da imagem-movimento se faz sentir no cinema de Alfred Hitchcock com o surgimento da imagem mental. O mestre do suspense sintetiza o cinema da imagem-movimento ao privilegiar as relações ao invés da ação, da percepção e da afecção. Com ele, seguindo Deleuze, a imagem-movimento alcança uma espécie de esgotamento. Quer dizer: o suprassumo da imagem-movimento equivale ao seu esgotamento, ao momento em que ela entra em crise, rompendo os esquemas sensório-motores e impondo um mundo de sensações. Agora, quando Deleuze visa identificar a manifestação desta crise no concreto de uma obra, ele acaba recorrendo a um elemento simbólico: a paralisia de Jeff em “Janela Indiscreta” (1954) ou a vertigem de Scobie em “Um corpo que cai” (1958).

No entanto, os problemas motores dos personagens de Hitchcock em nada impedem as imagens de se prolongarem em uma cadeia de ações e reações. Ao contrário, a paralisia de Jeff e a vertigem de Scobie são elementos narrativos da maior importância para as histórias contadas. Algo como pré-condições da intriga. Vemos Scobie suspenso no vazio. Vemos Jeff paralisado diante da possibilidade de um assassinato. Estas imagens, contudo, prolongam-se em ações e reações subsequentes. Elas fazem parte de uma

grande maquinação, favorecem o jogo das relações mentais e das situações sensório-motores que se desenvolvem ao longo dos filmes.

A lógica da imagem-movimento não é de modo algum paralisada pelo dado ficcional. É preciso então considerar que essa paralisia é simbólica, que as situações ficcionais de paralisia são tratadas por Deleuze como simples alegorias para emblematizar a ruptura da imagem-ação e seu princípio: a ruptura do elo sensório-motor. Mas se é preciso alegorizar essa ruptura sob a forma de emblemas ficcionais, não será porque é impossível encontrá-la como diferença efetiva entre dois tipos de imagens? Não será porque o teórico do cinema tem necessidade de achar uma encarnação visível de uma ruptura puramente ideal? A imagem-movimento está “em crise” porque o pensador tem necessidade de que ela esteja em crise. Por que ele tem essa necessidade? Porque a passagem do infinito da matéria-imagem ao infinito do pensamento-imagem é também uma história de redenção (Rancière, 200).

O que vislumbramos a partir deste raciocínio é uma operação incansável de restituição que arranca os corpos dos esquemas a eles pré-estabelecidos para jogá-los no plano dos acontecimentos puros, da coalescência entre o atual e o virtual, dos espaços-qualquer, do tempo não cronológico. Uma operação reiniciada a cada plano. “Sempre, com efeito, o gesto que libera as potencialidades as encadeia de novo. A ruptura está sempre ainda por vir, como um suplemento de intervenção que é ao mesmo tempo um suplemento de desapropriação” (Rancière, 2000). Neste sentido, um dos primeiros exemplos da imagem-cristal citados por Deleuze, em “L’inconnu” (1927), de Tod Browning, fornece a Rancière uma alegoria curiosa a respeito do processo interminável de ruptura do elo sensório-motor. O herói do filme se esconde da polícia em um circo e finge não ter braços. Ele se apaixona por uma amazona que tem aversão às mãos dos homens, e acaba fazendo com que seus braços sejam de fato amputados.

Se ‘L’inconnu’ emblematiza a imagem-cristal, figura exemplar da imagem-tempo, não é por alguma propriedade de seus planos e de seus *raccords*. É porque ele alegoriza uma idéia do trabalho da arte como cirurgia do pensamento: o pensamento criativo deve sempre se automutilar, livrar-se de seus braços, para contrariar a lógica segundo a qual ele retira sem cessar das imagens do mundo a liberdade que ele lhes restitui. Livrar-se dos braços quer dizer desfazer a coordenação do olho, que mantém o visível a sua disposição, e da mão, que coordena as visibilidades sob o poder de um cérebro que impõe sua lógica centralizadora (Rancière, 2000).

É justamente uma operação de restituição que vemos de certa forma radicalizada no funcionamento das imagens do cinema contemporâneo que nos interessa. Um cinema de

ações, personagens, intrigas, mas que se despe das coordenadas mais tradicionais de ancoragem destes termos, e engendra uma forma de visualidade denominada por Laura Marks de “háptica”, que se aproxima de uma visão tátil, menos decodificadora e mais sensória. Um cinema que explora a relação entre corpo e mundo dentro de uma experiência do tempo como atmosfera, e que desencadeia uma multiplicidade de estados sensíveis. Em um misto aparentemente paradoxal de selvageria empírica e de dispositivo com propriedades artísticas particulares, restitui-se um certo paraíso perdido do visível. Oliveira Jr. comenta:

Os planos (de Apichatpong Weerasethakul) se devem a uma operação conceitual da qual são simultaneamente via de acesso e resultado (...) O grande vínculo da imagem com o mundo não é mais o traço, a pregnância na placa sensível. É antes essa grandeza impalpável: a intensidade. Anterior às noções de cena, de dramaturgia ou de linguagem, a intensidade (elemento não mensurável senão enigmaticamente, ao mesmo tempo o primeiro e o último elo possível entre a imagem e o que ela representa) é o ainda-não-instituído, a imagem sem código aparente de imagem (...) O verdadeiro plano-conceito é este: um campo aberto onde o filme pode refletir sobre seu processo e aguardar que seu rumo seja decidido – pelo cineasta ou pelo ator, mas também pela chuva ou pelo vento (Oliveira Jr., *Contracampo*, nº91).

Apichatpong Weerasethakul constitui um fundo de imanência para o qual nada é estranho. Um cachorro deitado na rua. O sorriso estranho de um conhecido. Uma sessão de cinema. Um passeio de caminhão. Os vagalumes que iluminam uma árvore. São como pedaços de vida incompatíveis, porém coexistentes, retirados de um espaço-tempo determinado e determinante, e instalados em um plano anterior à ação. Caminha-se por uma interdependência entre narratividade e a pura instalação de estados sensoriais. O que se busca é o mundo antes de nossa consciência decifrá-lo. Esta busca atingiu um nível tal que não se faz mais distinções entre os termos e as naturezas, e as imagens procuram, sobretudo, nos encantar com sua força sensorial, com um nascimento continuado do mundo.

Deleuze nos é importante porque ele subverte a velha fábula do cego e do paralisado: o olhar do cineasta deve tornar-se tátil, deve se identificar com o olhar do cego que tateia para coordenar os elementos do mundo visível. O que talvez seja mais interessante na obra cinematográfica do filósofo, para além da divisão entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, é a descrição de uma dialética primordial constitutiva do cinema entre o

pensado e o não pensado. Deleuze fala de um “nascimento do visível que ainda se furta à vista” (Deleuze, 2005a: 241). O cinema sendo capaz de elevar a faculdade de sentir a um certo limiar de intensidade que a liberta dos esquemas que a engendram e faz-nos vislumbrar novas formas de vida, um novo tipo de relação do homem com o mundo.

Ao fim, o que orienta o estudo deleuziano da engrenagem cinematográfica é o desejo de restaurar a confiança no mundo e redescobrir as possibilidades do corpo. Deleuze, seguindo especialmente Antonin Artaud, valoriza uma certa impotência no âmago do pensamento. Seria justamente isto o que força a pensar, marcando nosso liame com o mundo. O cinema revelaria esta impotência. Deleuze nos diz que é preciso acreditar na conexão homem-mundo, tornar este liame objeto de crença, algo que teria se perdido com a representação orgânica e a conseqüente ruptura que a imagem-tempo desencadeou. Esta ligadura só poderia ser reestabelecida pela fé, não em alguma transcendência, mas por meio de uma fé imanente neste mundo. O cinema moderno para Deleuze seria basicamente um cinema que dá novamente ao homem a crença no mundo.

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 (Deleuze, 2005a: 241).

A questão, como o filósofo explica por meio de Jean-Louis Schefer e seu *L'homme ordinaire du cinema*, não é a da presença dos corpos, mas descrever as maneiras pelas quais é possível no cinema nos restituir mundo e corpo a partir da ausência deles. O cinema não tem como objetivo a reconstituição de uma presença dos corpos, em percepção e ação, mas efetuação, a colocação em movimento, de uma gênese primordial dos corpos em nome de um começo de visível que ainda não é nem figura, nem ação. O que não deixa de ser curioso é que ao fazer a defesa de uma potência a ser restituída ao corpo, antes dele ser codificado às coisas, Deleuze lança mão do termo “carne”:

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 prenome. 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’ (...) 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’ (Deleuze, 2005a: 208 e 209)

Não é muito diferente o que busca o último Merleau-Ponty: um regresso à fé perceptiva. A partir de uma adesão inabalável às certezas sensíveis, ele visa suspender a visão instrumental do mundo, rompendo com a tradição filosófica do ponto de partida e levando o filósofo a perder sua soberania, para restituir a experiência como iniciação aos mistérios do mundo. A experiência tem como potência nos abrir ao que não é nós. É exercício do que ainda não foi submetido à separação sujeito-objeto. É promiscuidade das coisas, dos corpos, das palavras, das ideias. Para o fenomenólogo, a pintura não reproduz o objeto percebido pelo sentido da visão, mas chama o invisível à existência visível, segundo o conhecido dito de Paul Klee, caro também a Deleuze: "torna visível", isto é, nos faz ver o visível.

Não há figuras visíveis em si, de que nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da pradaria estão aqui ou ali, estando sempre aquém ou além do ponto onde se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito imperiosamente exigidos pelas coisas, sem serem coisas eles próprios. Eles supostamente deveriam circunscrever a maçã ou a pradaria, mas a maçã e a pradaria "se formam" espontaneamente e invadem o visível como vindos de um mundo anterior pré-espacial... A questão (da linha na pintura) consiste apenas em liberá-la, em fazer reviver seu poder constituinte, e é sem nenhuma contradição que a vemos reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou como Matisse, que mais do que ninguém acreditaram na cor. Pois doravante, segundo a expressão de Klee, ela não imita mais o visível, ela ‘torna visível’, é a épura de uma gênese das coisas (Merleau-Ponty, 2004: 39).

Como então não ver diversas similaridades entre Deleuze e muitos dos autores de inspiração fenomenológica que estudamos no capítulo anterior? Como não buscar em seus pontos de intercessão caminhos valiosos? A intenção de extrair conceitos dos filmes, atentos às perguntas e problemas que as imagens nos propõem; a elaboração de uma teoria que mantém um efeito de busca; a noção de restituição, cara a Roger Munier, Michel Mourlet e o último Merleau-Ponty; a ideia bazaniana de “mumificação”, que hoje nos parece absolutamente deleuziana; uma imagem como um princípio dinâmico dotado de certos poderes e potências que engendram formas de vida e pensamento; a

imagem como um amálgama indivisível, indecível, que faz nascer, irradiar o mundo, reorganizando o concreto e o abstrato, o animado e o inanimado, o atual e o virtual, o geral e o particular; o cinema como uma arte que faz falar o espaço e a luz que aí estão, que capta o olhar das coisas, que não é uma apreciação, nem um julgamento do mundo, mas crença e fé no nascimento continuado deste.

É bem verdade que existem divergências, especialmente no que diz respeito aos princípios filosóficos que orientam as investidas destes autores na sétima arte. O fato, no entanto, é que eles se mostram interessados em recortes diferentes, mas não necessariamente excludentes. Deleuze enxerga as imagens em um plano imanente para além de um sujeito que percebe. Ele privilegia o cinema para além de qualquer concepção de sujeito ou objeto. A imagem existe em si como matéria luminosa. Para Deleuze, o conjunto de imagens-movimento e imagens-tempo que compõem o cinema não são definitivamente dirigidas a alguém. O filósofo, como verificamos, acredita que a concepção de um corpo encarnado que percebe e dá sentido às imagens subordina o movimento, substituindo-o seja por um sujeito que o ancora, seja por um objeto ao qual ele se submete.

Mas, como vimos, não é isso necessariamente o que acontece. Na verdade, em *Foucault*, livro posterior aos seus volumes cinematográficos, o próprio Deleuze reconhece algumas das implicações que os desdobramentos da filosofia do último Merleau-Ponty trouxeram para a fenomenologia. Para ele, a fenomenologia, para exorcizar o psicologismo e o naturalismo que continuaram a marcá-la, superou por si própria a intencionalidade como relação da consciência com seu objeto (o ente). Em Heidegger, depois em Merleau-Ponty, o ultrapassar da intencionalidade se fazia em direção ao Ser, à dobra do Ser. Deleuze comenta:

Da intencionalidade à dobra, do ente ao ser, da fenomenologia à ontologia (...) Coube a Merleau-Ponty mostrar como uma visibilidade radical, 'vertical', se dobrava em um Ser-vidente e tornava possível, conseqüentemente, a relação horizontal de um vidente e de um visto (...) É, inclusive, essa torção que define a 'carne', além do próprio corpo e de seus objetos. Em suma, a intencionalidade do ente se supera em direção à dobra do ser, em direção ao Ser como dobra (Deleuze, 2005b: 117).

É verdade que a abordagem fenomenológica destaca a interação, a continuidade e a transição entre cineasta, filme e espectador. Merleau-Ponty e Bazin, por exemplo, contam definitivamente com uma certa noção de sujeito que percebe esta superfície luminosa, destacando o ato perceptivo. Para eles, interessados em investigar que tipo de experiência o cinema pode nos propor e as diversas formas através das quais um filme cria sentidos e significados, é imprescindível voltar-se ao espectador que percebe. As imagens são feitas por alguém e para alguém que as vê e constitui. Este processo de constituição, contudo, é reversível, distingue os termos, sem separá-los, os une sem identificá-los.

Ora, seja em Deleuze ou em Merleau-Ponty, a imagem cinematográfica percebe e expressa a si mesma antes de articular seus significados mais particularmente e sistematicamente como este ou aquele tipo de significação, isto é, como um tropo cinematográfico específico, ou um conjunto determinado de configurações, uma certa convenção sintática. Antes da fragmentação e dissecação de seus aspectos mais sensoriais e diretos em análises críticas e teóricas, em terminologias e códigos regidos pela montagem, pela *mise-en-scène*, por categorias sintagmáticas, por estruturas binárias e de oposição, e em particular por patologias ideológicas e poéticas, um filme deve ser pensado em virtude de sua proposta ontológica.

A ontologia, como salientamos, estuda as essências antes que sejam fatos da ciência explicativa e depois que se tornaram estranhas para nós. Se digo, por exemplo, que vejo uma casa vermelha, seguindo a orientação ontológica, eu seria levado a me perguntar o que é ver, o que é uma casa, qual é a essência do vermelho? Merleau-Ponty acrescenta um “Para quem é isto que é?” a este raciocínio. Se a pergunta “O que é isto que é?” refere-se ao modo de ser dos entes (naturais, artificiais, ideais e humanos), “Para quem é isto que é?” soma a questão do sentido ou da significação desses entes. Em minha opinião, e para os fins desta tese, Deleuze e Merleau-Ponty podem ser vistos como complementares.

Bazin é neste sentido uma espécie de intercessor. Esta compreensão é uma das ausências que fragilizam o trabalho de Sobchack, que cita Bazin apenas uma única vez para estabelecer um confronto com “uma análise fenomenológica de caráter

transcendental”, que segundo ela, acabaria por trazer contornos de um misticismo religioso. É bem verdade que Bazin cai por vezes em diversas armadilhas, enfatizando em certos momentos a noção de representação, a crença em uma possível objetividade da imagem do mundo e na natureza supostamente mais realista de uma ou outra estética, mas é igualmente verdade, e é isto que o torna tão instigante, que, em um franco corpo a corpo com os filmes, o autor nos fornece os instrumentos necessários para ultrapassar todas estas questões, vislumbrando o cinema em sua aposta ontológica, no emergir da imagem como mundo. Não seria exatamente isso que Bazin tem em mente quando diz sobre “Umberto D”:

A função do tema não é aqui menos essencial, mas a sua natureza é ser totalmente reabsorvida pelo argumento. Se assim se quiser, o assunto existe antes, já não existe depois. Depois só existe o fato que ele próprio previu. Se quiser contar o filme a alguém que não o viu, o que faz por exemplo Umberto D no seu quarto ou Maria, a criada, na cozinha, que me resta dizer? Uma poeira impalpável de gestos sem significado, em que o meu interlocutor não poderá descobrir a mínima ideia da emoção que se apodera do espectador (Bazin, 1992: 344).

A armadilha que o termo “representação” impõe é algo que realmente perpassa a obra não somente de Bazin, mas também de Ayfre, Mourlet e mesmo Mitry. Estes autores, em alguns momentos, parecem falar da realidade como uma espécie de segunda natureza ou como a segunda natureza de um filme. Contudo, a noção de representação empregada, especialmente em Bazin, acaba se confundindo com o que representa. O que persiste é a crença na imagem como um constante antagonismo entre a unidade da coisa representada e suas incontáveis potencialidades, uma dualidade entre ser e aparecer, entre o concreto e o abstrato, entre o imanente e o transcendente, que se complementam e conjugam, se justificam em uma unidade formal que é a imagem.

Ao mesmo tempo, a obra de Bazin celebra uma experiência estética como uma chamada sensível ao agir no encontro com o cinema. Para ele, a relação ontológica entre a imagem e a realidade não se constitui em si mesma. Ela se afirma no processo de se oferecer (sem pré-determinações) ao espectador. Bazin ousou, como poucos, crer no que via, apesar de tudo. Em seus escritos, assim como nos de Merleau-Ponty, a questão que se coloca nesta experiência não é somente “o que é isso?”, mas também “como me situo em relação a isso”?, diante de uma experiência cinematográfica como criação, como um

estímulo que nos incentiva a nos entregarmos ao impensado que nos faz pensar, ao invisível que nos faz ver, a um mundo assim descoberto de maneira nova.

O que está em jogo em sua obra, como em Deleuze, é um pensar as imagens como atos críticos, analisando-as pelas questões que elas colocam e criam. A imagem estaria mais para um processo, não um reflexo ou reprodução de algo que já existia, mas algo como a emergência de uma atividade crítica visionária. Bazin e o filósofo de *A imagem-tempo* ainda nos ajudam a entender a noção de que o cinema nos oferece um corpo. O que significa isso? Ora, em primeiro lugar, que a história moderna do cinema não é mais orientada exclusivamente de acordo com os movimentos e escolas estéticas, mas pela noção de que em todos estes momentos inventam-se novas modalidades de presença. Em segundo, isto implica um eterno retorno às mesmas perguntas: O que é um corpo? Como se constitui ou compõe um corpo? Como gestos o abrem ou o condensam? Que tipo de relações ele estabelece? Nicole Brenez²⁰, teórica francesa que vem desenvolvendo um método figural de análise cinematográfica enraizado em Bazin, Kracauer, Deleuze, Schefer, Lyotard, entre outros, que se aproxima de nosso estudo, sublinha

uma exigência baziniana mantida no coração de um tipo não-baziniano de pesquisa, que já não toma o real como uma segunda natureza ou como a segunda natureza do filme: encontrar a maneira como o cinema descobre a experiência humana e como a põe em movimento, nua, em sua estranheza radical, por meio daquilo que nela ainda é inominável (Brenez, 1997).

Como o título de seu livro, *O que é o cinema?*, estamos diante de uma investigação ontológica, que ata o cinema, testemunho do real, à circunstância da tomada, à presença do mundo na imanência do instante. Para Bazin, é através da experiência de cinema e do cinema como experiência, quer dizer, é por meio das imagens como a própria mobilidade temporal do mundo e do processo de constituição reversível que irmana o espectador e as imagens em seu desdobramento que o cinema é capaz de nos colocar nos mesmos termos que a realidade. Dessa maneira, para além do construtivismo e de um ceticismo radical. Bazin nos diz que o cinema ainda está por ser inventado, ou seja,

²⁰ Ver BRENEZ, Nicole. *De la Figure en Général et du Corps en Particulier*. Bruxelles; Paris: De Boeck, 1998.

o cinema não é nem cópia, nem ilusão da realidade, mas seu potencial sempre presente de um nascimento continuado do mundo.

É este olhar que o cinema contemporâneo de Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, Claire Denis, Pedro Costa e Apichatpong Weerasethakul nos projeta, nos demanda. Um cinema que não rejeita exatamente as maneiras e as referências que estamos mais acostumados no contato com um filme, afinal, lá estão personagens, histórias muitas vezes associadas a noções de gênero cinematográfico, à música *pop*, etc. Estes elementos, contudo, parecem ao fim esvaziados ou transbordados. O que se vê é o esfacelamento de todas as fronteiras: um cinema especular, carnal, que trabalha com o plano como unidade de dramaturgia e também como um exercício do olhar; que opera por meio de conceitos, mas também através de afetos momentâneos, real e irreal, material e imaterial, veraz e ficcional, tudo ao mesmo tempo.

A representação não é exatamente negada, nem mesmo discutida. As questões que ela tradicionalmente envolve parecem não fazer mais sentido, não cabem muito bem nos filmes. Hsiao-Hsien, Tsai, Denis, Costa e Apichatpong, operando claramente em uma certa radicalização do cinema moderno e em um retorno diferente às origens e à tradição cinematográfica, retomam questões como: porque fazer imagens? Para que servem? Que real é capaz de animá-las? Philippe Grandrieux, por exemplo, cineastas francês, fala de uma certa exigência, de uma dinâmica que busca voltar às fontes mais profundas e obscuras do desejo de representação. Ele diz:

O que buscamos, desde os primeiros traços de mãos impressas em rochas, na longa e alucinada perambulação dos homens através do tempo, o que tentamos alcançar tão febrilmente, com obstinação e sofrimento, por meio da representação, através de imagens, senão abrir a noite do corpo, sua massa opaca, a carne com a qual pensamos - e apresentá-lo à luz, à nossa cara, o enigma de nossas vidas (Grandrieux, apud, Brenez, 2003).

A imagem sem valor de face aparente, que preserva um tipo de fascinação que o cinema não via há algum tempo e que nos demanda uma postura diferenciada. Antes de compreender, é preciso ver. Não se trata de uma decifração. Um filme deve ganhar uma consistência de ser, que insiste em si mesmo, abre-se, expõe-se e produz uma vida, anterior e adiante, que fissa o tempo presente, justifica-o e dinamiza-o. É uma certa

opacidade do pensamento da visão que está em jogo: experiência irreduzível à generalização, que, justamente por situar-se além de nossas possibilidades, força a pensar.

Este cinema contemporâneo nos força a pensar em um processo mais ativo, dinâmico e variado de constituição dos corpos. Em filmes de Hsiao-Hsien, Ming-Liang, Denis e Weerasethakul, os corpos desvanecem e desaparecem, iluminados e escurecidos, imbricados em graus flutuantes de sons, palavras, cores, toda sorte de fluidos, distorcidos, impenetráveis, fantasmas, desprovidos de personagem, presentes a ponto de incomodarem. São filmes que compõem os corpos dinamicamente, em um movimento, tomada por tomada, plano por plano, cena por cena, que vai de uma linha de luz para dar forma a um volume e, em seguida, a um corpo e, adiante, a um personagem, sendo que em qualquer um destes pontos o processo pode ser abstraído, revisto, ampliado, distorcido.

A imagem cinematográfica como um processo de figuração constante, não somente no que diz respeito a dar vida a corpos humanos, como também aos animais e a toda sorte de objetos e aparições imaginárias. Um mundo material e virtual. Um cinema que retoma de certa maneira aquela mesma vontade que levaram nossos antepassados a pintar nas cavernas. Ou seja, a imagem não exatamente como uma forma de representação, mas um vir a ser. O som, a luz, o tempo, embora na maioria das vezes considerados como imateriais, apontam também para uma presença mais evidente do material da imagem cinematográfica, para uma dimensão tátil ou háptica. É preciso admitir essa relação tátil com a imagem, como um tipo de visão que faz do olho um órgão de toque. Daí o háptico: ao olhar, tocamos o objeto com os nossos olhos.

O que então se esboça nesta tese é uma maneira de ver e se aventurar pelo cinema, em seu renascimento continuado como experiência criadora, de crença no mundo, que difere significativamente das análises mais centradas em noções como narrativa ou *mise-en-scène*. Uma noção de plasticidade, cara a Brenez, mostra-se uma consideração proveitosa. Um personagem não é um ser tridimensional sólido e definitivo. Em alguns casos, como no cinema contemporâneo que nos interessa, é preciso encará-lo mais como uma silhueta, um projeto, uma forma. Tudo é plástico no cinema. Ou seja: pessoas,

objetos, emoções, histórias, pensamentos... Tudo pode ser deformado, distorcido, apagado, retocado. Tudo está em um processo de formação. A nós cabe perseguir este processo.

Dessa forma, em vez da história ou da estrutura dos eventos, no lugar de um estudo dos planos, busca-se a captura do instituinte como criação. Quer dizer, algo menos “formal”, já que o ponto de partida são os corpos dos personagens, das coisas e as relações que se estabelecem entre eles; menos “visual”, no sentido de não estar limitado pela procura de significados e intenções em cada arranjo visual; menos interessado em movimentos ou cenas específicas, e sim atento às maneiras como os filmes inventam na comunhão de seus elementos, em um fluxo e refluxo, um encadeamento que corresponde a uma espécie de aurora do mundo. Brenez resume com a verve poética que lhe é bem particular:

A imagem não é mais dada como um reflexo, como um discurso ou como moeda corrente para um valor absoluto qualquer. Ela opera para investir imanência. Fazer um filme significa descer, pelas vias intermitentes das conexões neuronais, rumo às profundezas mais obscuras de nossas experiências sensoriais, a ponto de enfrentar o terror da pulsão de morte ou o terror ainda mais imenso e insondável do inconsciente, da opacidade total (...) O cinema é baseado na junção e na disjunção de imagens, é um risco que se pode correr. Nada é mais nobre do que estilhaçar um filme sobre essa ambição, essa crença, essa confiança: o cinema pode manifestar tudo, pode ser vertiginoso como um coma, impiedoso como um tratado de Hobbes, límpido como o espectrógrafo de um cadáver (Brenez, 2003).

Agora, é hora de voltarmos aos filmes de Denis, Costa, Ming-Liang, e Apichatpong. Vamos a eles com estas páginas pregressas no retrovisor, com a convicção de que a imagem cinematográfica se afirma na reversibilidade dos seus elementos, figura e fundo, personagem e corpo, estes e o cenário, luz e zonas de sombra, documentário e ficção, narração e instalação... Sem um não existe o outro, a ausência de um suscita a presença do outro. O corpo mostra-se um fio condutor proveitoso. Estaremos atentos ao que ele manifesta, em uma experiência de um certo vazio, mas também de excesso. Denis se abre a um caminho de transgressão pela sensação. Costa nos propõe figuras estéticas que se afirmam politicamente. Tsai faz da exploração carnal do mundo seu tema. Apichatpong reivindica uma experiência sem nomes, sem privilégios. Um cinema que nos inicia aos mistérios do mundo, impulsionando-nos para ele.

3.

UM CERTO CINEMA CONTEMPORÂNEO

3.1 Claire Denis

a transgressão pela sensação

Uma bela jovem mulher, no escuro da noite, em plano médio, acende um cigarro. Ela nos olha um olhar confiante em um tom um tanto desafiador. A imagem um pouco azulada põe o claro e o escuro para brigar. Ao fundo, o tronco de uma árvore. Estamos em uma floresta. Ouvimos um pouco dela. Em *off*, uma voz feminina: "Seus piores inimigos estão escondidos no interior, escondidos nas sombras, escondidos no seu coração". Tela preta. Créditos. Um plano aberto, claro e colorido, algo como uma antítese ao que o precedeu, nos mostra uma cabine da alfândega aduaneira. Trata-se de uma fronteira. Um agente caminha. Um outro lê um jornal. A câmera sobe para alcançar a bandeira francesa e segue sem cortes até a bandeira suíça. Um carro se aproxima e para na guarita. *Close*, com a câmera na mão. Outra bela jovem mulher interroga o motorista. Um cachorro revista o carro, parece encontrar algo, ouve elogios da agente, que, ao fim, brinca com ele. Corte. Através de um plano frontal de um prédio, vemos duas janelas de um mesmo apartamento. Por uma delas, enxergamos um homem sem camisa no topo de uma escada pintando uma parede. Crianças balbuciam em *off*. Uma delas começa a chorar. O plano nos aproxima do homem que desce da escada e vai ao encontro das crianças. Ele sai de nosso campo visual, a câmera tentar ir atrás dele, que logo retorna com uma das crianças no colo. Ele volta para buscar a outra. Dessa vez o acompanhamos. Ele levanta o bebê, que estava molhado. Estavam tomando banho. O homem o enrola na toalha e o leva para junto da outra criança. Ele dá mamadeira para as duas, ao mesmo tempo. *Close*, com a câmera na mão. A agente aduaneira chega à casa. Ela sorri. O homem, seu marido, brinca com ela, que tira a arma da cintura e o beija ao som dos bebês ao fundo. Corte. Ela lava a louça. Ele, sentado atrás dela, a mira como se tramasse algo. Um jogo erótico se inicia entre os dois. Ele pergunta se ela ouve sua voz e pinta um cenário a ser imaginado por ela. "Uma floresta de pinheiros escura e hostil", diz ele. "Você sente seu cinto pesando. Sua arma subindo o quadril. Sua garganta está seca. Você está em uma caçada". Corte. A mulher deixa os talhares e a esponja caírem na pia. A câmera, na mão, sobe ao seu rosto. Seus olhos estão fechados. Ele se aproxima, por trás. Um plano fechadíssimo enquadra o cangote dela e a boca dele. A

respiração dela toma conta da faixa sonora. O quadro abre. A câmera flutua. Ele sussurra um, dois, três, desabotoa a camisa dela e tira sua calça. Vemos a bunda dela. Ele senta e tira seu *short*. Pede que ela sente. Ela obedece. Os dois gemem. Corte. Ela permanece sentada no colo dele. Um dos bebês acorda, o ouvimos. Eles riem. Um plano detalhe da babá eletrônica. Um plano do bebê em seu berço. Com os olhos fechados, ele mexe os braços, as pernas, a cabeça. Corte. Voltamos em *tilt* descendente à floresta escura. Uma música ganha a faixa sonora, em uma mescla minimalista de sintetizador e dois acordes de guitarra. Vemos um grupo de pessoas se escondendo. Elas correm cortando o quadro, primeiro na horizontal, e depois na diagonal. Corte. Uma luz direcional, algo como um farol de um carro em movimento, ilumina o título do filme: “O Intruso” (2004).

O que dizem essas imagens? O que elas representam? O que constituem em conjunto? Os planos não parecem decupados ou montados segundo uma necessidade pragmática do enredo ou uma preocupação com a fluência dramática de um todo. Eles não se articulam uns com os outros em uma mecânica linear, ao contrário, irradiam um princípio talvez aleatório, em uma montagem que mais confronta estados sensíveis (cores, corpos, paisagem) do que expõe uma evolução. Algumas cenas nos chegam sempre depois de começadas ou são abandonadas em pleno curso. Outras parecem encenadas para o nosso olhar. São blocos de vida. As atenções estão todas voltadas ao fulcro do momento, à força do gesto, ao magnetismo dos corpos, a uma espécie de desordem reivindicada pelo próprio acontecimento documentado ou encenado – termos que podem parecer opostos, mas que diante do que vemos soam insuficientes ou confusos. O que se estabelece logo nestes primeiros minutos é um exercício de um olhar vagante e disperso que dilui o drama e privilegia uma noção de presença e mobilidade.

Claire Denis nos oferece uma sessão de hipnose. Corpos, paisagem, câmera, cortes. O filme vai simplesmente acontecendo. As imagens alimentam um curioso desejo de serem absorvidas por aquilo que mostram, um impulso que se sobrepõe à narrativa, camada por camada. Na verdade, não se trata exatamente de uma sobreposição. Este desejo de absorção que se exerce na experiência de ver “O intruso” está no coração do cinema desta cineasta: uma forma diferente de aproximação do gesto cinematográfico, de inscrição do corpo no espaço e de instalação de narrativas sensoriais. De “Chocolate”

(1998) a “35 doses de rum” (2009), a cineasta e seus parceiros (em especial a fotógrafa Agnes Godard, a montadora Nelly Quettier e o grupo britânico Tindersticks) caminham em direção a uma espécie sedutora de minimalismo, embalada em elipses, em uma câmera apaixonada pela pele, em um tom melodioso que põe todos os elementos em uma mesma hierarquia.

Denis é uma criança da era da descolonização. Viveu menina em várias regiões da África subssaariana, e seguiu para a França somente nos anos 60, quando adolescente. Sua experiência é a de um estrangeirismo duplo, seja no continente africano, seja em Paris, onde se sentia como uma *outsider*. Este sentimento sem raízes que lhe acompanha desde criança marca seu cinema, envolto em questões profundamente desconcertantes de identidade e alienação, assimilação e rejeição, desejo e medo. O mal-estar pós-colonial, sempre no horizonte deste cinema, fez de seus filmes um prato cheio especialmente para os estudos culturais e de gênero. “Bom trabalho” (1999), por exemplo, que nos conta a história de um sargento da Legião Estrangeira que vê sua vida virar de cabeça para baixo com a chegada de um novo recruta, foi alvo de inúmeras análises sobre o caráter identitário múltiplo dos personagens e uma certa “feminização” dos corpos masculinos dos soldados. Insistir, no entanto, em “ler” este filme a partir do desejo homoerótico latente entre os legionários é, na verdade, um caminho fácil e sem saída. Isso porque o fascínio pelo corpo masculino não é aqui da ordem do fetiche. Para além de revelar as ambiguidades afetivas e eróticas que preenchem essa comunidade, Denis parece bem mais interessada na realidade impenetrável daqueles corpos. “Bom trabalho” não é um longa sobre a legião estrangeira. Tampouco se trata de um filme disposto a dar voz a um outro periférico. Denis não é naturalista. Seu objetivo não é denunciar um certo estado de coisas. O desejo de compreensão de uma dada realidade se conjuga com uma opacidade inultrapassável. O olhar da cineasta francesa, como ela mesma sublinha, é o de uma intrusa: “Nunca me senti como alguém que invadiu, mas me senti como Conrad: alguém que entra em terras para quase desaparecer, que entra em algo que talvez entenderá” (Renouard e Wajeman, 2004: 15).

A noção de intrusão é de extrema importância não somente para “O intruso”, como também para as demais obras de Denis. Neste, o intruso é, em primeiro e último lugar, o coração estrangeiro que tem de ser transplantado no peito de Louis Trebor (Michel

Subor), e que, de maneira metonímica, se espalha pelo filme inteiro. Algo que está presente desde o início, quando vemos o personagem pela primeira vez, nu na floresta, com o rosto virado para o sol e o corpo afundado no mato, comungando sensualmente com seus cães. Ele nada em um lago gelado, sente o coração e sai da água segurando o braço, ofegante. A câmera flagra um movimento na floresta escura ao fundo e segue pra lá em um plano ponto de vista intruso. Trébor jamais está sozinho. Ao sair do lago, um *close* nos mostra sua mão torcendo a areia com força. Uma bituca de cigarro vem à tona. Alguém passou por ali.

Sabemos, no entanto, muito pouco de Trébor. Ele é visto no início do filme vivendo uma vida solitária na fronteira entre a França e a Suíça. Nem sua amante, a farmacêutica da cidade local, nem seu filho, com quem mantém um relacionamento distante, parecem conhecê-lo, e o longa nos oferece poucas pistas para elucidar seus mistérios. Trébor vive à margem da lei dos homens, agarrado à crueza da natureza. Ele tem um passaporte suíço e outro russo. Viveu em uma infinidade de países. Foi treinado para matar. Ele observa (e é observado) de longe o avanço desesperado de grupos de imigrantes ilegais caçados pelos funcionários aduaneiros. Ele próprio também é caçado e permanece em constante alerta, em sintonia com os sentidos aflorados de seus cães. Agora, Trébor precisa de um novo coração, mas isto não o liberta de sua história, cujo passado o assombra, materializado na forma de uma jovem russa que o segue por todos os lados.

O conflito interior do personagem se dissolve na paisagem como uma metáfora expansiva. Quer dizer: mais do que um personagem, Trébor é uma espécie de dispositivo. Ele não é somente uma entidade física sobre a qual o filme constrói um discurso ou uma história. Trébor se afirma como condutor ou executor de todas as ações registradas, quase como um narrador escondido, talvez como o personagem de Denis Lavant em “Bom trabalho”, embora sem a narração em *off*. Denis converte o filme em um corpo que precisa lidar com presenças intrusas - o que inclui sonhos, pesadelos, lembranças, jamais sublinhadas como tais, e até mesmo imagens de outro longa, em que Michel Subor atua, “Le reflux” (1965), de Paul Gégauff. Em entrevista, a cineasta afirma:

Michel Subor é a carne e o coração deste filme. Nós devíamos nos sentir livres para quebrar a cena, como se a presença de Michel não fosse necessária, como se todas as imagens fossem de sua cabeça. Então, decidimos que ele poderia ou não estar em quadro, e que, quando estivesse em quadro, que ele jamais fosse o centro. Eu queria que cada imagem passasse a sensação que ela foi gerada pela mente dele (Smith, 2005).

“O intruso” é inspirado em um breve ensaio de Jean-Luc Nancy. A obra homônima do filósofo francês estabelece uma analogia instigante entre as implicações físicas, psicológicas e metafísicas de um transplante de coração que ele tinha recebido dez anos antes, e o medo de ser invadido por um intruso, no caso um coração que pode lhe salvar a vida. Se seu coração estava desistindo, o deixando na mão, até que ponto poderíamos dizer que aquele órgão era realmente seu? Nancy não reconhece mais seu próprio corpo. Ele agora objetiva parte de seu corpo à sua consciência, algo que jamais havia feito. Ele não é mais completo, mas uma "montagem, um conjunto de órgãos e funções".

Eu tive (quem é este "eu"?, esta é precisamente a questão, a velha pergunta: quem é o sujeito deste pronunciamento, sempre alienado de sua própria declaração, sempre, inevitavelmente, um intruso, e ainda, inevitavelmente, a força motriz, o motor, o coração?), então, que receber o coração de outra pessoa há quase dez anos. (...) Meu coração tornou-se um estranho para mim: um estranho justamente porque está dentro de mim ... Um estrangeiro que se revela no coração daquilo que me era mais familiar, embora o termo familiar seja insuficiente: no coração daquilo que jamais se fez conhecer como ‘coração’ (Nancy, 2000: 13 e 17)

O filme de Denis é justamente uma homenagem à riqueza desta viagem metafórica que se esquivava de conclusões simples e se afirma em sua abertura, esta sim, pura e simples. Dessa maneira, não estamos diante de uma adaptação ou de uma transposição. Ao discutir a relação entre a sua obra e o cinema de Denis, Nancy compara-o a uma forma criativa de "filiação", o que curiosamente aponta para um dos temas centrais do filme: a noção de parentesco ou linhagem, real ou imaginada. Esta filiação se dá na elaboração de um novo jogo de metáforas sobre o tema da identidade, da alteridade e da corporalidade. Nancy ressalta as ricas conexões e os férteis pontos de partida que a alegoria corporal do transplante cria em termos formais e narrativos.

O livro não contém uma história, como tal, que o filme poderia adaptar (...). Como disse uma vez, atingida pela assonância, Claire Denis não adaptou o meu livro, ela o adotou. (Na verdade, o filme fala de adoção.) A relação entre nós é diferente do processo relativamente

‘natural’ de adaptação (uma simples mudança de registro ou ferramenta), é uma relação natural e implícita estabelecida através de uma linhagem puramente simbólica. No final, esta pode ser a verdade de todas as linhagens - e talvez também a lição a ser tirada do filme, assim como meu livro sugere que não existe isso de cada um ter um próprio e ‘verdadeiro’ corpo; e, ao dizer ‘assim como’, já estou envolvido com o sistema complexo e sutil de correspondências, de ‘inspiraões’ ou contaminações que marca nossa relação (Nancy, 2005: 1).

A adoção deniana se faz, sobretudo, no que Jean-Sébastien Chauvin chama de “perambulação-infiltração” (Chauvin, 2001). Em Denis, tudo é transmitido por meio do espetáculo de um corpo em movimento. A câmera busca sempre singularizar este movimento, emulando suas características. Se um personagem anda de bicicleta, deslizamos ao seu lado. Se ele caminha a pé pela floresta, a câmera o segue, na mão, colada à sua nuca, a ponto de sentirmos seu cheiro. Se anda de tremó, é lá que o fotógrafo se posiciona, incorporando o frenesi da corrida. Ao longo do filme, visitamos três paisagens absolutamente diferentes, das montanhas do início ao mar cristalino do final, passando pela cidade grande à noite. Somos transportados e imergimos em diferentes atmosferas, luz, cores. Denis constitui um mundo de fronteiras incertas: sonho e realidade, presente e passado, preto e branco, crianças e adultos, silhuetas e paisagens, figura e personagem, seres humanos e animais... Saad Chakali (2005) descreve, muito acertadamente, o trabalho de Denis por seu “impulso oceânico”, onde tudo é pego no limite entre a emersão e a imersão.

Aos poucos, “O intruso” ganha uma atmosfera escura de *thriller* cujo enredo evoca a presença de uma máfia internacional e o tráfico de órgãos. O que não deixa de ser curioso: Denis não apenas conta histórias, como o faz muitas vezes a partir de um jogo com a noção de gênero. A sinopse de “O Intruso”, por exemplo, nos sugere um filme de espionagem transnacional, e o longa tira algumas vantagens de se apresentar como uma história, negocia nosso engajamento nesse “contar uma história”. O gênero de espionagem já tem seu lugar no cinema, carrega consigo todo um imaginário, um arcabouço interpretativo e emocional. Se por um lado isto ajuda Denis a nos trazer mais para perto, por outro, jamais se configura uma estrutura narrativa reconhecível. A cineasta gera expectativas, mas descarta as convenções do gênero, eliminando do filme aquilo que obriga cada plano a enraizar-se numa continuidade, suprimindo a dimensão

narrativa sempre que ela se mostra em vias de se constituir plenamente. Sobre o aspecto lacunar do filme, Denis diz:

Muitas vezes fazemos um primeiro roteiro sem lacunas. Em geral, sinto que não soa musical ou interessante para mim. Então, eu corto, porque acho importante cortar antes da sala de montagem. É importante cortar já no roteiro. Talvez eu esteja errada, mas faço isso porque acho mais perigoso, de certa forma. E, dessa maneira, todos estão cientes (a equipe, os atores) de que existem lacunas, e assim ninguém fica esperando que eu diga 'Bem, na próxima cena, vou explicar mais sobre o personagem'. Eles sabem que não haverá quaisquer explicações. Todos acabam agindo de forma diferente (Smith, 2005).

A essa altura, é preciso questionar: ainda deveríamos falar em *mise-en-scène*? O termo, tal como identificado por Andre Bazin e muitos outros, estava baseado em uma estética da centralização, na preocupação maior de não se partir a cena. Este era o desejo mais fundamental da *mise-en-scène*: ocupar o espaço e dissimular a incapacidade do visual em retratá-lo, injetando nele um corpo. É isto o que vemos em Denis? Os corpos que habitam “O intruso” não fazem parte de uma escritura calcada na encenação. A cineasta não articula os elementos à sua disposição a partir do quadro cinematográfico. Embora seja um exagero decretar a morte da encenação, não se pode ignorar que ela não é mais tão frequente como gestão de cenas, mantendo-se mais como um gesto de escrita e um exercício do olhar.

Denis conta uma história acerca da qual é impossível saber que partes são ‘reais’ e que partes são sonhadas ou fantásticas; o filme multiplica as elipses, nunca assinaladas como tais e de duração variável, tornando difícil e aleatória a compreensão da história (muitos pormenores não são esclarecidos); enfim, não há encenação no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores – principalmente os rostos em grande plano -, o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espaço-temporais entre personagens e entre planos (Aumont, 2008: 179).

É preciso definitivamente apostar em um olhar diferenciado diante de “O intruso”, em uma aproximação diversa com o gesto cinematográfico, não exatamente interessada em decifrá-lo, dissecá-lo, analisá-lo. O que estivemos buscando nos capítulos anteriores, era justamente uma certa visão de cinema. Os autores de inspiração fenomenológica sublinham o cinema como uma aurora do mundo em eterno nascimento. Eles nos

convidam a viver “O intruso”, seu ritmo, sua respiração, suas cores, suas formas, sua plasticidade. Não deixa de ser curioso: Denis circunscreve a proeminência do corpo em cena, matéria-prima da concepção de cinema não somente de Bazin, como também de Michel Mourlet, embora os procedimentos e estratégias da cineasta não estejam exatamente em acordo com as ideias desses autores. Mourlet, sobretudo, teria problemas com a descontinuidade deniniana. Amédée Ayfre também falava de uma certa ascese estilística a ser buscada. O cinema para ele deveria se concentrar naquilo que a realidade já tem de mais espetacular: o homem ordinário em suas ações cotidianas, a qualquer hora, em qualquer dia. Ao invés de extrair ficções da realidade, o projeto neorealista tinha como ponto de partida o fato banal, e ressaltava que a significação essencial deste pequeno acontecimento seria captada pela observação. Para Bazin, bem como para Ayfre, a presença do mundo na imagem emana da possibilidade dele ser registrado em bloco, em sua totalidade, para o espectador, que o constitui a partir de sua ambiguidade original, que, por sua vez, revela o mistério da existência. No cinema de Denis, contudo, “revelação” talvez não seja a noção mais adequada. Ela não pensa nos termos da ficção e da realidade. A cineasta está em busca daquilo que pode tornar efetiva a presença de outrem para o espectador, em um campo além do que nos garante a objetividade da máquina. Em “O intruso”, estamos definitivamente no regime de uma “arte da epiderme”, de um “universo carnal”, da “reconciliação do homem com sua carne” (expressões tão caras a Mourlet), mas a presença de um corpo não se assegura simplesmente pela objetividade do aparelho mecânico. É preciso atá-lo a uma sensação, à vivência de uma experiência que nos parece ao mesmo tempo interdita e íntima.

Vemo-nos diante de um filme lacunar, porém nada aleatório. Não é à toa que o crítico inglês Jonathan Romney (2000) lançou mão de uma surpreendente comparação entre “Bom trabalho” e o *Free Jazz* de Ornette Coleman para falar do cinema da realizadora francesa. A alusão não poderia ser mais acertada. Em primeiro lugar, porque Denis faz cinema como quem encontra um tom, uma melodia. Em segundo, porque, para Coleman, que jamais gostou do rótulo de *Free Jazz* imputado ao seu trabalho, suas músicas eram muito pautadas por composições e as improvisações não bastavam. O acaso era, segundo ele, fruto de muito, mas muito trabalho.

É importante insistir nestas alusões musicais. A música é um elemento fundamental para Denis. Seu uso não se faz para intensificar um sentimento ou uma atmosfera. Ela é parte integrante deste sentimento e desta atmosfera, é constituída por elas e as constitui, ao mesmo tempo. A impressão é a de que Denis não utiliza a melhor música, mas a única possível. É o caso da peça musical de Stuart Staples, membro do grupo britânico Tindersticks, composta essencialmente por uma base de sintetizador que vibra em uma melodia minimalista de guitarra, e funciona como um *leitmotiv* ou uma assinatura, carimbando as imagens. Em uma entrevista ao site *Senses of Cinema*, Denis revela que a maior parte das indicações que faz aos atores é musical. Michel Subor, por exemplo, ouviu Johnny Cash: “queria que ele ouvisse aquela voz carregada de amor e emoção e sentisse que a morte estava por perto” (Smith, 2005).

Há dois elementos a serem analisados nesta declaração. Em primeiro lugar, o fato da vibração de uma voz dar origem a um filme. Um gesto que vislumbra uma nova hierarquia dos elementos narrativos em que os corpos e os objetos ganham terreno, e cuja exploração abre um leque de possibilidades de excitação dos sentidos em detrimento do diálogo e, acima de tudo, da construção e desenvolvimento psicológico dos personagens. É preciso sublinhar esta origem vital do personagem na voz crepuscular de Cash e, em segundo lugar, o método de trabalho que esta operação inscreve.

O que se estabelece então é uma espécie de continuum, uma produção incessante de presenças sensíveis. Há uma opção declarada pelo fragmento, pelas pedras brutas. “O intruso” é um filme que se faz de momentos que bastam a si mesmos. A montagem materializa uma espécie de paradoxo: cada fragmento do longa é ao mesmo tempo independente em sua existência, desgarrado da história, e absolutamente necessário para a construção de um todo. Seguindo uma pista de Martine Beugnet, para alcançar a sensual flutuação dos significados do cinema da realizadora francesa é preciso nos entregarmos às texturas, formas e peles: “é a materialidade das imagens em movimento que primeiro vem à tona aqui” (Beugnet, 2007: 3), diz Beugnet, “um cinema de sensações que implica uma abordagem em relação aos filmes (e, por extensão, à análise dos mesmos) que dá primazia à dimensão corpórea e material do cinema” (Beugnet, 2007: 32).

Esta é a verdadeira substância do cinema de Denis. Os personagens carregam histórias que a cineasta faz questão de não esclarecer. Os atores são substituídos por seus corpos, sempre em movimento. O que se produz é uma espécie de câmera-tato, que constrói o espaço de forma gradual e parece ter de tocar nos objetos para transformá-los em imagem. Para tratar deste aspecto do cinema de Denis, Beugnet lança mão do termo "visualidade háptica"²¹: "um modo de percepção visual parecido com a sensação de toque, onde o olho, sensibilizado pela concretude das imagens, torna-se sensível às qualidades normalmente percebidas através do contacto físico" (Beugnet, 2007: 66).

É neste sentido bem interessante a resposta que Denis deu a um espectador no Festival de Cinema de Toronto que lhe perguntava sobre o tema do filme: "Meus filmes, infelizmente, são às vezes desequilibrados. Eles têm um braço inerte, ou um mais curto, ou um nariz grande, mas, na sala de edição, quando tentamos mudar isso, geralmente não funciona" (Denis, 2004). O pedido de desculpas de Denis pode parecer insignificante, mas a escolha dos termos é notável. Alguns de seus filmes são melhor entendidos quando descritos nas palavras e alusões corporais que Denis emprega: criaturas monstruosas, disformes, organismos intoxicados, drenados de luz, colonizados. Além disso, a imagem de uma sala de edição como um laboratório Frankenstein parece particularmente oportuna no caso de um filme como "O Intruso", que não só se propõe a evocar a vulnerabilidade da identidade do homem moderno através de seu corpo, mas é ele mesmo constituído primordialmente como um universo sensorial, um corpo de sensações.

É importante seguirmos adiante com estas alusões e pistas em mente. Denis opera no entrecruzamento entre uma narrativa como porta de entrada e acesso, a centralidade do

²¹ A noção de "visualidade háptica" foi inicialmente desenvolvida pelo historiador de arte Alois Riegl (1985), que caracterizou como "háptica" a qualidade física e tátil da arte egípcia antiga, em contraste com a qualidade "óptica" da arte romana, mais abstrata e associada ao nascimento do espaço figurativo. A obra de Riegl influenciou outros pensadores, especialmente Erwin Panofsky, Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Embora este último tenha usado a expressão "visualidade háptica" em *A imagem-tempo*, foi Laura Marks quem a desenvolveu de maneira mais sistemática. Ela chega a propor uma possível definição: "a percepção háptica é usualmente definida como a combinação de funções táteis, cinestésicas [do movimento corporal] e proprioperceptivas, a forma como experimentamos o toque tanto na superfície como dentro dos nossos corpos. Na visualidade háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos do toque. A visualidade háptica, um termo contraposto à visualidade óptica, alimenta-se de outras formas de experiência sensorial, primordialmente do toque e do cinestésico" (Marks, 2002: 2).

corpo, e a sensorialidade que caminha junto a tudo isso. Em seu cinema, a sensação assume a condição de força primordial da realidade: há somente sensações e nossa consciência delas. Um “realismo sensacionista”²², para usar a expressão de Fernando Pessoa. Vale, contudo, reforçar que não é nada novo pensar na sétima arte como uma dramaturgia das ações concretas, gestuais. O corpo, como já sublinhamos, sempre foi matéria-prima do cinema. Diversos cineastas investiram e investem em formas diferentes de representações a partir de questões de pele e superfície. Em *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze tratou de muitos destes realizadores, agrupados sob a denominação “cineastas do corpo”. Ele diz:

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 ‘Carmem’, onde os dois amantes tentam se agarrar nas portas ou nas janelas. 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. (Deleuze, 2005a: 232)

Segundo Deleuze, a Nouvelle Vague levou bem longe esse cinema das atitudes e posturas. Os filmes esvaziaram os personagens de heroísmo, inteligência e psicologia. A câmera não dramatizava a ação, mas procurava desprovê-la de qualquer ênfase. Dessa maneira, restava apenas o estado bruto dos seres e objetos. Suprime-se, então, qualquer noção adjetiva, como nos mostra o título de outro filme de Godard, “Uma mulher é uma mulher” (1961). Serge Daney chegou a falar em uma pedagogia godardiana e definiu “Ici et Ailleurs” (1974) como uma “dolorosa meditação sobre o tema da restituição, melhor: da reparação. Reparar é devolver as imagens e os sons àqueles de quem foram arrastados” (Daney: 2007, 114).

Essa atenção ao corpo das coisas era parte importante de um certo projeto do cinema moderno. Os filmes de Godard e muitos outros cineastas se deram a partir de uma

²² O termo sensacionista é definido por Fernando Pessoa (1966) como sendo a substituição do pensamento pela sensação (Pessoa, 1966). Ser sensacionista é então expressar uma sensação de tal maneira que esta evoque o maior número de sensações possíveis e que o todo produzido pareça algo organizado. Ele diz: “Sentir é criar. [...] Só o que se pensa se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer o que se sente”. (Pessoa, 1966: 216-217).

propagada crise da representação. A imagem deveria agora se dar como presença imediata. Essa convicção nasceu ao mesmo tempo de uma teorização do real no cinema que vem de Bazin, mas também da certeza de que a imagem é sempre um elemento de um discurso, uma manifestação a ser decifrada. Godard, por exemplo, explora um certo desespero em relação à ideia de uma leitura das imagens, de uma decifração do mundo. Embora alimente uma valorização da presença sensível dos corpos, suas imagens permanecem inteiramente coladas a discursos, feitas para serem lidas. Vejam o que nos diz Rancière: “Isto em Godard é completamente contraditório (...) uma prática onde todas as imagens são obrigadas a ser postas em discursos, a emitir discurso se a colocamos diante de qualquer outra, na presença de não importa qual (Carlin, S., Delorme, S., Levin, M., 2000)”.

Esta não foi, no entanto, a única resposta aos dilemas que acometeram o cinema em sua idade moderna. Maurice Pialat, por exemplo, inscreveria o problema da representação de uma outra forma, em uma espécie de primitivismo. Em “Infância nua” (1968), seu primeiro longa, Pialat narra o cotidiano de um menino órfão que vive mudando de casa por não se adaptar a nenhuma família. Durante a filmagem, Pialat deliberadamente suprime partes do roteiro em proveito de situações que ele observa ou ouve de membros de seu elenco amador. Pialat não alivia a violência do corte pela organização significativa de uma narrativa. Seus filmes apenas acumulam, empilham um plano atrás do outro. Em determinado momento, François (Michel Terrazon) grita a sua raiva e mal-estar em relação à mãe adotiva, e, no plano seguinte, aproximado, ele declara: “Se alguém tocar num cabelo da Mama, eu mato-o!”. A energia destes momentos, emanados entre atores e cineastas e constituídos no curso da experiência cinematográfica vale mais do que a lógica de um personagem ou mesmo da trama principal.

O cinema de Pialat é da ordem do choque e do impacto com aquilo que é imediato. Pialat é um diretor de ação. Seus personagens são aquilo que fazem. Não há nenhum laço que os anteceda ou explique. As narrativas são sempre rompidas, descontinuadas, recheadas de elipses. Difícil dizer quando uma tomada começa ou termina. Um plano de Pialat vem sempre marcado pelo aqui e pelo agora. Sempre. A montagem preserva um fluxo contínuo entre as imagens, embora os cortes sempre deixem escapar ambas as extremidades do plano, seu influxo, antes que seja uniformizado em uma forma estável.

O cineasta alimenta um certo descontrolo do quadro, da iluminação, das atuações, do comportamento da câmara. Ele não hesita em trocar um enquadramento perfeito em sua beleza plástica por um outro, tremido e mesmo mal iluminado, mas que captasse a força daquele momento. Esta é sua orientação: a força de um momento, a presença inspirada de um ator, a energia singular de uma ação. Ao fim, o que vemos é uma espécie de implosão dos moldes da representação cinematográfica que devolve a cena ao caos original do qual ela brotou.

“Aos nossos amores” (1982), por exemplo, nos revela a possibilidade do que Luiz Carlos Oliveira Jr (*Contracampo*, n°78, 2005) chamou de “estética de Stonehenge”. A imagem não parece portar um discurso oculto ou revelar um mundo. Pialat busca a produção da presença pura assignificativa oferecendo-se por si mesma. É o cinema da irredutibilidade do afeto. Não é à toa que quando perguntado sobre suas influências, Pialat curiosamente não citava a Nouvelle Vague, da qual era contemporâneo e partilhava alguns valores e referências, mas os irmãos Lumière. É isto que ele procura em cada cena, aquela magia que transbordava das primeiras vistas lumièrianas. Ou seja: o contra-ataque do cinema moderno à representação se deu não somente em direção à construção linguajar *ad infinitum*, mas também à autoafirmação de uma presença sensível.

Ora, Denis está muito mais próxima de Pialat do que de Godard. A atenção ao gestus (que Deleuze colocava no coração dos cineastas do corpo) permanece importante como ponto de partida de uma história, mas o foco primordial é dissolvê-los na paisagem, na matéria sensível do mundo. O que se visa explorar em “O intruso” é a restituição de um certo olhar primordial que apesar de ser capaz de identificar os termos, mostra-se ao mesmo tempo incapaz de separá-los por completo. Esta ambivalência também diz respeito ao diagnóstico de Douglas Morrey: “os filmes de Denis giram em torno de corpos que se equilibram entre a sua materialidade, sua espessura impenetrável, e o seu sentido ou significado” (Morrey, 2008).

Sobre o corpo foram postas sucessivamente camadas e camadas de discursos. Godard despe esse corpo para depois vesti-lo novamente e assim sucessivamente, em uma espécie de círculo vicioso. Em Denis, no entanto, o corpo não está nem nu nem

completamente coberto. O corpo chama atenção para si, mas parece esgotar seus sentidos, sua capacidade de significação. Ele é um complexo de relações de forças, de fluxos de energia e desejo. Ao tratar do assunto, Morrey traça uma outra aproximação entre o cinema de Denis e a filosofia de Nancy:

“As discussões de Nancy sobre o significado do objeto artístico estiveram frequentemente centradas em torno de imagens - tanto pictóricas quanto fílmicas - como o fenômeno pelo qual o real, ao manifestar sua presença, ganha um sentido. Claire Denis, como a grande maioria dos cineastas, lida necessariamente com imagens e corpos - imagens de corpos -, mas a sua recusa frequente em nos fornecer os significantes cinematográficos tradicionais de profundidade psicológica indica muitas vezes que o espectador é colado de sopetão à estranheza desses corpos como corpos, o que, por sua vez, abre um questionamento a respeito do sentido de suas imagens” (Morrey, 2008).

Essa estranheza diz respeito às duas faces do corpo: ele está no meio das coisas, é uma coisa entre coisas, mas, além disto, ele é dotado de reflexividade. O corpo é um visível que vê, um visível que se faz vidente no interior da visibilidade. Ele não conta-se somente entre as coisas, no tecido do mundo, mas as mantém como prolongamentos dele mesmo, inscritas em um mesmo estofó. A isto, Merleau-Ponty, como vimos, deu o nome de “carne”. O termo expressa a unidade primordial entre corpo e mundo, “a indivisão deste Ser sensível que eu sou e de todo o resto que se sente em mim” (Merleau-Ponty, 2000: 231). Esta indivisão, no entanto, é também a fissão que faz nascer a massa sensível do corpo na massa sensível do mundo.

O conceito de quiasma sublinha a reversibilidade essencial entre corpo e mundo, recobrando a distinção fenomenológica entre o sentido de ser da interioridade e o sentido de ser da exterioridade, e recusando ao mesmo tempo considerá-los como separados ou separáveis. Merleau-Ponty recupera esta expressão do campo da retórica (quiasma é uma figura de estilo que compreende quatro termos, cujas relações são o inverso do que faria esperar a simetria, como ser rico em defeitos e pobre em qualidades) e a introduz para pensar não a identidade ou a diferença, mas a identidade na diferença, ou a unidade por oposição.

Ambos os termos, carne quiasma, nos ajudam diante de Denis. Ela parece trabalhar justamente neste entrelaçamento do visível com o invisível, de uma presença, como

dizia Deleuze, que se afirma a partir de uma ausência. Sair de si é entrar em si, e vice versa: esta é a exigência dialética que “O intruso” nos impõe. O vidente não pode possuir o visível (que se retira na sua transcendência) na medida em que ele mesmo pertence ao visível e “está nele”. Vidente e visível, signo e sentido, interior e exterior, cada destes termos, habitualmente considerados como separados, só são eles mesmos sendo o outro. Trébor é um corpo que não diz "eu penso", mas "eu posso". Contudo, este “eu posso” ou “eu quero” só se concretiza, agindo, realizando uma experiência, sendo essa própria experiência. A experiência criadora da existência de uma falta, de uma lacuna.

Ou seja: Denis questiona o privilégio do discurso como produtor único de sentido, abrindo espaço para outras maneiras de compreensão. O significado de seu cinema é inseparável de sua forma sensível. “Ver ‘O intruso’”, nos diz Denis, é “como um barco à deriva em meio a um mar turbulento” (Smith, 2005). Somos incentivados a sentir as imagens. O que existe são as sensações e a consciência que temos de as estarmos sentindo. Um cinema que nos propõe um olhar não mais diante do mundo, mas imerso nele, próximo em excesso, a ponto de não vermos com clareza os contornos dos acontecimentos, sempre recheados de bordas imprecisas. O que se estabelece com o espectador não é um mecanismo de identificação ou empatia para com os personagens e/ou as situações em que eles estão envolvidos, tampouco uma relação baseada em um raciocínio intelectual ou na transmissão de um discurso. “O intruso” como que reproduz a percepção de mundo típica de um bebê: confusão sensorial própria a tudo aquilo que vem ao mundo como acontecimento inteiramente novo, singular, diferente. O impacto que este filme nos causa é da ordem do sonho, onde pensamentos, sentimentos e sensações ainda não ganharam forma dentro de uma gramática bem ordenada e lógica.

Denis jamais abre mão seja da plasticidade da imagem, seja da narrativa, senão antes revela nelas uma potência afetiva, uma força sensível, que parece irromper de maneira semelhante ao processo pictórico pelo qual passam os corpos do pintor Francis Bacon e as paisagens de Cézanne. O interesse maior é a constituição de uma “abertura-às-coisas sem conceito”, na investigação dos modos como a imagem e seus diversos elementos podem “apresentar-nos coisas, florestas, tempestades, enfim o mundo (...) como caso particular de um poder ontológico mais amplo” (Merleau-Ponty, 2004: 26). O que se

percebe em um filme de Denis é que só sentimos selvagem e intimamente uma sensação quando não a compreendemos, quer dizer, quando não a vestimos com o quer que seja e nos deixamos afundar em todos os seus possíveis nomes e caminhos. É uma espécie de transgressão da representação pela sensação. Uma passagem de *Fenomenologia da percepção* nos ajuda:

Cada sensação, sendo rigorosamente a primeira, a última e a única de sua espécie, é um nascimento e uma morte. O sujeito que tem a sua experiência começa e termina com ela, e, como ele não pode preceder-se nem sobreviver a si, a sensação necessariamente se manifesta a si mesma em um meio de generalidade, ela provém de alguém de mim mesmo, ela depende de uma sensibilidade que a precedeu e que sobreviverá a ela, assim como meu nascimento e minha morte pertencem a uma natalidade e a uma mortalidade anônimas (Merleau-Ponty, 1994: 291).

Diante de um filme como “O intruso” somos afetados por algo que nossas coordenadas não conseguem capturar por inteiro, ordenamos um sentido daquilo independentemente de uma interpretação. Seu cinema constitui-se e alimenta uma postura interrogativa que se mantém aquém do sim e do não. Esse é o delicioso mistério de Denis: referir-se às coisas do mundo antes de elas fazerem parte de um mundo. A cineasta se propõe a descrever o que Merleau-Ponty chama de “Ser bruto”, “o mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (Merleau-Ponty, 1994: 4), para o qual estamos abertos na fé perceptiva, selvagem porque ainda não se encontra reduzido às nossas idealizações, à nossa sintaxe, a um conjunto de significações manejáveis, disponíveis. “O intruso” se concretiza na experiência cinematográfica de um espectador, é ele mesmo esta experiência, endereçada a essa mistura do mundo e de nós que precede a reflexão. “Se a filosofia pode falar”, explica Merleau-Ponty, em um argumento que também diz respeito ao cinema:

é porque a linguagem não é apenas a conservatória das significações fixas adquiridas, porque seu poder cumulativo resulta de um poder de antecipação e de pré-posse, porque não se fala apenas do que se sabe por exibição – mas também do que não se sabe para sabê-lo –, e a linguagem, fazendo-se, exprime pelo menos lateralmente, uma ontogênese à qual pertence. Resulta, porém, daí, que as palavras mais carregadas de filosofia não são necessariamente as que encerram o que dizem, são antes as que se abrem mais energicamente para o Ser, porquanto revelam mais estreitamente a vida do todo e fazem vibrar as nossas evidências habituais até disjuntá-las (Merleau-Ponty, 2000: 103).

O projeto cinematográfico de Denis poderia então ser resumido como uma tentativa de se olhar para o mundo de uma outra maneira. Esta é a maior ambição de Denis: filmar as pessoas, o mundo, como se o cinema estivesse nascendo naquele momento, ou seja: reencontrar o potencial ontológico do cinema. Em suas próprias palavras, fazer um filme é “mergulhar, através de uma construção estética, em uma dimensão mais profunda, mais misteriosa” (Frodon, 2001). Denis evoca, ou melhor, faz da postura baziniana uma exigência, deixar-se à deriva, fazer parte integrante de uma atmosfera, viver em um certo ritmo. Seu cinema redescobre a cada imagem o potencial cinematográfico que tanto assustava Munier, o poder de infundir uma espécie de magia aos corpos e situações mais banais, de reencantar a realidade constituída em experiência cinematográfica.

Ao final de “Bom trabalho”, vemos o protagonista deitado com uma arma sobre o peito onde se lê tatuado: “Servir a boa causa e depois morrer”. A câmera flagra a pulsação do personagem, uma veia saltita, enquanto as batidas de uma música sobem gradualmente, ao fundo. Somos então levados de volta à boate do início do filme. Desta vez, no lugar da música *pop* africana que os soldados e mulheres dançavam, a boate aparece vazia, ocupada apenas por Galloup, agora sem uniforme. Ele dança “The Rhythm of The Night”, sucesso do grupo eletrônico Corona. Ele dança sozinho, frenético, desgovernado. É só. A cena é violenta em sua evidência. O real é aqui muito mais comunicado do que capturado ou congelado. Denis trabalha uma forma autoconsciente e exibicionista de sedução e explode o real para fora da tela em nossa direção. Nós devolvemos com um olhar tateante, mergulhados no reino da sensação. O corpo de Galloup é olhado e nos olha de volta. Assim termina o filme, com este gesto de abertura, com uma nova aposta nas possibilidades do corpo e do cinema.

3.2 Pedro Costa *o corpo e suas potências*

Uma imagem distorcida, com as bordas no escuro. Um escuro como uma ameaça, a invadir o quadro, não somente pelos lados, como também por cima, por um pequeno pedaço visível de céu. Um escuro que não diz respeito unicamente à noite, mais parece uma espécie de fundo sobre o qual a imagem nos chega. O plano é fixo, em uma angulação ligeiramente em contraplongé. Vemos umas casas mal coladas umas nas outras. Algo como uma favela. O tempo deixou sua marca nelas, aparentemente abandonadas. A distorção provocada muito provavelmente pela câmera digital, os pixels que explodem na tela, os tons pastéis que sobrevivem ao negro e a fixidez da imagem nos passam a impressão de uma pintura de uma muralha medieval. A faixa sonora, contudo, povoada por uma série indeterminada de ruídos, nos revela a humanidade que habita aquele espaço. Eis que, de repente, por entre a janela de uma das casas, no centro do quadro, alguém começa a jogar objetos ao chão, um armário, uma cadeira, uma porta... Corte. Uma mulher com uma faca na mão, em punho. Ela parece furiosa. É difícil situá-la no espaço. Talvez esteja no meio de uma escada. O quadro, ainda sob a ameaça do escuro, está à beira de seu próprio apagamento. A angulação é de cima para baixo, com uma diagonal bem demarcada. A mulher fala como se recitasse um monólogo. O tom é um pouco teatral, em uma espécie de naturalismo estilizado. Ela lembra dos tempos de menina, quando, destemida, nadava entre tubarões, como um peixe, para o espanto dos homens de São Filipe, em Cabo Verde, que gritavam seu nome e a pediam que voltasse. Seu nome é Clotilde. Se seu aspecto é um tanto selvagem, na mesma vibração do espaço à sua volta, sua fala é nobre, atravessa o seu corpo, e se cola à beleza plástica do plano. Seu olhar, outrora na direção da diagonal esquerda do quadro, agora mira, pensativa, para baixo, no canto direito. Clotilde lembra de Jójó, que chorava quando ela ia nadar. Ela para, respira fundo, retoma a postura mais agressiva e imponente do início do plano, e, com os olhos arregalados, começa a andar vagorosamente para trás até encontrar uma parede, no fundo do quadro. Vemos apenas parte de seu corpo. Ela baixa a faca. Corte. “Juventude em Marcha” (2006).

As duas cenas encontrarão uma “explicação” na seguinte. Clotilde, que não veremos novamente ao longo do filme, embora sua presença o impulsione, expulsou seu marido de casa e jogou seus pertences pela janela. Ventura, um imigrante cabo-verdiano, operário da construção civil aposentado, símbolo de uma classe e de uma elegância que não existe mais, passará o filme inteiro vagando pelos bairros de Fontainhas, em vias de demolição, e de Casal da Boba, para onde os moradores estão sendo transferidos, para viverem em casas populares construídas pelo governo, com cômodos pequenos e paredes brancas. Ventura visita seus filhos, verdadeiros e imaginários, e tenta ajudar Lento, um amigo pedreiro, que não sabemos se está vivo ou morto, a decorar uma carta para a sua amada.

Até que ponto estas informações nos ajudam? O cinema de Pedro Costa simultaneamente representa e é alguma coisa. Seus longas são a representação de uma coisa e um acontecimento. As duas coisas ao mesmo tempo, sem ser nem uma nem outra. Costa elege um grupo de pessoas totalmente abandonado à sua própria sorte, construindo laços afetivos inesperados e maneiras de continuar vivendo mesmo nas condições mais inóspitas. Ele se aproxima de vítimas do desenvolvimento do capitalismo contemporâneo que perderam seu lugar, foram desapropriadas de sua experiência, de sua história, de sua linguagem, mas Costa jamais os mostra do ponto de vista da exclusão. Os seus filmes não apenas recusam o recorte sociológico, como também estão muito distantes do tom de crítica social. Na verdade, não é que estas perspectivas não façam mais sentido; é que, definitivamente, não dão conta de um filme como “Juventude em marcha”.

O mais importante ou proveitoso do ponto de vista teórico talvez seja pensar a tonalidade que estas duas cenas de abertura imprimem ao filme. Vislumbra-se ali uma poética de luz e sombra, do aparecimento e do desaparecimento, onde os corpos nos chegam sempre em sua concretude inultrapassável, porém sob uma ameaça constante, vivendo e morrendo entre um plano e outro. É por vezes difícil identificar aquilo que é da beleza dos planos e o que vem da singularidade dos corpos, seus movimentos e suas falas. A história, a ficção, é dada, é entregue, de uma vez só, já aqui, na abertura de “Juventude em marcha”. O resto do longa de Pedro Costa reverbera, ecoa este primeiro golpe – algo que talvez diferencie este cinema da grande maioria dos filmes modernos,

de Godard a Antonioni, onde suspende-se o filme antes que a questão seja colocada pela ficção.

“Juventude em marcha” é um filme absolutamente alienígena: seu ritmo, sua duração, sua crueza, sua atmosfera, sua riqueza plástica, sua espontaneidade encenada... Nada disso recobre um exercício exibicionista de ineditismo, mas como se fosse uma necessidade interna do filme, uma forma de se negociar com a realidade. Uma necessidade que se exerce plenamente quando vemos “Juventude em marcha”. Costa é como um artesão. Seu cinema é trabalho, e nos exige, nos demanda, nos impõe uma experiência diferente. Diante dos filmes de Costa, o espectador é tomado por intensidades e fluxos, prolongamentos da tela diretamente sobre seu sistema nervoso. Somos submetidos, ou levados a nos submetermos, a uma descodificação de nossa percepção, a uma “revirginização” do olhar: *mise-en-scène*, enunciação, interpretação de atores, dramaturgia audiovisual, documentário, ficção. Tudo está em questão e fora de questão. Como vimos em Denis, um novo olhar, de preocupações e interesses diversos, se faz necessário. É o que vislumbramos como potência nos autores de inspiração fenomenológica; e, com eles em mente, aceitamos por inteiro o convite de Costa.

“O Sangue” (1989), primeiro filme de Costa, já vislumbrava um cinema diferente, embora muita coisa tenha mudado desde então. Costa reinventa-se filme a filme. Depois da história de amor e morte vivida em Lisboa, o cineasta seguiu para Cabo Verde, onde filmou “Casa de Lava” (1994), algo como uma resposta às citações cinéfilas e ao sentimentalismo de “O sangue”. Era seu primeiro trabalho com não-atores. No último dia de filmagem, o set foi invadido por cabo-verdianos. Eles pediam à equipe que levassem cartas e presentes para os familiares emigrados em Lisboa. Costa, de volta a Portugal, percorreu alguns dos bairros mais pobres da capital, entre eles, Fontainhas:

(...) eu ia à casa do seu José tal e dizia a ele que a filha lhe mandava um carta, com muitas saudades, e imediatamente sou convidado a entrar na casa, beber o grogue, tomar a sopa ou ficar um pouco ou convidado para o domingo seguinte, quando se casa a filha de alguém. É claro que isso faz nascer logo um *mot de passe*, uma senha, e isso deu o filme Ossos. Eu fui ficando por lá, para tomar um copo, comecei a gostar, me sentia parte daquele lugar, esteticamente ou plásticamente, eu gostei do lugar, da organização espacial, das cores, não era só o sentido de comunidade, que evidentemente me

impressionou muito, mas sobretudo as características daquele lugar limitado, pequeno, um gueto (Guimarães e Ribeiro, 2007).

Deste contato nasceu a vontade de fazer um outro longa. “Ossos” (1997) contava a história de um casal de jovens que viviam num bairro degradado e que não sabiam lidar com a existência de um recém-nascido. É o primeiro filme de Costa com Vanda Duarte e sua irmã, Zita. Algo, contudo, ainda incomodava o cineasta, às voltas com a numerosa equipe de filmagem e toda a parafernália tecnológica que um longa exige. Exige? Era preciso repensar meios e fins. Eis que em mais uma noite cansativa de filmagem, Vanda se dirigiu ao cineasta e disse:

‘O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente. Continuamos?’ Isto foi um sonho. Foi a pequena ‘ficção’ que eu arranjei para fazer este ‘filme-documentário’. Fui então para o quarto dela, para estar com ela e esperar com ela pelos ‘bulldozers’ que viriam arrasar as Fontainhas. Toda a gente tem um lugar no mundo. Este é o lugar da Vanda. E esta é a irmã da Vanda; a Zita. E a mãe. E aquele que vai ali é o Pango, um rapaz sem casa. E assim por diante. Quer dizer, nesta sociedade horrível, é bom ter um lugar, um centro, senão somos roubados no nosso próprio interior. E eu podia começar a filmar porque encontrei um lugar, esse centro que me permitia olhar à volta, quase a 360 graus, e ver os outros, os habitantes, os amigos. E comecei a ver como o bairro entrava e saía no quarto da Vanda (Ferreira, 2001).

Ainda sobre Vanda, Costa continua:

Durante as filmagens de ‘Ossos’, Vanda não queria falar, ela se recusava a dizer os diálogos que eu tinha escrito. Ela não estava concentrada da maneira que é preciso estar em uma filmagem clássica. Não é esse tipo de concentração que eu quero hoje em uma filmagem, mas na gravação de ‘Ossos’, essa atitude me parecia assustadora. Em vez de dizer ‘bom dia’, ela dizia ‘boa noite’. Ao invés de rir, ela chorava. Em vez de entrar em um ambiente, ela não entrava. Ela fazia muitas perguntas e não tinha vontade de dizer a frase certa no momento solicitado. Não era nem que ela achasse o roteiro bobo, ela simplesmente não tinha vontade. Ela dizia: ‘como não sou atriz, não posso mentir’. Então, era um problema para mim e para a equipe. Eu sempre tive problemas em forçar as pessoas a fazerem o que elas não querem. Contaram-me que um dia Rossellini teve uma crise de riso enquanto dirigia uma cena de um de seus últimos clássicos – tipo ‘Viagem à Itália’ – em que dois atores deveriam dizer ‘eu te amo’. Ao final de dez minutos de repetição de ‘eu te amo’, ele teve esse acesso louco de riso. É preciso ser muito forte e, no fundo, um pouco idiota, como dizia Truffaut, para acreditar em tudo isso. Eu não posso fazer oito semanas de ‘eu te amo, eu não te amo’. Há algo de profundamente ridículo e patético em uma filmagem de cinema. ‘Ossos’ tinha a ver com isso (Duarte, 2010: 25).

Destas questões, desta confrontação com Vanda, nasce seu filme seguinte, “No quarto da Vanda” (2000). Costa reduziu equipamentos e equipe ao mínimo, adotou uma pequena câmera de vídeo, e passou a visitar o bairro todos os dias por cerca de dois anos. Ao fim, somava 130 horas gravadas de cenas e conversas baseadas em acontecimentos das vidas de alguns habitantes de Fontainhas. Logo no início, somos informados de que estamos em bairro que será demolido. Dentro deste recorte, o filme registra o que acontece à sua frente. As pessoas se drogam, vendem verdura, fumam cigarro, veem televisão, ouvem música. Vanda, que já havia sido protagonista em “Ossos”, assume seu próprio nome, e, em uma complexificação das fronteiras entre documentário e ficção, nos dá um personagem de difícil definição.

Mourlet vem à mente por diversas vezes. O que me parece extremamente interessante é o provável fato de que Mourlet visse como excessiva a intervenção de Costa, bem como um tanto solto seu “olhar fenomenológico” às coisas. Sob a perspectiva mourletiana, o cineasta português falharia tanto na “mise” quanto na “scène”. Ainda assim, e este entendimento nos ajuda em diversos momentos, Costa parece igualmente interessado em explorar um acesso à presença das coisas, ao sentimento do ser das coisas, como preconizava o crítico francês.

Costa coloca a câmera em um ângulo específico e imutável em cada ambiente, estabelecendo para si uma direção rígida e de mínimas variações. Ele instala seus personagens diante dessa câmera fixa, com uma angulação raríssima, e sem cortar, evitando a decupagem interna das sequências. É só. Vanda está no centro de seu quarto, está ali há muito tempo. Nada é feito para dramatizar nem mesmo para “significar” ou “contar” alguma coisa.

Vale insistir uma vez mais: seria exagero alguém pensar em um cinema hiperbaziniano, da intervenção mínima do plano-sequência, da “janela aberta” ao mundo cotidiano? Bazin advogava por um abandono do intervencionismo e do discurso através da montagem, além do uso do plano-sequência e da profundidade de campo, e a conservação da unidade espacial e temporal do evento registrado. Estes procedimentos levariam o cinema a uma representação mais justa da vida como a vivemos. Costa não atende a todos os pré-requisitos bazinianos. Na verdade, o que vemos é um filme

totalmente montado, decupado até com uma certa violência. Estranho esse paradoxo: uma enunciação forte produzindo no espectador o mais vivo sentimento de sua liberdade e do maior respeito pelas coisas.

É algo parecido com o que Jean Douchet diagnosticou sobre o cinema de Kenji Mizoguchi: “uma impressão de verdade, de autenticidade, que se deve, evidentemente, ao máximo do artifício” (Douchet, 1990: 184). Um cinema de raízes modernas (Jacques Rivette, John Cassavetes, Jean Eustache) em que se recusa uma certa *mise-en-scène*, no sentido do desejo pelo controle absoluto sobre tudo aquilo que diz respeito ao filme. Um cinema preocupado em preservar não exatamente a ambiguidade, embora o termo não seja estrangeiro a esta preocupação, mas a dissincronia, a diversidade. Costa radicaliza este movimento. Se Bazin fala de uma representação mais justa da vida, em uma perspectiva que parece tratar o real como uma espécie de segunda natureza do filme, o cineasta português se recusa a pensar nesses termos.

Esta radicalização busca um método de trabalho, uma postura ética e um outro estilo de *mise-en-scène*. Se esse cinema nos dá efetivamente a mais concreta sensação do estar-aí das coisas e dos corpos, é porque a sua enunciação é ao mesmo tempo, e não contraditoriamente, forte e sem origem. É um cinema eminentemente comprometido, feito no coração de uma realidade social e que ao mesmo tempo não se sacrifica em nenhum momento à vontade de explicar, de denunciar, mas que deixa as formas falarem por elas mesmas. Talvez seja isto que diferencia “No quarto de Vanda” e, posteriormente, “Juventude em marcha”, dos filmes progressos de Costa. Ele mesmo diz:

Uma das críticas que eu fazia a mim próprio é que, no filme, eu via mais de mim do que das pessoas que eu queria filmar. Isso acontece com muitos cineastas e artistas. Agora vou na direção contrária. Não é propriamente um apagamento, em que a coisa resulta anônima. Mas, quem sabe? Meus filmes são muito ancorados na realidade. Sinto que, se filmar de outra forma, posso perder o pé. Posso passar uma espécie de fronteira que não é a realidade, e sim uma invenção (Faria e Gontijo, 2009).

Ou seja: é a intenção da ausência de intenção. O cineasta não deixa absolutamente de ter uma intenção inicial, mas esta não deve implicar um projeto asfiziado. Um longa é

sempre uma colaboração entre o artista e o real. Costa, como Robert Bresson, faz sua fórmula de Corot: “Não se deve procurar, deve-se esperar”. O que fica não é uma resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas potências, hipóteses, possibilidades, dúvidas. O que importa é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. Aguardar, mas nunca estar em expectativa, pois o estar em expectativa prende-se já com uma representação e com o seu objeto representado. Aguardar, contudo, prescinde disso. Ou, como diz Martin Heidegger, “no aguardar deixamos aberto aquilo porque aguardamos. O aguardar aventura-se no próprio aberto” (Heidegger, 2001: 43).

Algo diferente se passa em “Juventude em Marcha”. O cinema de Costa ressurgiu diferenciado, como consequência de uma nova relação que precisa ser redescoberta, agora com Ventura. Uma relação que é de outra natureza, mas não menos intensa do que aquela mantida com Vanda. O filme nasce por meio deste olhar para um personagem, é ele mesmo este olhar. Costa explica:

Para mim foi mais o trabalho diário. Antes de começar cada dia de trabalho, o que mais me importava era como realmente conhecer aquele homem, aquele homem grande com quem falei e que aceitou minha proposta de fazer um filme. Então veio o momento, logo nas primeiras semanas de filmagem, em que tive que descobrir como eu poderia – as palavras não são suficientes –, como eu poderia me colocar à sua altura com minha câmera. A câmera teve que descer e descer e descer, porque eu não poderia estar à altura dele. Eu precisava estar abaixo. Não foi instintivo, mas nas primeiras semanas de filmagem eu adotei essa altura, esse posicionamento, esse respeito, talvez – assim surgiu e assim ficou. Pareceu bom para mim. Pareceu bom para ele, especialmente para a imagem, e pareceu bom para ele no espaço. Ele foi mais ou menos o designer do espaço. Ele atravessa algumas coisas que nos fazem ficar atento (Duarte, 2010: 29).

O cineasta instala então os corpos atores diante de uma câmera fixa e que se mantém quase constantemente “olhando para cima”, com uma inclinação e uma angulação raríssimas, e uma luz direcionada na maioria das vezes para a parte central inferior da tela, criando um jogo incomum de luz e sombras. Os corpos estão aparentemente mais livres para entrar e sair de quadro. Quadro, aliás, é uma noção importante para este filme, que nos faz a todo o momento pensar que estamos vendo pinturas. O uso sistemático desses elementos se conjuga com os pixels da câmera digital, com a autenticidade irreproduzível do bairro de Fontainhas e com a opacidade inultrapassável

dos corpos, fazendo nascer um equilíbrio curioso e aparentemente paradoxal entre uma certa monumentalidade e muita intimidade, entre a pequenez dos gestos e a grandiosidade das angulações, da iluminação, da composição.

Esta impressão de estarmos a todo o momento confrontando uma imagem, uma composição, um quadro, não indica em nada, porém, uma vontade de distanciamento como em Brecht. O domínio de Costa nada tem a ver com o exercício de um poder sobre o espectador ou uma afirmação de si. A obra se fundamenta na distância, na artificialidade, no estilo, naquilo que Ortega y Gasset (2005) chama de desumanização, mas esta distância e esta desumanização não nos afastam, mas nos aproximam do mundo, ou melhor, nos faz mergulhar nele. Se os filmes de Costa afirmam um dispositivo de enunciação forte, tudo se passa como se fosse impossível determinar esse dispositivo por uma insistência que funcionaria como origem e morada dessa enunciação. O cineasta escapa com elegância ao dilema que quer que toda enunciação forte no cinema esteja condenada a apagar seus próprios traços ou a produzir o que é suposto legitimá-la: um ponto de vista crítico da representação ou a marca de um autor.

Costa toma e é tomado por personagens e lugares, e nos insinua algo aquém ou além do visível. Está lá, e não está. É neste sentido que Costa se reaproxima de um cineasta como Bresson, que afirmava o uso de seus modelos como uma forma de se abraçar um certo mistério. “O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo o que não suspeitam que existe neles” (Bresson, 2005: 18). O modelo é o personagem. Ele não adiciona nada de si, mas “se abre”, desinteressado, a algo que pode ocorrer e ser captado. Tanto Costa, quanto Bresson, privilegiam uma certa noção de encontro com o real, com o que o francês chama “maneira visível de falar” dos corpos e do mundo. Algo que certamente os aproxima de Bazin e mesmo da cosmofonia de Munier. Pois é o cosmos de fato, cuja face visível é o mistério, que se manifesta no encontro. Para que esta manifestação se dê, é preciso de um trabalho, de uma “escrita”, no caso de Bresson. O que diferencia Costa do realizador francês, além do tom diferenciado, mais para um naturalismo estilizado que a neutralidade automatizada dos modelos bressonianos, é a necessidade de compartilhar a *mise-en-scène*, os diálogos, o roteiro, com seus personagens. O realizador português comenta:

Faço meus filmes para o Ventura, sabendo que ele – ou outros também – provavelmente não vão querer esses filmes. A carta [de Ventura] é um pouco isso, são as coisas que ele quer e são as coisas que eu quero, combinadas. E também coisas que eu não quero, mas que tenho que aceitar, e coisas que ele não quer, mas que tem que aceitar. É importante isso: há coisas no filme que o próprio Ventura não gosta. Por isso não é nada documentário. É bom, às vezes, ter coisas com as quais você não concorda. Somos muito limitados, eu, tu. É sempre tu na relação com outra coisa – e isso é que é difícil (Butcher, 2009).

O que se delineia é uma espécie diferente de retrato cinematográfico. Não somos convidados exatamente a acompanhar o desabrochar dramático de um personagem, tampouco somos levados a decifrar os meios e modos de se aproximar deste personagem. Estamos diante de corpos, ou parte de corpos, em silhueta, sob uma luz potente que os recorta, que os ilumina e escurece. Costa nos conta uma história, dá-lhe um corpo, mas ao mesmo tempo torna-o algo fantasmagórico, quase real, quase ficcional, sem se situarem em definitivo em uma destas dimensões, ultrapassando-as. Como bem sublinha Felipe Bragança, o que se percebe então é um certo sentido de dramaturgia e narrativa de cinema em que se anula a questão “quem é o personagem?” e se impõe a problemática do “o que pode esse personagem?” É a partir do que este corpo pode ou não pode, que se desenhará o filme. Se formos rigorosos, não existem exatamente personagens. Nós não vemos um ator vestindo uma ideia ou um personagem, mas um corpo que é, em si mesmo, uma ideia e um personagem. Ventura é um corpo com capacidades de interferência e inferência. No caso de “Juventude em marcha”, era preciso estar à altura de Ventura.

Esse personagem, ali, antes de compor um sentido de drama pré-moldado, é em si mesmo um caldo de possibilidades como presença diante de si: poderia se dizer que não desempenha uma função dramática, mas uma localização geométrica de expressão – ele existe porque atua, não atua para existir. Os personagens seriam então pensados como individualidades não por sua forma primeira ou por sua carga psicológica amarrada; mas pela forma como passam entre os outros corpos, se chocam, atraem, repulsam e descansam (...) O corpo há, filma-se o corpo então – o personagem ainda não. (Bragança, 2007).

Em “Juventude em marcha”, não há nada mais real e capaz do que um corpo. Afinal, quem é Ventura? Um operário cabo-verdiano que imigrou para Lisboa em 1972. Um expedreiro que trabalhou na construção do museu da Fundação Gulbenkian. Ele é despejado pelo governo. Ele é abandonado pela mulher. Ele trata amigos e vizinhos

como filhos. Essa breve descrição, no entanto, jamais nos ajuda a definir o personagem. Costa não está interessado em trabalhar um conhecimento das razões que produzem essa vida, mas sim no confronto direto entre uma vida e o que ela pode, entre aquilo que em geral esperaríamos deste personagem e a liberdade que o filme empresta a ele. Ventura é uma espécie de duplo-fabular que se propaga pela vontade de afirmação, imaginação e narratividade. Jacques Rancière continua:

Ventura, muitas vezes mudo, outras falando por ordens imperiosas ou sentenças lapidares, outras perdido na sua narração ou na recitação da carta. Instala-o como um animal estranho, demasiado grande ou demasiado bravo para o cenário, por vezes com o olhar fixo com um brilho de animal selvagem, mais amiúde com a cabeça curvada para o chão ou virada para cima: o olhar de um ausente, de um doente. Com Ventura não se trata de recolher o testemunho de uma vida difícil, mesmo que seja para perceber como, com quem e sob que forma será preciso partilhá-la; trata-se de confrontar o não-partilhável, a fractura que separou um indivíduo de si próprio. Ventura não é um “trabalhador imigrante”, um humilde a quem seria preciso restituir a dignidade e a fruição do mundo que ajudou a construir. Ele é uma espécie de errante sublime, uma personagem de tragédia, que interrompe por si próprio a comunicação e a troca (Rancière, 2009: 62).

Ventura é rei na diegese de “Juventude em marcha”. Sua postura, sua elegância, seus gestos marcados, o destacam das imagens. Ele muda de opinião o tempo todo. Ele resiste aos nossos julgamentos a cada imagem. Ele vai e volta no tempo. Ele é enquadrado como uma obra de arte ambulante. A sequência da visita de Ventura ao museu Gulbenkian condensa de certa forma esse enigma. Ventura é rei quando se senta num sofá estilo Louis XIV para olhar um Rubens pendurado numa parede que ele talvez tenha construído. Esta cena escapa tanto ao “presente” quanto ao “passado”, e nos convida a pensar de outra forma a temporalidade do filme e a natureza de Ventura. Seu corpo é um condutor de hipóteses narrativas, condensações provisórias e cambiantes de múltiplos possíveis, circulando entre camadas de tempos. Em outro momento, uma faixa cingindo a cabeça de Ventura designa uma série de sequências situadas no passado, quando trabalhava na obras do museu que ele acaba de visitar. A que tempo pertencem essas sequências?

O corpo de Ventura é quem nos responde. Ele que engendra o tempo, o espaço, o mundo que ele habita. Onde ele está é aqui. O que está ao seu alcance é perto. O instante em que ele experimenta é o agora. Ou seja: o tempo não é apenas um fluxo de

acontecimentos nos quais localizamos Ventura. O tempo é “uma dimensão do nosso ser”, nasce da relação deste corpo com as coisas no mundo, ambos compartilhando um mesmo estofó. Ora, as paredes e texturas de reboco de “Juventude em marcha” também são partes integrantes de Ventura.. Os seus olhos erguem objetos, indicam variações de luz e de recepção do espaço. Corpo é estar em relação. Costa nem mesmo parece afirmar a materialidade do corpo. Ao contrário, os corpos são como zumbis, para além do materialismo e do idealismo. O homem, enquanto indivíduo corpóreo, não é matéria, nem espírito, nem qualquer tipo de entidade ou forma substancial. Podemos recorrer aqui à ótica nietzschiana: o homem é como um jogo de forças em contínuo dinamismo, um conjunto de impulsos em constante devir, um processo de criação permanente.

Em *O visível e o invisível*, em meio a um movimento mais radical de recusa aos dualismos, Merleau-Ponty se detém justamente a um plano de comunhão sensível entre os corpos, indivisos, ainda não sujeitos às diferenciações que os enquadram. A carne é esta espessura entre o que é visto e quem vê. Existe uma coesão em torno da carne que não está necessariamente ligada à sua visibilidade, mas, sim, tanto à visibilidade quanto à invisibilidade e que configura o entrelaçamento entre os seres. Costa faz eco a essas afirmações quando filma a vida como um processo contínuo de interação entre corpos, numa dinâmica em que organismos e meio ao invés de serem postulados como independentes e externos um ao outro, se entrelaçam em um processo de constituição recíproca. As coisas não são simples objetos neutros que contemplaríamos diante de Ventura, cada uma delas simboliza e evoca uma certa conduta de Ventura, provoca nele reações favoráveis ou desfavoráveis. Os gostos de Ventura, seu caráter, a atitude que assume em relação ao mundo, são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta.

O mundo de Ventura se situa em um instante antepredicativo, onde os objetos se dão e se chocam em uma espécie de “presença originária”. Costa parece interessado em filmar no momento mesmo de contato entre um corpo e outro - a intercorporeidade, diria Merleau-Ponty. Pois o seu cinema revela uma fé perceptiva que é aquém das percepções e além das subjetividades. Ventura mantém uma relação carnal com aquilo que o cerca. É possível redescobrir em cada coisa um certo estilo de ser que a torna uma espécie de espelho das condutas de Ventura. Não há uma relação de distância e de dominação

entre Ventura e o que o rodeia, mas um diálogo menos claro, uma proximidade vertiginosa que nos impede de apreendermos o personagem separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano. Daí o medo que personagens têm da brancura das paredes mal feitas de Casal da Boba que não lhes dizem respeito. “Quando nos derem paredes brancas, pararemos de ver as coisas. Então tudo terá acabado”, diz Bete. Merleau-Ponty nos ajuda:

o que ‘sou’, sou-o apenas à distância, ali, nesse corpo, nessa personagem, nesses pensamentos que empurro diante de mim e que são apenas os meus longes menos afastados; e, inversamente, este mundo que não sou eu, e ao qual me apego tão intensamente como a mim mesmo, não passa, em certo sentido, do prolongamento do meu corpo, tenho razões para dizer que eu sou o mundo (Merleau-Ponty, 2000: 63).

A obra de Costa se afirma nesta exploração das potencialidades do corpo. A cada imagem, retoma-se a famosa questão de Espinosa: “O que pode um corpo?”. É necessário ter em mente que essa questão (“o que pode um corpo?”) se refere não exatamente à atividade do corpo, mas à sua potência. Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo de reflexão. Ele afirma que nada sabemos sobre o que pode o corpo. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos de consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões, mas nem sequer sabemos de que é capaz um corpo. Deleuze concorda e insiste:

O que quer dizer Espinosa quando nos convida a tomar o corpo como modelo? Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que temos sobre ele, e que o pensamento nem por isso deixa de superar a consciência que dele se tem. É pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e para além das condições dadas da nossa consciência (Deleuze, 2002: 24).

A centralidade do corpo em suas potencialidades é também evidente na opção fundamental de Costa pelo emprego do primeiro plano. O cineasta talvez seja o retratista mais festejado do cinema contemporâneo. O *close* em geral suspende a narrativa, abstrai seu objeto das coordenadas espaço-temporais, torna-o independente de um espaço-tempo específico. Para Deleuze, o rosto, alma do primeiro plano, tem dois aspectos: é reflexivo ou qualitativo e intensivo ou potente. Ele é reflexivo quando seus traços permanecem sob o regime de um pensamento fixo, sem devir. O rosto é em geral

o caminho para a subjetividade, um convite para entrarmos no mundo das figuras dramáticas. Mas ele também pode ser intensivo, quando suas linhas escapam do contorno, formando uma série autônoma, potência pura, desencadeando uma escala de intensidade. Interessa ao filósofo pensar as diversas maneiras, nas mais variadas artes, de se romper a atualização de um *close* em um estado de coisas, em uma cadeia de causa e efeito. Afinal, ao abstrair o rosto de suas coordenadas espaço-temporais, abre-se a imagem para a possibilidade daquilo que Deleuze chama de “espaço-qualquer”, tátil, singular, não homogêneo, desconectado, puro lugar do possível.

É isto justamente que o filósofo enxerga na pintura de Francis Bacon. Bacon privilegia o corpo, mas o corpo experimentando uma sensação: “Não é que eu queira evitar, mas gostaria muitíssimo de fazer aquela coisa que Valéry disse: proporcionar emoções sem o tédio da comunicação. E no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você” (Sylvester, 2007: 65). Ele nunca abre mão da imagem, senão antes revela nela uma potência afetiva, uma força sensível, que parece irromper na figuratividade, em um movimento que vai do óptico ao háptico. Em termos deleuzianos, trata-se de uma lógica da sensação. O próprio Bacon, em entrevista, ataca o nervo da questão:

Outro dia pintei a cabeça de alguém e aquilo que formava as órbitas dos olhos, do nariz, da boca, era, quando fui analisar, simples formas que nada tinham a ver com olhos, nariz ou boca; mas a tinta, indo de um contorno para outro, fez surgir uma semelhança com a pessoa que eu estava querendo pintar. Eu parei; por um momento pensei que tinha conseguido uma coisa muito mais próxima daquilo que queria. Então, no dia seguinte, tentei chegar ainda mais perto do que procurava, tentei ser mais penetrante, mais profundo, e perdi completamente a imagem. Porque esta imagem é como se equilibrar numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante (Sylvester, 2007: 12).

Para Deleuze, Bacon é pintor de cabeças e não de rostos:

Há uma grande diferença entre os dois, pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte do corpo, mesmo sendo a sua extremidade. Não que lhe falta espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego... Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retratista: desfazer

o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sobre o rosto (Deleuze, 2007: 28).

Não é isto que se passa nos *closes* de Costa? Os primeiros planos de Ventura são puro afeto e sensação. O que vemos é uma exploração da força intensiva da face, numa relação de serena tensão entre os olhos, a boca, os cabelos, e a totalidade da forma. Quer dizer: o corpo como uma certa vibração que segue do rosto ao espaço global da paisagem, e vice-versa. Ambos como superfícies de inscrição do outro. Ambos absolutamente abertos, permanentemente fora de si sem jamais sair de si. É o sensível, ser dos confins, “o que vela às portas de nossa vida” (Chauí, 1999: 273)

O que nos leva mais uma vez ao esmero artístico do cineasta-artesão. Costa jamais perde a oportunidade de transformar o cenário destas vidas miseráveis em objeto artístico: uma garrafa de água, uma faca, um copo, um casebre, uma loja de móveis, o trabalho das retroescavadoras... O aspecto artístico, a beleza que emana destas construções, é, na verdade, o que torna aquelas vidas visíveis, em sua força e desespero. Por isto, Rancière enxerga nesta relação entre a grande arte e a arte de viver dos pobres o próprio objeto do filme. Pois nesta relação germina uma forma de dar vida ao outro sem confundi-lo com um certo modo de gestão, com o inventário de uma particularidade excêntrica ou com um projeto de denúncia.

Não é a ‘miséria do mundo’ que Pedro Costa filma, mas a sua riqueza, a riqueza de que qualquer um se pode apoderar: a de apreender o esplendor de um reflexo de luz, mas também a de falar à altura do seu destino. Mas trata-se também de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição, como uma música de que possam desfrutar, como uma carta de amor cujos termos possam tomar de empréstimo para os seus próprios amores (Rancière, 2009: 60).

É a elaboração de um outro tipo de cinema político que se vislumbra no horizonte. Ventura é negro: seu corpo carrega toda uma história. Costa jamais nega essas categorias (“negro”, “imigrante”, “pobre”), mas parece tratá-las como contextuais e contingentes. O cineasta recusa a grande história, as motivações psicológicas, e a tendência geral de se naturalizar a experiência. Ventura não é efeito de uma identidade bem recortada, inserida em relações de pertencimento a um território ou condição social, mas uma singularidade sem nome, irreduzível a uma categoria social ou

profissional. O comum indistinguível. Personagem indefinível. Ventura é sim pobre, proletário, negro, e imigrante, mas isso não o define. Ele resiste a qualquer laço que o anteceda ou o explique. Seu papel está sempre a se definir. À medida que o longa avança, ele se constitui gesto por gesto, palavra por palavra. Costa, por sua vez, não ignora seu lugar privilegiado na distribuição social de poderes, mas não pretende falar “por” aqueles a quem esse privilégio foi subtraído. Tampouco deseja fazê-los “aceder” a esse lugar. Como nos diz Jean-Louis Comolli, o mais importante não é exatamente o imperativo do “como filmar”, “mas como fazer para que haja filme” (Comolli, 2008: 169).

Assim que vi o Ventura, senti que ele podia ser uma figura antiga como o Henry Fonda, que, no limite, se pode apagar no meio dos figurantes, sem deixar de ser uma personagem errante que transporta todo um passado - o Ventura, por assim dizer, carrega com ele o bairro todo (...) Há no filme uma fé no Ventura... Não sei se na personagem ou na pessoa. Nem sei se ele e os outros são realmente pessoas ou fantasmas - ou se é a mesma coisa. O que sei é que, todos os dias, sentia que tinha de estar à altura do Ventura (Guimarães e Ribeiro, 2008).

É uma distância ética o que se concretiza nos seus filmes, um afastamento e, ao mesmo tempo, uma aproximação. Costa inaugura um lugar simultaneamente político e afetivo onde se põe em cena um corpo de uma ordem muito peculiar. O que temos diante de nós não é um indivíduo que conta a sua vida, mas uma figura estética que impõe a sua potência. “Juventude em marcha” não dá explicações sobre as raízes sociais que fazem com que existam esses bairros, que haja o realojamento dessas pessoas. Ele decide ignorar toda esta longa cadeia de razões para dar a um corpo a sua potência sensível.

Ou seja: o cinema não é político pelas mensagens que transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. O cinema é político pelo modo como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, que opera uma “partilha do sensível”. É uma política que se caracteriza pela ruptura mesma da relação causa/efeito. O que ela produz não é a passagem de uma ignorância a um saber ou de uma passividade a uma atividade. A experiência estética é emancipatória na medida em que um trabalhador forja um novo corpo, “separando seu olhar contemplador dos braços que trabalham para o patrão” (Rancière, 2005b: 05). Pela

experiência estética, criamos o corpo e inventamos, constantemente, a cena na qual ele terá visibilidade e a língua que lhe permitirá se expressar. É o que fazem, com a ajuda de Costa, Vanda e Ventura. Eles não preexistem ao conflito da política, mas se nomeiam e nomeiam o mundo do qual querem fazer parte. Sob esta perspectiva, o caráter político deste cinema é entendido como uma prática estética. Costa afirma a dignidade política de Ventura ao associá-la à sua dignidade estética.

Costa realiza então um cinema no qual vem exprimir-se o copertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis. É curiosamente o que advogava Merleau-Ponty, quando se distanciou de suas primeiras obras na direção de uma nova ontologia. Essa nova busca pelo o que ele denominou “Espírito Selvagem” e “Ser Bruto” se exprime em uma belíssima nota de trabalho de *O visível e o invisível*: “O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência” (Merleau-Ponty, 2000: 187). A frase prossegue unindo arte e filosofia, “juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações” (Merleau-Ponty, 2000: 187). O que está em jogo não é a afirmação de que tudo é indiferentemente arte, mas que tudo, na sua diferença, possa ser arte. Não se trata de uma banalização da arte, de uma disseminação da arte na vida, mas da presença da vida na relação com a arte. Isto envolve Ventura, Costa, e nós, espectadores. Ou seja: não estamos diante apenas de uma forma artística, como também de algo a ser sentido, e trabalhando criativamente pelo corpo e pelo pensamento, arrombando o visível e o dizível e inventando sensíveis.

Ventura é um homem sofisticado. Não uma sofisticação de salto alto, mas uma sofisticação de altos e baixos. Ele é um homem mais elegante do que a classe média portuguesa em geral, por exemplo. Queria registrar essa sofisticação. Vou parecer nostálgico ou reacionário, mas Ventura é de um tempo em que existia uma solidariedade familiar maior, alguma espécie de comunidade, coisa que deixou absolutamente de existir. O mundo de Ventura vai acabar com as paredes brancas de sua nova casa, aquela espécie de brancura sem passado. Já não se vê nada naquelas paredes. A classe operária já não encontra mais trabalho, mas o desemprego tem seus aspectos bons. As pessoas com quem discutimos no filme estão desempregadas. Há uma ociosidade. Eles estão sempre à procura de emprego, às vezes arranjam, mas dois dias depois são despedidos. Com a disciplina que eu imponho nas filmagens, que é um bocado dura (foram dois anos de trabalho, seis dias por semana) eles voltam não só a ganhar dinheiro como, eu acho, voltam a pensar, a refletir. Quando eles estão a trabalhar, em trabalhos tão pesados (são pedreiros, etc.), é um trabalho tão duro que é difícil uma pessoa manter-se viva. Um filme, como é uma coisa mais aérea às vezes, é um excelente momento para que

peessoas como essas voltarem a sentir coisas, a ter aquela sensibilidade que eu acho que está acabando. E eu acho que eles passam isso muito bem, uma sensibilidade que não é comum. Com meus filmes queria tentar não deixar desaparecer uma sensibilidade humana. Quero documentá-la em um momento em que ela pode desaparecer (Butcher, 2009).

Costa evoca a tradição, mas quer que tudo pareça novo, "como as primeiras coisas a aparecer no mundo", nas suas próprias palavras. Seus filmes transbordam um enorme entusiasmo em fazer cinema, como uma música punk, o gênero do rock que veio nos lembrar que o mais importante não é o talento, o domínio da técnica, mas o quanto de nós está naquilo. Costa, como Denis, redescobre a energia bruta do cinema dos primeiros tempos e faz reviver o poder evocativo desta arte de registro. É um retorno à origem, mas não uma tábula rasa, sem negar o legado de um século de cinema, pintura, literatura... Merleau-Ponty vê algo parecido na busca de Cézanne por um outro tipo de profundidade:

É sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua autonomia. Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é 'terceira dimensão'. Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes. Mas uma dimensão primeira e que contenha as outras não é uma dimensão, ao menos no sentido ordinário de uma certa relação segundo a qual se mede. A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma 'localidade' global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí (Merleau-Ponty, 2004: 35).

3.3 Tsai Ming-Liang *duração, corpo, exploração*

“O Rio” (1997). Corte. Um plano estático de duas escadas rolantes. Elas cortam o quadro em uma diagonal. Uma segue para abaixo. A outra para cima. Ao fundo, a fachada de uma loja de departamentos. Um plano milimetricamente calculado, de pouca profundidade de campo, a salientar uma espécie de bidimensionalidade do quadro cinematográfico. Depois de vinte segundos ou mais sem nenhuma alma viva, apenas o barulho estridente das escadas na faixa sonora, uma jovem começa a sua descida pelo lado esquerdo, enquanto um rapaz sobe pela direita. Ao passarem um pelo outro, eles se reconhecem e voltam-se na mesma direção, embora as escadas insistam em separá-los, empurrando seus corpos para longe um do outro. Ao chegar ao nível inferior, a mulher imediatamente se vira e sobe de volta para onde o amigo a aguarda. Agora, ambos estão no canto superior direito, em segundo plano, com as escadas e seu barulho em primeiro. Faz tempo que os amigos não se veem. Ela pergunta o que ele está fazendo. “Nada demais”, responde. “Quer vir comigo?”, continua ela. Eles descem a escada até saírem de quadro. Corte. Os dois andam de moto. Velozmente. Ela na garupa dele. A câmera os acompanha de perto. O plano é longo. Obviamente, devem estar indo para o lugar ao qual se dirigiram ao fim do plano anterior. A duração da cena, contudo, suspende esta dedução por alguns segundos, como se inicialmente negasse fazer parte de uma certa cadeia. Corte. Um plano aberto de uma filmagem cinematográfica, à beira de um canal de esgoto que desemboca no rio que dá nome ao filme. Aos gritos da diretora, assistentes tentam endireitar um boneco que boia na água, como se representasse um morto. Não parece real. Não parece um morto. Alguns minutos se passam. Corte. Em um plano médio, um dos assistentes retira o manequim da água. O boneco quebra. A roupa está rasgada. É preciso consertá-lo. As ações são filmadas em sua integridade. Corte. Vemos o boneco sendo jogado na água. Um tilt vai dele para a equipe de filmagem. Não funciona. Corte. Eles tentam mais uma vez. Agora o plano é ainda mais próximo, com direito a outro tilt até a equipe de filmagem. “Qual é o problema?”, alguém pergunta. “Parece falso”, diz a diretora. A jovem que nos acompanhou nas duas

primeiras cenas do filme aparece em quadro no canto superior direito. O filme retoma a noção de cadeia. A câmera a reenquadra. Ela diz que o almoço está pronto. A diretora interrompe os trabalhos. “Vamos almoçar”, ordena.

Assim começa “O Rio”, terceiro longa-metragem de Tsai Ming-liang. Logo a primeira cena, paradigmática deste cinema, flagra um encontro entre dois corpos/personagens, paradoxalmente, separados e reunidos por meio da paisagem tecnológica da metrópole contemporânea. Uma cena sobre um encontro fortuito e aparentemente prazeroso. Em um mundo de apartamentos alagados, de encontros sexuais anônimos, de doenças misteriosas e doloridas, de solidões desesperadas, Tsai inicia um de seus mais aclamados filmes afirmando a possibilidade de um encontro, raro e difícil, é verdade, mas possível. As sequências seguintes nos impõem uma espécie radical de realismo, um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história. Tsai busca em cada plano as forças em potência que compõem um quadro, que podem ser sugeridas, assinaladas, bloqueadas ou liberadas, o que nos faz notar os menores detalhes, os corpos em cena, seus movimentos, algo como uma mistura entre transparência e opacidade. A montagem rompe associando ou associa rompendo. Tsai nos alerta que a argamassa desta história, se é que ela precisa de uma, estará por nossa conta e responsabilidade. Em pouco menos de cinco minutos, o cineasta estabelece o jogo ambíguo que lhe é característico, entre o unir e o desunir, entre o ligar e o desligar, entre o personagem e o corpo.

Este pode ser visto como o grande tema do cinema de Tsai. Em um olhar sobre as consequências sociais e comportamentais da modernização asiática, o cinema de Taiwan tem revelado cineastas da maior importância (especialmente Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang). Tsai figura de maneira peculiar e solitária nesta cinematografia, resultado de uma estranha mistura de uma fascinação clínica pela observação/contemplação com uma mitologia toda particular, onde o convívio social somente intensifica a solidão. Ele não parece pensar o conflito entre tradição e modernidade e constrói um olhar urbano e distanciado, dilatado temporalmente, que mescla ironia e angústia, comédia e tragédia, consciência e hipnose, por vezes em uma aproximação que se convencionou chamar de “minimalista”, noutras com momentos

marcados por um certo histrionismo, como as cenas musicais insólitas de “O sabor a melancia” (2005).

De “Rebels of the neon God” (1992) a “Faces” (2010), Tsai trabalha com base em um mesmo material. Alguns longas colocam-se abertamente na continuação de outros – é o caso de “Que horas são aí?” (2001) e “O sabor da melancia”. E parece mesmo existir uma cadeia misteriosa e flutuante que liga os desaparecimentos e reaparecimentos dos personagens, como se todos os filmes de Tsai constituíssem um mesmo e longuíssimo longa. É um projeto truffautiano de cinema, protagonizado por Lee Kang-Sheng, sempre no papel de Hsiao-Kang – o ator/modelo/fetiche do realizador Taiwanês só não dá as caras no documentário “My New Friends” (1995), no curta-metragem “Fish, Underground” (2001) e no segmento “Aquarium” de “Bem-Vindo a São Paulo” (2004). Sobre o ator, Tsai diz:

Eu quero continuar filmando ele, mesmo quando estiver velho e gordo. O que me leva a questão: ‘o que é o cinema?’. As pessoas em geral acham que o filme é um objeto descartável de consumo, algo que você compra. Mas na minha opinião, quando se acredita nisso, deixa-se na verdade de ver o cinema. Um filme tem o potencial para ser um monte de outras coisas. E, para mim, Lee Kang-Sheng é como uma ponte que me leva à pergunta: ‘o que é o cinema?’. Através dele, com ele, eu sempre redescubro o que um filme pode ser (Vijn, 2010).

O que Tsai obtém de Lee Kang Sheng é algo que muito dificilmente se produz na direção de atores mais convencional. O que sobressai em suas atuações não depende aparentemente da ordem da interpretação, mas de uma ação corporal, um movimento orientado e exposto diante da câmera da maneira mais direta possível. Tsai lembra de quando trabalhou com Lee Kang-Sheng pela primeira vez e se via arrependido de o ter escolhido. A sua “lentidão infinita”, que não era “natural”, o exasperava. “É a minha maneira de ser natural” (Reynaud, 1997), respondia Lee Kang-Sheng. Aos poucos, o cineasta aprendeu a gostar desta lentidão, incorporando-a ao seu cinema. Como nos filmes de Truffaut e Jean-Pierre Léaud/Antoine Doinel, assistimos a “uma lenta biografia do personagem (Hsiao-Kang), a história da evolução de um rosto” (Panozzo e Schanton, 2004: 32).

Esta impressão de que estaríamos sempre vendo um mesmo longa resulta não somente da existência de um universo extremamente coerente, mas também de um estilo cinematográfico ao mesmo tempo bastante característico e pouco variável: a preferência pelos planos médios e mais abertos de longa duração, a câmera fixa, as expressivas entradas e saídas de quadro, o estudo dos ritmos, a comicidade física, a delicada variação de foco, do fundo ao primeiro plano, o som direto sem trilha etc. Isso sem contar com os solitários personagens e os frequentes simbolismos, a começar pela água, em todas as suas facetas, “(chuva, rio, lago), social (casa de banho, sauna; água engarrafada, poluída, racionada), fisiológica (fluidos que entram ou saem do corpo)” (Martin, 2008: 223), podendo remeter tanto para a pureza quanto para a poluição, para a vida e para a estagnação, para o conforto e o perigo, o emocional e o biológico. “A ausência ou bloqueio de água pode levar à catástrofe absoluta (‘O buraco’, 1998) ou a um regime completo de perversão-pela-melancia (‘O sabor da melancia, 2005’)” (Martin, 2008: 223).

Em “O Rio”, a diretora de cinema convence Hsiao-Kang a entrar no rio e fazer o papel de morto, no lugar do boneco. O mergulho nas águas poluídas constitui uma espécie de arranque narrativo, já que se estabelece uma relação de causalidade entre a participação do personagem nesta filmagem e a dor no pescoço que ele passará a sentir, por todo o filme, como um certo fio condutor. Uma outra linha narrativa se desenha também relacionada à água: uma infiltração no apartamento onde mora Hsiao-Kang e seus pais. Estas duas histórias formam o problema de cuja resolução os personagens se ocupam durante o filme. Hsiao-Kang põe cremes, emplastos, visita um xamanista, um médico, dois homeopatas, um acupunturista, um templo budista, sem jamais fazer referência a uma causa última. Seus pais tampouco atacam a origem da infiltração, enchendo baldes, desviando a água por um sistema caseiro de escoamento - ao fim, saberemos que não havia nenhum mistério, a solução para este problema era simples e mecânica.

O que se percebe então é uma ênfase no comportamento dos personagens, a maneira como quase todos os quadros são dominados por suas ações físicas, quase sempre em silêncio, sozinhos. Logo em seus primeiros momentos, “O Rio” segue uma lógica muito precisa e particular de construção de personagens. Depois que Hsiao-Kang se lava no hotel, sua amiga chega trazendo roupa limpa e alguma comida, para logo depois ambos

se engajarem em afazeres sexuais. Um corte interrompe a ação e nos leva a um espaço desconhecido, onde um corpo masculino nu envolvido em uma toalha rejeita as carícias de um outro homem. Ele dirige-se à sala de banhos, lava-se, e vai para casa ocupar-se de seus afazeres domésticos para depois ser visto fazendo um lanche no McDonald's de um *shopping*. Em seguida vemos uma mulher trabalhando em um elevador. Ela guarda alguma comida, entra no carro de um homem e lhe dá de comer na boca. Tsai dificilmente nos oferece um *close-up*. A ideia é observar os personagens em planos abertos, sem decupar a cena ou direcionar o olhar do espectador. Preserva-se uma certa distância, sublinhando silêncios e as ações banais e corriqueiras contra um pano de fundo maior.

Estas ações e comportamentos não parecem combinados segundo um andamento narrativo ou por ordenação dramática. Cláudio da Costa sublinha, por exemplo, que as conversas entre os personagens na maioria das vezes se limitam a diálogos de utilidade: “coma isso”, “pegue aquilo”, “experimente isso”. Os personagens perambulam sem maiores propósitos, “vagueiam sem direção pelas ruas mesmo quando têm objetivos determinados como os de Hsiao Kang e seu pai que buscam a cura para a doença” (Costa, 2005: 188). A ida ao médico, ao templo, ao restaurante... nada disso se configura como ações dramáticas. Até mesmo a cena de incesto entre pai e filho se mostra no decorrer do filme como inconsequente em termos narrativos.

O que é bem curioso é que, quando o desconforto inicial de uma ação que se alonga é superado, surge invariavelmente o cômico, como a cena em que o pai urina por mais de um minuto, recomeçando duas vezes. Trata-se de “uma relação entre distensão temporal e o burlesco das situações. E o que faz rir é a irrupção da realidade dentro do filme, que se impõe a ele, mas que não é pensada como efeito” (Frazão, 2009: 77). Afinal, nem mesmo a equipe de Tsai poderia imaginar que o ator demoraria tanto tempo. O humor nasce colado à duração de um plano, que se abre ao improvável, que permite o desenvolvimento de um certo “programa do absurdo à espreita” (Frazão, 2009: 77), mas também justamente da solidão dos personagens.

Escolho muitas vezes momentos em que meus personagens estão sozinhos, porque o modo como se comportam em relação aos outros é muitas vezes influenciado pela boa educação [...]. É por isso que

gosto de filmar corpos nestas situações solitárias, porque acho que o corpo de uma pessoa só lhe pertence realmente quando está sozinha (Joyard e Rivière, 1999: 103).

“O Rio” é um filme estranho e desconcertante, ainda que extremamente imersivo e cativante. Um filme de silêncios, de desolação, de um universo fragmentado por longos e fixos planos sequências, em que cada personagem parece envolto, preso a sua própria e eterna solidão, completamente desligado daqueles que o cercam. Com o tempo, entenderemos a conexão entre os três personagens apresentados. Aos poucos, eles são revelados como uma família, vivendo na mesma casa. Como nos diz Jonathan Rosenbaum:

A alienação urbana que se infiltra em praticamente todas as cenas também afeta a estrutura da narrativa do filme, já que pelo menos meia hora se passa antes que seja esclarecido que o filho e os pais são mesmo relacionados (Rosenbaum, 2000).

O mundo de Tsai é certamente o das disjunções constantes e inexplicáveis. Sua filmografia narra uma espécie de falência da expressão afetiva e da interação física, sempre mostrando os personagens como ilhas. Não é a toa que muitos críticos descrevem o cineasta taiwanês como um poeta da solidão urbana, em uma linha que vem dos jovens sem rumo de “Rebels of the neon God”, segue pelos apartamentos vazios de “Vive l’amour” (1994) e pelos personagens que vagueiam sem objetivos aparentes por todo “O Rio”. Assim como Antonioni, Tsai seria “um artista do desenraizamento”, do incomunicável, do apocalipse vindouro.

Não há, definitivamente, como não citar Michelangelo Antonioni e sua trilogia da incomunicabilidade (“A aventura”, “A noite” e “Eclipse”). Um cinema não exatamente sobre o tédio ou a alienação, como já disseram muitos, mas sobre uma nova maneira de ver e sentir o mundo. Um cinema em que a ideia da solidão desdobra-se em um pensamento detido sobre a construção do plano e da montagem, das associações do homem e o cenário, ou melhor, na incongruência desta ligação. Antonioni reflete insistentemente sobre os objetos, a cor, a largura e a espessura das paredes. Sua câmera não dramatiza a ação; ao contrário, procura esvaziá-la de qualquer ênfase (seja ela psicológica, moral, ou dramática).

“A aventura” (1960), por exemplo, é uma espécie de *road movie* em que o primeiro plano é suplantado pelo fundo. Um filme sobre um desaparecimento. Mas um desaparecimento cuja importância e densidade evaporam pouco a pouco, contaminando a própria estrutura narrativa do filme. Como disse certa vez Pascal Bonitzer (1989), estamos lidando aqui com o desaparecimento de um desaparecimento. A aventura do título força durações e espaços no interior dos personagens, escavando-os por dentro.

Seus personagens estão à procura de liberdade. Aprisionados, debatem-se em uma procura inútil, vivendo uma situação congelada e repetida. Em “A noite” (1961), esta condição seria levada às últimas consequências: o começo e o fim do filme são absolutamente idênticos, com os personagens repetindo-se a si mesmos. A cada filme, esta temática evolui até o domínio total do objeto, do bruto, no tempo e no espaço. É o caso da famosa sequência final de “Eclipse” (1962), em que por sete minutos, o filme abandona os personagens ficcionais que acompanhávamos até aquele momento, e, como um documentário, mostra-nos imagens de um eclipse.

Tsai caminha muito claramente pelas portas abertas por Antonioni nos anos 60. Os personagens de “O Rio” estão envolvidos em performances cênicas minimalistas, vagando por espaços ora pequenos e claustrofóbicos, ora grandes e em conformidade com o vazio dos corpos sem personalidade ou psique. Embora a influência do seminal cineasta italiano seja inegável, ela não seria, como nos diz Adrian Martin (2008), também uma redução? O crítico americano Jonathan Rosenbaum sintetiza bem esta questão:

Desde quando conheci o trabalho de Tsai com ‘Vive l’amour’, sempre tendi a considerá-lo como uma espécie de atualização sobre o tema da melancolia urbana no qual Michelangelo Antonioni especializou-se, especialmente durante os anos 50 e 60 - uma referência que só vai até um certo ponto, como acontece com outro modernista de Taiwan, Edward Yang. Uma das principais diferenças pode ser a de que Antonioni é um mestre do humor alienado, mas a atmosfera tende a ser mais um dado do que uma criação em filmes de Tsai, que evocam mais mistérios em relação ao que os personagens tendem a ser (Rosenbaum, 2000).

Podemos pensar em um filme como “Eclipse”. Logo no começo do longa, a personagem de Monica Vitti abre as cortinas da casa em meio a uma discussão com o namorado. A

vista que surge pela janela é a de um espaço estranhamente futurista e desconexo. O movimento do longa fica assim estabelecido, do interior para o exterior. Este movimento nasce sempre de uma espécie de desabrigo subjetivo, de uma sensação de perda de si. Antonioni usa o cenário e os objetos opondo-os ao homem, em uma oposição que faz brotar o objeto por uma falência dos personagens, por uma espécie de passividade do próprio homem. O cenário o devora, porque o homem abdicou do espaço à sua volta, desistiu de viver como um ser em ação. As ruas, as luzes, as paredes do quarto, os cinzeiros, os ventiladores avançam, enquanto os corpos humanos movem-se sem parar, em sequências de puro desalento e vazio. É como se Antonioni esgotasse o personagem, saindo da ficção para o documentário.

Tsai também permanece entre o contar e o apresentar. Mas, para ele, o caminho parece inverso. A atmosfera tende a ser mais um dado do que uma criação. O silêncio não expressa a incomunicabilidade, mas parece buscar significados mais concretos. Em “O Rio”, o mergulho no cotidiano e nos processos corporais mais íntimos, que envolvem afetos e sentimentos básicos, como dor, medo, melancolia e desejo, aparece sem o peso do estigma existencial que acoisa os personagens de Antonioni. O que vemos na tela são corpos opacos, manipuláveis, abertos à exploração do mundo. O espaço não pode mais ser visto como o espelho que reflete uma interioridade conflituosa. Ele é menos construído do que intuído. Uma locação já contém nela a cena que será encenada. Para Tsai, a locação traz consigo uma certa existência que se prolonga no filme. Em entrevista, ele comenta:

Cada espaço emana uma forma de vida. Eu tento simplificar a locação ao máximo, identificando os traços de vida que ela contém e irradia. Os meus cenários operam sempre neste sentido. Eu quero definir o nervo central daquele espaço. Ele pode estar nas cores, na atmosfera... Levo bastante tempo para encontrar este ponto (Leopold, 2002).

Antonioni também é um poeta do corpo, das atitudes e posturas desprovidas de consciência. Seus filmes capturam um corpo que sente, mas não sabe dizer o que sente. Algo que está lá em cenas inesquecíveis, como o final de “Aventura”, quando Monica Vitti acaricia a cabeça de Gabriele Ferzetti. Neste sentido, Deleuze descreve uma "composição dupla" perfeita na obra de Antonioni entre um cinema do corpo e um cinema do cérebro, mostrando suas diferentes velocidades. Para o filósofo francês, este

corpo "nunca está no presente", contendo somente "o antes e o depois", gerando e exprimindo uma enorme ansiedade e angústia, algo que está escrito no corpo e se move através do espaço.

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 pelo 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 ou posturas do corpo. 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 (Deleuze, 2005a: 227 e 228).

As coisas são um pouco diferentes em Tsai. O plano-sequência é uma espécie de retorno às origens, a um certo primitivismo. Busca-se sempre a erupção e a vidência do presente, da duração, da consciência deste presente e desta duração. Seus filmes são marcados pelo “fato cinematográfico”, pela imersão da experiência de um mundo concreto, onde só se age sobre o que se vê. O presente como ruptura. O presente como um impasse. Se boa parte do cinema moderno procurava criar efeitos estéticos de transgressão e de negação, com a finalidade de ameaçar a recepção alienada da realidade, hoje, essa negação se tornou algo estéril, sendo apenas mais uma forma de atrair atenção e intensificar a mesma alienação a qual desejava inicialmente se opor. Em um filme como “O Rio”, o acontecimento rompe a serialidade linear, tragando a história pela urgência de viver aquela situação tão aparentemente banal. O banal, contudo, acontece e está acontecendo com uma força tal que a oposição entre o interno e o externo, entre cinema e mundo, entre espectador e filme, parece ultrapassada, revelando um plano de imanência em uma recepção que desmonta a premissa representativa. É a sensação tão bem descrita por Adrian Martin:

“Mesmo quando Tsai faz uso de composições consagradas por Antonioni - acompanhando um personagem sozinho por um quadro urbano e arquitetônico, movendo-se sem hesitações ao longo de uma linha ou vetor, subindo uma escada rolante, caminhando pela rua ou atravessando a plataforma de uma estação - há uma sensação de que os planos têm menos de atomização, pulverização de um indivíduo solitário no interior dos arcos de concreto e cristal, do que a possibilidade, ao mesmo tempo invisível e impossível, de encontro/choque de corpos e linhas, criando um suspense delicado. Cada imagem vibra com uma conexão latente que pode se manifestar a qualquer momento” (Martin, 2008: 221).

Em Tsai, como em Claire Denis e Pedro Costa, constitui-se um certo realismo, diferente do realismo dos italianos que inspiraram Bazin e Ayfre. Um realismo que não busca a ilusão da realidade, que não é propriamente representativo ou mimético, mas se expressa pela vontade de relacionar o cinema e a arte com uma determinada realidade da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político. Um realismo que não faz diferença entre o real e o ficcional, que se recusa a ver a realidade como uma espécie de segunda natureza ou como a segunda natureza de um filme. Os autores de inspiração fenomenológica, embora caiam em muitas dessas querelas, nos ajudam a perseguir a imagem como um constante antagonismo entre a unidade da coisa representada e suas incontáveis potencialidades, uma dualidade entre ser e aparecer, entre o concreto e o abstrato, entre o imanente e o transcendente, que se complementam e conjugam, se justificam em uma unidade formal que é a imagem. Ao celebrarem a experiência estética como uma chamada sensível ao agir no encontro com o cinema, os autores investigados anteriormente nos encaminham na direção de outras portas.

A narrativa no cinema de Tsai, como sugere Jean-Pierre Rehm, é “abandonada aos corpos dos atores, à opacidade destes corpos” (Joyard, Rehm, Rivière, 1999: 10 e 11). O cineasta taiwanês mostra-se obcecado por ações que não têm aparentemente nenhuma finalidade além do preenchimento do tempo (ver televisão, andar de moto, ficar sentado), e que nos chama atenção para o fato dos personagens possuírem um corpo: comer, masturbar-se, beber água, dormir, fazer sexo, tomar banho etc. Tsai quer nos tornar íntimos de seus personagens. Seus gestos mais banais nos são jogados no colo. Chris Berry analisa esta curiosa equação de intimidade com opacidade, e conclui: “Estamos com os personagens, mas eles não deixam de estar sozinhos” (Berry, 1999: 160). Assistir a um filme de Tsai é ajustar-se ao comportamento inexplicável de seus personagens. Na maioria das vezes, eles estão fazendo coisas que parecem estranhas para nós, seja porque são um tanto absurdas ou simplesmente bobas, seja porque correspondem a alguma fantasia a qual não temos acesso. Na verdade, sabemos pouco da família de Hsiao-Kang. A mãe trabalha como ascensorista num restaurante *fast-food*

e tem um amante que vende fitas de vídeos pornográficos. O pai pratica a homossexualidade às escondidas. Afinal, quem é Hsiao-Kang? Ele resiste à palavra. É um personagem enigmático, mas não exatamente misterioso, como se fosse regido por leis diferentes. Hsiao-Kang tem qualquer coisa de “bartlebio”. Bartleby, personagem da novela de mesmo nome de Herman Melville, surge um dia, sem mais, no escritório do solicitador em resposta a um anúncio, sendo contratado logo depois de uma breve troca de palavras. Um personagem sem passado e cujas motivações mostram-se inacessíveis. A propósito do Bartleby, o escriturário que a tudo responde que “preferiria não”, Deleuze (1997) sugere que o diferencial desse personagem é que ele não tem particularidade nenhuma. Ele é o homem qualquer, sem essência, que se recusa a fixar-se em alguma personalidade estável.

Mas por mais tentador que possa ser interpretar as atitudes dos personagens como passivas, ou defini-los como andarilhos sem rumo, sonhadores vagos, o segredo ou essência deles, como estamos tentando argumentar, está em outro lugar. Pois o corpo não é um “mecanismo cego” ou a soma de sequências causais independentes. Ele não tem um papel de passividade e inércia, mas sim o de colocar-nos em contato com o outro e com o mundo. Os atores em Tsai são corpos maleáveis, manipuláveis, abertos, estão sempre em um estado constante de disponibilidade, sempre em alerta. Comer, transar, andar, sentar em uma cadeira, virar torneiras, abrir portas, todas essas ações cotidianas tornam-se experiências sensoriais e emocionais. Hsiao-Kang toca os objetos como uma criança, totalmente disponível para o mundo, aberto a toda sensação.

Neste sentido, uma aproximação com comediantes como Buster Keaton e Jacques Tati talvez seja mais frutífera. Uma associação que vai muito além da caracterização dos personagens e da comicidade física tão recorrente nas obras destes três cineastas. O cinema de Buster Keaton, por exemplo, preza por uma espécie de subordinação da narrativa ao cômico, sempre interessado no impacto da modernidade do século XX sobre o corpo humano. Em muitos aspectos, seus filmes tratam de personagens que precisam dominar novas tecnologias, objetos e ambientes. É o caso de “Electric House” (1922), em que Keaton recebe erroneamente o diploma de engenheiro elétrico e tenta se adaptar à nova profissão – o engenheiro que deveria ter se formado no lugar dele, é claro, buscará vingança.

A tecnologia, no entanto, não está ali para enfatizar as propriedades alienantes da máquina como em “Tempos Modernos” (1936) de Chaplin. Keaton, ao contrário, celebra o caráter maquínico do cinema e aposta em uma certa artificialidade sem ilusionismo. É o sol que se levanta rapidamente no início de “The Scarecrow” (1920), efeito mágico, porém conscientemente falso. Mais do que isso. Diferente do adorável vagabundo de Chaplin, Keaton jamais clama por simpatia. É um personagem completamente inexpressivo. O espectador não é convidado a se identificar com ele.

Keaton está sempre à mercê do acaso, completamente indiferente às forças que o circundam. E é justamente esta impassibilidade e adaptabilidade a essas forças que o permitem sobreviver e triunfar. Keaton sempre dá um jeito. Ele enxerga os objetos à sua volta não somente por suas propriedades essenciais, mas por suas possibilidades. Para ele, todos os corpos (vivos ou inanimados) são capazes de assumir identidades meramente temporárias, tudo está sempre em fluxo. E assim, um carro pode, por exemplo, virar um veleiro (“Sherlock Jr.”, 1924). “Este é seu segredo”, diz Jim Emerson:

Keaton tem fé. Ele acredita no universo, por mais que este não lhe dê razões para isto. Pode ser um lugar insondável e inóspito (não me admira que Keaton fosse um dos favoritos dos existencialistas), mas Keaton intuitivamente compreende a lógica subjacente a todo caos (Emerson, 2006).

A propósito de Tati, são também frequentes e inevitáveis as referências a Chaplin. Mas o cinema do francês opera segundo um mecanismo diferente da *gag*. Carlitos inventa a *gag* na hora e de forma que ninguém antecipa. Hulot jamais inventa nada. Ele não cria a *gag*, não muda o curso dos acontecimentos. Ele não passa de uma testemunha. Em “As férias do Sr. Hulot” (1953), na sequência do cemitério, o carro do personagem enguiça. Ele abre o porta-malas. Uma câmera de ar cai no chão, sobre um amontoado de folhas. As folhas colam-se a ela e esta se transforma em uma coroa. Hulot não fez de propósito. Muito pelo contrário. Tati inverte a equação da comédia. Em seus filmes não há um herói diferente, mais engraçado, bondoso ou ingênuo do que os demais. Hulot é um homem qualquer. Sua psicologia se reduz a uma técnica do comportamento. Não há um mundo normal e um personagem cômico, como é o caso de Chaplin, polarizando as

virtualidades cômicas do mundo. Hulot, ao contrário, é o mais normal dos personagens. O mundo se torna cômico justamente pela ausência de comicidade de Hulot. Em entrevista a Bazin e Truffaut, Tati se explica:

O que tentei fazer desde o início era imprimir mais verdade ao personagem cômico. Existe uma escola de comédia em que o personagem nos surge já com uma espécie de etiqueta: ‘Você verá que eu sou o bobo da corte, que posso fazer uma enormidade de coisas, sei cantar, dançar, sei ser engraçado’. É uma tradição que vem do circo, do *music-hall*. Eu venho desta escola, mas o que sempre tentei era provar e fazer ver que somos todos potencialmente cômicos (Bazin e Truffaut, 1958).

Em “As férias do Sr. Hulot”, o personagem de Tati é o único entre os adultos que está realmente feliz. É um personagem lançado no mundo, atado ao instante, imerso no fluxo do tempo. Aliás, neste sentido, é significativo que as únicas personagens ao mesmo tempo simpáticas e graciosas de seu cinema sejam as crianças. As crianças e os cachorros, cuja poesia, correndo pelas ruas, começa e fecha “Meu tio” (1958). Pois nem os animais nem as crianças conhecem a melancolia ou o tédio. Há uma espécie de coincidência entre o animal, a criança e o fluxo temporal. O presente os fascina.

Quer dizer: Hulot encarna uma certa desordem, um espírito infantil e animal que se perpetua *ad infinitum* após a sua passagem. Se Carlitos é um fim em si, Hulot está mais para catalizador. Antes de nos fazer rir, Tati constrói todo um universo. Um mundo que se ordena a partir de Hulot, mas prescinde dele. Hulot se pulveriza por entre os demais personagens. “Ele pode estar pessoalmente ausente dos *gags* mais cômicos porque o Sr. Hulot não é senão a encarnação metafísica de uma desordem que se perpetua longamente após a sua passagem” (Bazin, 1992: 51)

É o que vemos de maneira radical em “Playtime” (1967). Um filme sem nenhum *close* de rosto, sem protagonistas, e muito pouco diálogo. Um filme onde a ação está sempre acontecendo no fundo ou na periferia, e em que, na grande maioria das cenas, não vemos uma, duas ou três pessoas, mas algo como cinquenta, sem que nenhuma delas seja mera figuração. “Playtime” começa com Hulot e segue em uma série eufórica de encontros entre pessoas e coisas, onde a funcionalidade da vida moderna parece ser renunciada em nome de uma certa noção de beleza e experimentação. Um terminal de

aeroporto, um *lobby* de escritório, um hotel, uma exposição, um complexo de apartamentos, um restaurante modernoso... “Playtime”, como o nome diz, é uma espécie de parque de diversões. David Bellos descreve o filme como "uma expressão de espanto frente à capacidade humana de criar" (Bellos, 2001: 236).

Algo semelhante se passa com os personagens de Tsai. Um filme como “O Rio” se baseia em uma fé perceptiva no mundo, em uma adesão à experiência vivida pelos personagens. Hsiao-Kang (modelo-protagonista-corpo) executa ações quase simbólicas de um estado de coisas, e os planos são menos uma unidade de ação e dramaturgia do que um exercício do olhar. Ele mantém uma postura curiosa diante do mundo. Para Tsai, a melhor maneira de se entender o humano é olhar como o homem se engaja na prática de sua existência. A tomada se torna um campo de observação fenomenológica. Hsiao-Kang se sente constantemente convocado pelo mundo exterior, e seu corpo aceita essa convocação por inteiro, imerso numa aventura que a cada instante lhe permite descobrir um pouco mais a respeito de um mundo que não cansa de surpreendê-lo:

Hsiao-Kang bebe água de uma garrafa como se fosse pela primeira vez, testa a temperatura da banheira, se movimentava em frente a uma janela para apanhar a brisa, cheira a sua comida, toca os objetos como uma criança recém-nascida. Ele está totalmente disponível para o mundo, aberto à sensação em todo seu corpo e pronto para se adaptar às coisas, a todos os desafios do real, até mesmo com o risco de se ferir (Joyard, Rehm, Rivière, 1999: 53 e 55).

Não estou no mundo como alguém que o contempla à distância. A fenomenologia nos ajuda novamente. Pois na concepção de Merleau-Ponty, “a verdade não habita o ‘homem interior’, ou antes, não há o homem interior; o homem está no mundo, e é no mundo que ele se conhece” (Merleau-Ponty, 1994: V). Ele continua: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que vivo, sou aberto ao mundo, me comunico indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (Merleau-Ponty, 1994: XII). Esta é a aventura de Hsiao-Kang. Ele não se sente paralisado diante das contradições do mundo sensível. Ele se define por este movimento exploratório. “Ele está pronto para cumprir com qualquer pedido. Irresponsável no sentido mais forte do mundo, pelo mundo”, diz Rehm (Joyard, Rehm, Rivière, 1999: 53). Tsai, tal como um fenomenólogo, parece se empenhar no “retorno às coisas mesmas”:

O que nos interessa não são as razões que se podem ter para tomar como ‘incerta’ a existência do mundo – como se já soubéssemos o que é existir e como se toda a questão fosse aplicar corretamente esse conceito. O que nos importa é precisamente saber o sentido de ser do mundo; a esse propósito nada devemos pressupor, nem a ideia ingênua do ser em si, nem a ideia correlata de um ser de representação, de um ser para a consciência, de um ser para o homem: todas essas são noções que devemos repensar a respeito de nossa experiência do mundo, ao mesmo tempo que pensamos o ser do mundo. Cabe-nos reformular os argumentos céticos fora de todo preconceito ontológico. Justamente para saber o que é o ser-mundo, o ser-coisa, o ser-imaginário e o ser-consciente (Merleau-Ponty: 18).

Para levar este “retorno às coisas” a cabo, era preciso, na filosofia, descer da altura das ideias abstratas para tratar do mundo, segundo palavras de Merleau-Ponty, “em carne e osso” (Merleau-Ponty, 1994: 369); no cinema, o caminho escolhido por Tsai passa por uma narrativa sem causas ou efeitos, sem ênfase psicológica, moral ou ideológica, pela atenção dada aos espaços, à caracterização dos personagens e à acentuação hiperbólica da materialidade dos corpos. Seus filmes vibram a cada imagem com a possibilidade de uma conexão latente a qualquer momento. Até agora, temos utilizado referências à pintura, a Cézanne e Bacon, mas poderíamos igualmente recorrer à “nãolinguagem” da dança, porque, como explica José Gil,

a Dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A Dança não exprime, portanto, o sentido, ela é o sentido, (porque o movimento é o sentido) (...) A Dança constrói o plano de movimento onde o espírito e o corpo são um só, porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é não significar, simbolizar ou indicar significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esse sentidos nascem. No movimento dançado, o sentido torna-se ação (GIL, 2001: 79).

O corpo neste cinema não é coisa nem ideia, mas espacialidade e motricidade, morada e potência exploratória. Ele opera segundo um “eu posso”. Merleau-Ponty reforça a todo o momento que é por transitividade que vemos e tocamos, nos vemos e nos tocamos. Os sentidos operam no quiasma: o olho apalpa, as mãos veem, os olhos se movem com o tato, o tato sustenta pelos olhos nossa imobilidade e mobilidade, compensando as duas coisas. Ou seja: o ponto crucial é a maneira como o corpo do personagem absorve a exterioridade da experiência e, simultaneamente, a razão reflexiva e a intencionalidade subjetiva, criando uma escrita que se percebe ao realizar as transformações que ocorrem, não entre o exterior e o interior, mas na diluição desta distinção. O visível é

um transcendente ao qual só é possível chegar por uma experiência também transcendente, inteiramente fora de si sem sair de si. Marilena Chauí acrescenta:

O corpo é essa experiência, e não suporte de uma consciência cognoscente. O visível não é um paradoxo humano, mas um mistério do Ser que o corpo não explica nem ilumina, apenas concentra. Visibilidade errante – visível entre os visíveis – e visibilidade concentrada – visível vidente – o corpo destrói a distinção metafísica entre atividade e passividade. É também misterioso. Preso no tecido do visível, continua a se ver; atado ao tangível, continua a se tocar; movido no tecido do movimento não cessa de mover-se. Sofre do visto, do tocado e do movido a ação que sobre eles exerce. Vê-se de dentro o seu fora e vê de fora o seu dentro. É Narciso. E, captado por seu próprio fantasma, é transitivismo fundamental ou ‘anonimato inato do Eu mesmo’. É persona, tragado pelo mar sensível, como Ulisses (Chauí, 1999: 274).

Dessa maneira, é preciso repensar alguns adjetivos em geral associados a Tsai, como, por exemplo, “apocalíptico” (Veríssimo, 2000), “melancólico” (Costa, 2005) ou “mórbido” (Moriconi, 2010). É a pergunta que Martin se faz: “porque algumas pessoas veem apenas o desespero, o vazio, as lágrimas?” (Martin, 2008: 222) Vejamos o último plano de “Vive l’amour”: um longo plano-sequência de seis minutos em que vemos um dos personagens centrais, Mey, em grande plano, sentada num banco de rua, com um parque de diversões destruído ao fundo. Ela chora descontroladamente, recompõe-se, fuma um cigarro e se entrega uma vez mais às lágrimas. Porque chora Mey? Talvez seja pelo “arrependimento perversamente lúcido de uma cansada manhã seguinte” (Lim 2001). Talvez “A tristeza não tem nada a ver com sentir-se perdida ou deslocada na sociedade moderna, mas antes com sentir-se demasiado parte dela” (Jones 2008: 48). Tsai chega a sugerir que a cena seria uma espécie de efeito retardado do episódio ocorrido na noite anterior, enquanto tomava banho: “se ela morresse de uma fuga de gás, ninguém daria conta. Quando para a fuga, toma consciência da sua solidão” (Ciment 2003: 591).

Na verdade, todas estas leituras acrescentam camadas explicativas ao que vemos. Pois os acontecimentos não se encadeiam uns nos outros de acordo com uma motivação psicológica, e tampouco convergem para um fim que dê sentido ao que está para trás. As ações físicas que vemos na tela não se configuram de maneira dramática, não promovem o andamento da narrativa pelo drama. Até mesmo quando os personagens têm objetivos determinados como quando sabemos que Hsiao-Kang e seu pai saem de

casa para visitar um médico, em “O Rio”, os personagens parecem perambular sem sentido. O que vemos então é um choro “destituído de qualquer história, passada ou presente” (Joyard, Rehm, Rivière, 1999: 17 e 18).

Martin se pergunta se as lágrimas representariam tristeza e desespero ou a possibilidade de um novo começo. Pois os filmes de Tsai não fornecem respostas ou pistas. Nenhuma doença ou neurose interna, nenhum trauma ou perda explicam aquele choro. O que aconteceu antes do filme é irrelevante, e o que acontece a seguir é incognoscível. Claro que, como espectadores, podemos apelar para a tristeza e o desespero da vida moderna, a alienação e a desumanidade da metrópole do terceiro mundo. Mas há, finalmente, pouca ou nenhuma análise social na obra de Tsai. Falar de “desagregação da família tradicional”, “alienação da vida na grande cidade”, “vacuidade das relações”, expressões tão recorrentes nos artigos sobre o realizador, dizem pouco. Para Martin, deveríamos levar ao pé da letra as palavras de Tsai quando este sublinha considerar seus personagens mais como plantas que precisam de água do que como sujeitos tridimensionais em um drama convencional²³.

É claro: ao mesmo tempo em que trabalha diversos níveis de ambiguidade e reversibilidade, centrando questões como “mise-en-scène”, “personagem”, “trama” na espessura impenetrável dos corpos, Tsai é um cineasta por vezes de “mão pesada”, com um grande rigor nos enquadramentos, em que os elementos dentro do plano compõem uma geometria espacial milimetricamente calculada. Trata-se, talvez, de uma contradição estruturante. O pior e o melhor deste cinema se encontram neste dilema, entre o apreço por um cinema mais livre, por um realismo mais focado em uma dimensão pré-predicativa da experiência, e o desejo insistente de falar das mazelas do mundo contemporâneo. De certa maneira, tal como Bresson, Tsai nos lembra que o “mau” cineasta, ou seja, aquele que impõe ao visível a sua vontade, é bastante próximo do “bom”. A diferença entre um e outro está sempre à beira da indiscernibilidade. Pois

²³ Isto sem falar que “Vive l’amour” é, na verdade, um filme de dois finais. Pois pouco antes da cena de choro de Mey, Tsai nos oferece um outro longo plano que fecha as participações dos demais protagonistas do longa, Hsiao-Kang e Ah-Jung. O primeiro sai debaixo da cama, onde estava escondido. Ele deita ao lado de Ah-Jung, que permanece dormindo. Hsiao-Kang encena uma cena romântica, com os olhos esbugalhados, apreensivo, porém entusiasmado com a própria brincadeira. Ele beija o rosto de Ah-Jung, cobre-se com o braço do rapaz e fecha os olhos. Em um certo sentido, a plenitude estranha dessa cena funciona como contraponto da que virá logo em seguida.

embora os modelos bressonianos estejam inteiramente submissos à vontade do cineasta, ao fazerem o que lhes é ordenado, acabam também por fazer outra coisa, inesperada. Bresson, como Tsai, constitui um encontro entre o ativo e o passivo, entre o voluntário e o involuntário, entre o pensado e o não pensado.

O que buscam Tsai, Denis, Costa e Apichatpong é afirmar a vida restituindo uma potência ao corpo, atingindo-o antes dos discursos e antes das palavras, antes dele ser codificado às coisas, e, recuperando este estado, engendrar pensamentos e sensações no espectador. “O Rio” quer nos fazer abrir os olhos. É algo menos psicológico do que fisiológico, para não dizer físico – ao final da sessão, sentimos a dor de Hsiao-Kang.

Há uma certa pedagogia neste desejo. Um didatismo que nos mostra apenas um meio e não um resultado, um caminho e não um ponto de chegada. Tsai não oferece qualquer solução ou decreto sobre o mundo. Ele não mostra nenhuma imagem definitiva sobre o estado de coisas, mas nos deixa com a impressão de que não sabemos nada, que vivemos no desconhecido, embora Hsiao-Kang nos contamine, a cada imagem, apesar dos pesares, com uma certa fé no mundo.

3.4 Apichatpong Weerasethakul *à indeterminação de uma abertura*

Tela preta. Uma música de fundo, algo como a “música para móveis” de Erik Satie, no limite entre melodia e textura, empenhada na constituição de uma certa atmosfera, mas sem servir como foco de atenção. Após quase 30 segundos, alguns créditos. Corte. Árvores balançam ao vento em *slow motion*, em um ligeiro contraplongé. A imagem insiste por algum tempo, conjugada com a música. Corte. Um *close* de um homem uniformizado. Ele olha pra baixo. Corte. Outro *close*. Outro homem uniformizado. Ele também olha pra baixo. A música dá lugar a ruídos entre o rural e o urbano. A voz doce de uma mulher, fora de quadro, pergunta se o homem à nossa frente se formou em farmacêutica. Ele levanta a cabeça, olha em nossa direção, e diz que apenas por dois anos, achava aquilo meio enfadonho. Depois, foi cursar medicina. O que se segue é uma espécie de entrevista de emprego. O enquadramento permanece fixo no rosto do personagem entrevistado, e a sucessão ritmada de perguntas e respostas adquire rumos inesperados. “Gosta mais de círculos, quadrados ou triângulos?”, pergunta. “Círculos”, responde. “Qual é a sua posição no basquete?”, diz ela. “Central”. Depois de quase dois minutos de *close*, um plano mais aberto nos situa no espaço. Estamos em uma espécie de escritório. Em primeiro plano, o homem do *close* inicial, sentado em um sofá no canto direito do quadro. Em segundo, a entrevistadora e o entrevistado, e, ao fundo, janelas enormes. Elas dão para uma floresta. A mulher inspeciona a mão com a qual o homem conduz cirurgias. Ele não parece agradá-la muito. A entrevista termina. Ele tem de se apresentar à emergência do hospital, levanta-se e se despede. Corte. Um contraplano assume o ponto de vista dela. O rapaz sai do escritório. Ela então cumprimenta o homem que a aguardava e pede desculpas. Ele parece tímido. Trouxe um presente pra ela: carne de porco. O entrevistado retorna ao escritório. É seu primeiro dia. Não sabe como chegar à emergência do hospital. Um outro médico aparece à porta. A médica é esperada em outro departamento. Ela pega suas coisas e anda em direção à porta. Corte. Em *close*, vemo-la fechar seu escritório em contraluz. Ela agora está mais para uma silhueta. Ao fundo, avistamos um campo verde ensolarado. Enquanto ela sai

de quadro, a câmera faz um primeiro movimento de *travelling* e reenquadramento, tira o hospital de nossa vista, trocando-o pela paisagem do campo. A conversa continua em *off*, com o quadro agora fixo sobre o verde. Créditos em branco surgem sobre o verde. O plano dura. Quase ninguém percebe que, ao fim da conversa, ainda em *off*, os personagens discutem metalinguisticamente sobre a repetição dos *takes* da cena. Uma espécie de hipnose. “Síndromes e um século” (2006).

A sequência de abertura do quarto longa de Apichatpong Weerasethakul constitui uma certa harmonia, uma atmosfera determinada, a qual personagens, paisagens e os mais variados objetos parecem absolutamente atados. O que se vê e sente é uma percepção diferenciada do tempo, uma aparente inocência da encenação, uma simplicidade no registro, que nos convidam a um outro tipo de fruição. Uma espécie de elogio do efêmero e, ao mesmo tempo, uma cristalização do tempo, com os planos flutuando acima desse escoamento. Apichatpong faz cinema como quem intui um tom ou um humor. Diferente, por exemplo, do cinema de Pedro Costa, Apichatpong não nos demanda tanto uma constante reavaliação de nosso olhar a partir das suas propostas estéticas, mas uma entrega absoluta à sua proposição melódica e dramaturgica.

De "Misterioso objeto ao meio-dia" (2000) a "Hotel Mekong" (2012), Apichatpong dilata o presente em uma sucessão de acontecimentos e sensações simultâneas, situando seus personagens e espectadores em um estado de perplexidade diante do tamanho do mundo. O cineasta tailandês transforma os objetos e paisagens mais comuns em imagens inefáveis e enigmáticas, em zonas espectrais, onde tudo é passageiro, fugaz e mutante, em que as histórias se metamorfoseiam, mudam de rumo, ou começam de novo, do fato à ficção, da fantasia ao documentário. Os personagens trocam de forma, do masculino ao feminino, do humano ao animal, do terreno ao extraterreno, e o que eles nos relatam, o que os vemos fazendo, não nos permite agarrá-los.

Apichatpong faz suas imagens mergulharem em uma certa desordem, à procura de um olhar, cúmplice e receptor, que a receba, que a compreenda, que a aprecie. Seu cinema expressa menos um pensamento do que uma atmosfera. Cria-se um método em que os elementos mais indeterminados, como, por exemplo, o ambiente do dia de filmagem, tornam-se preponderantes. Apreender ou representar um objeto é menos importante do

que perder-se em “uma espécie de embriaguez estética” (Oliveira Jr., 2010: 118). Percebe-se sempre a preexistência de um conceito. “Síndromes e um século” não tenta dissimular seus traços de “construção”. Os planos resultam de uma “operação conceitual da qual são simultaneamente via de acesso e resultado” (Oliveira Jr., *Contracampo* n°91). Arma-se contra o real com a intenção de preencher as imagens com uma certa carne, para fazer delas mundo. Sobre o trabalho com não atores, ele diz:

Às vezes, eles agem muito naturalmente. O cinema não é real. É uma representação tanto de minha memória quanto do momento da filmagem. Então, eu quero que os atores também retratem este elemento da ‘atuação’. Faço muitos *takes* da mesma coisa até os atores chegarem a um estado entre o natural e o tenso - talvez sem saber o que eu quero que façam. Esse é estado que sempre procuro (Simon, 2004).

O olhar analítico, e todo seu arsenal teórico e crítico, não dá conta da beleza algo crua e direta das imagens que se antepõe à sua face, digamos, legível. Embora operem conceitualmente, os filmes do cineasta tailandês conseguem fazer emanar de suas imagens uma certa sensualidade, um sentido quase religioso de revelação. “Ao drama e à ficção, Apichatpong antepõe a experiência de um espaço e a pregnância de uma duração” (Oliveira Jr., 2010: 88). Para Apichatpong, a vida não é apenas um dom, mas algo mágico, misterioso, sagrado, algo a ser reverenciado a cada momento. Em sete filmes, numerosos curtas e uma crescente lista de instalações, Apichatpong tornou-se talvez o maior panteísta do cinema contemporâneo.

O cinema como um ato de doação, a estender uma certa simpatia e uma noção de irmandade com todas as coisas. É uma visão de cinema que vimos defendida em diversos momentos e por variadas estratégias nos autores de investigação fenomenológica. O cinema como uma experiência estética do mundo em seu eterno renascimento. Algo que já se fazia sentir em “Eternamente sua” (2002), seu segundo longa, um filme sobre três personagens e uma tarde livre, no paraíso de uma floresta. Em seu último terço, o tempo de metragem praticamente bate com o tempo diegético, em uma experiência de escoamento temporal muito pouco vista no cinema. Este escoamento, contudo, não nos leva a um pensamento sobre a imagem; tampouco desperta desconfortos. Os personagens deitam à beira do rio. O sol é como um personagem, bem como o verde da mata. O som embala uma espécie de *mise-en-scène*

do sono. A jovem, em *close*, olha para o céu. Um longo plano. Uma lágrima solitária escorre pelo seu rosto, desce na vertical da câmera, quase imperceptível. É como se ela atentasse para a efemeridade daquele momento, para a impossibilidade de voltar a ele. Nós, espectadores, choramos com ela, na melancolia irresistível de nossas memórias.

Apichatpong, assim como Hou Hsiao-Hsien, aposta em um certo retorno à câmera dos irmãos Lumière. Sabe-se que esta câmera dos primeiros tempos não tinha um visor *reflex*, ou seja, não se podia enquadrar a imagem a ser registrada. Alguns diretores se utilizavam de uma traquinagem: inseria-se na guia da janela da câmera um pedaço de película velada, e, depois, girando a manivela, abria-se a objetiva e se enquadrava a partir da imagem que se formava no fundo do aparelho. A maioria, contudo, preferia enquadrar por instinto, enquadramentos sempre aproximativos e transitórios. Apichatpong recupera este ímpeto, o interesse em captar o movimento de um mundo ao qual ele pertence, sendo, portanto, possível fazê-lo apenas de um determinado ponto de vista ou instante, eternamente passageiros.

Não é por acaso que em alguns momentos, Mourlet nos parece próximo, especialmente no que diz respeito à precipitação do espectador em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, vozes, olhares, movimentos e temporalidades. Apichatpong, contudo, se distancia do crítico francês ao investir em uma rarefação da narrativa, em experiências instalativas, em contemplações assignificantes. Apichatpong, como apregoam os teóricos de inspiração fenomenológica, busca um vínculo com o mundo através do cinema. Esta busca torna os termos reversíveis, inseparáveis. Acreditar na imagem, diferente do que dizia Bazin, é acreditar no mundo, e vice-versa. A relação entre o real e o cinema não se dá mais exatamente na pregnância do traço na imagem, da objetividade de uma impressão mecânica, embora este seja um dado ainda de extrema importância. “Mal dos trópicos” se afirma mundo ao operar em termos de intensidade e imanência. Ao tratar de uma espécie de intensificação sensorial e sensível do mundo através de sua filmagem, Munier vem constantemente à lembrança quando nos deparamos com Apichatpong. Mas a ideia de uma autoexpressão do mundo na imagem cinematográfica não se aplica. O teórico reflete sobre “o tremor da folha, enunciado na medida em que treme, em sua nudez” (Munier, 1962: 91). A noção de nudez não dá conta do primeiro e fascinante plano de “Síndromes e um século”. As

árvores que balançam ao vento e à música não constituem um discurso mudo das coisas. Esta imagem carrega consigo não somente a nudez de que fala Munier, também uma enormidade de memórias, narrativas, de mitos e fantasias; elas constituem com a nossa ajuda uma certa ambiência espaço-temporal onde podemos todos viver. Em Apichatpong, o conceito de mistério, tão importante para Ayfre, permanece em voga. Talvez a diferença venha do fato de que em “Mal dos trópicos” nos tornamos íntimos do mistério.

É tarefa difícil encontrar paralelos na história do cinema. O tempo que escoia em “Eternamente sua” não é, por exemplo, o tempo morto de Michelangelo Antonioni. Ele está mais para uma “depuração da natureza por ela mesma” (Oliveira Jr., 2010: 87). Os (não)acontecimentos nos são entregues quase em sua duração integral, mas isto jamais configura uma experiência de peso. Ao contrário de um cineasta como Andrei Tarkovsky:

O tempo nos filmes de Tarkovski, ao contrário do que se pode pensar, não se dilata, pois é antes um enriquecimento da matéria por compressão: o tempo se acha adensado, massa compacta, sem esponjosidade e sem dispersão; ele é o somatório do que já passou, do que vai passar (talvez), mas nunca é o que está passando. A duração em Tarkovski não é uma potência aferida da passagem da natureza, mas uma sedimentação da matéria-tempo, uma erosão desse corpo robusto gerado por um acúmulo de depósitos de matéria semelhante à formação geológica avançada de um solo. Não é o tempo que deve ser encontrado na natureza, mas a natureza que deve ser encontrada no tempo. A erosão do tempo é sentida naqueles lentíssimos *travellings* que parecem se mover ao longo de uma atmosfera demasiado densa e espessa (afinal, ela nasce da condensação de toda a matéria do universo) (Oliveira Jr., 2010: 87).

Apichatpong é muito claramente um cineasta moderno, com um apreço pelo fragmento, pelo partido, pelo desarticulado, por uma narrativa entregue aos corpos, por uma relação disjuntiva entre ator, personagem e intriga. Mas esta disjunção, esta fragmentação, esta entrega, vislumbra uma certa unidade, evocam uma ressonância, uma determinada vibração que os perpassa. O espectador é convidado a um estado limite da percepção. Alerta aos menores elementos visuais e auditivos. O que não deixa de ser surpreendente em um cinema que causa tanto estranhamento. Neste sentido, Andy Warhol nos parece mais próximo. O cineasta tailandês afirma:

Andy Warhol é um combo de Eistein e Buddha porque ele mudou a minha maneira de encarar o tempo. Além de termos as mesmas iniciais, ele me mostrou a importância das cenas (como um senhor de idade andando com seu cachorro gordo), que podem, em última instância, quando nos tornamos conscientes de nossa própria existência, se passar em qualquer momento (Apichatpong, apud Quandt, 2009: 15).

Apichatpong, contudo, estaria mais para uma mistura entre Warhol e uma certa noção de drama romântico. O cineasta não investe em uma anulação da trama, no esfacelamento do drama. Ao contrário, Apichatpong, como Quandt gosta de dizer, é um “contador de histórias compulsivo” (Quandt, 2009: 100). As narrativas pululam em seus filmes, vão se superpondo em camadas consecutivas que não precisam necessariamente de uma ordenação lógica interna. Afasta-se certamente o sentido da confrontação dramática, do heroísmo, da tragédia, de um mundo grave de problemas e contradições. O que se propõe, como em Costa, Denis e Tsai, é uma dramaturgia onde a questão “quem é o personagem” perdeu sua centralidade. O corpo vem à tona, não exatamente em seu potencial exploratório, como em Tsai; tampouco como figura estética, como em Costa, mas como estofo do mundo, tecido das coisas, em comunhão carnal com tudo aquilo que o cerca.

A lista de agradecimentos nos créditos finais de “Mal dos trópicos” (2004), seu terceiro longa, nos ajuda com a citação de dois nomes: Brian Eno e Pierre Huyghe. O primeiro é o músico geralmente apontado como responsável pela criação do termo “Ambient Music”, em meados dos anos 70. Sua ideia era dar nome a um tipo de música mais interessada em criar uma determinada atmosfera, levando seu ouvinte a um estado diferente de espírito. “Ambient” vem do latim “ambire”, ou seja, cercar, envolver, estar em volta. Ao lançar a pedra fundamental do gênero, “Ambient 1: Music for Airports” (1978), Eno anexou um pequeno manifesto em que explica: "A música ambiente deve ser capaz de acomodar vários níveis de atenção auditiva sem impor um em particular; ela deve ser tão ignorável quanto interessável" (Eno, 1978). O segundo é um videoartista francês que realizou um *remake* de “Janela Indiscreta” (1954), de Alfred Hitchcock, em vídeo, cena por cena, com não atores. Algo que ecoa na refilmagem que Gus Van Sant fez de outro clássico de Hitchcock, “Psicose” (1960). A versão de Van Sant, que Apichatpong costuma citar em entrevistas, apresenta-se como uma maneira provocativa, criativa de lidar com os ícones, os clichês consagrados da sétima arte.

Nela, o mais importante não está na interpretação dos atores, na encenação, na montagem, na constituição e encadeamento de uma intriga. Afinal, estes problemas couberam a Hitchcock resolver. O que se passa na refilmagem de Van Sant é uma emulação de uma certa sensação, algo como redescobrir uma potência, em uma espécie de celebração do cinema. Apichatpong comenta:

Viver, respirar é uma alegria. E nisso eu acredito. Eu tento que meu trabalho reflita a forma como eu vivo e sinto a vida, ou seja: a forma de meu prazer se relacionar com as imagens. Nem sempre é possível porque o cinema não é a vida, e é cheio de pequenas complexidades técnicas. É por isso que de alguma forma eu quero que meus filmes reflitam ao menos a 'alegria de poder filmar e de estar filmando', como que em um olhar reverso para dentro dos filmes. É uma forma de combinar e colocar em diálogo a minha vida sem filmes e a minha vida enquanto eu filmo. É o mais próximo que eu posso chegar da verdade. Uma interação dupla entre essas minhas duas formas de estar vivo, esse duplo (Bragança, 2006).

“Mal dos trópicos” intensifica a sensação de flutuação, escoamento e ruptura que marcam “Eternamente sua”, estendendo a estranheza deste último a um regime de mistério xamânico. Como gosta de dizer o próprio realizador, “Mal dos trópicos” é uma espécie de “irmão gêmeo do mal” de “Eternamente sua”. O filme contém duas metades, duas narrativas separadas, mas inter-relacionadas, cada uma com o seu próprio conjunto de créditos²⁴. Keng (Banlop Lomnoi), um soldado em licença numa pequena cidade do interior, corteja Tong (Sakda Kaewbuadee), um menino tímido que trabalha em uma fábrica local de gelo. De repente, quando nos familiarizamos com o que se passa, com a história dos dois rapazes e a maneira como ela nos é contada, Apichatpong quebra a corrente, recontextualiza tudo, em um efeito estético arrebatador. Somos jogados àquela mesma cena inicial, com os mesmos dois atores, só que agora em um ambiente e tom completamente diferentes.

Um soldado (talvez o Keng da primeira parte) procura o fantasma de um tigre, encarnação mística de um xamã que "vive nas memórias dos outros" e ocupa o corpo do ator que interpretou Tong, embora não saibamos se se trata do mesmo personagem. “Mal dos trópicos” é “um conto sobre um homem que deve entrar no submundo para

²⁴ As primeiras exibições de “Mal dos trópicos” no Festival de Cannes foram marcadas por muita confusão. Após o fim da primeira metade, dos dez segundos de tela preta e o conjunto inicial de créditos, muitos acreditavam que os rolos estavam trocados e se levantaram para reclamar com a organização do evento.

recuperar seu amado, libertá-lo do ‘mundo fantasma’, só para encontrá-lo metamorfoseado em outra criatura” (Quandt, 2009: 76). Uma história de amor narrada em dois tons, por uma sensorialidade que varia de uma metade a outra, do relacionamento juvenil e tímido à paixão selvagem e espiritual, dos espaços mais iluminados do cotidiano urbano à escuridão densa da floresta, seus bichos e mitos, dos encontros fugidios à perseguição fabular. Em entrevista, Apichatpong relembra as filmagens:

O filme foi feito enquanto eu estava instável emocionalmente. Eu pensava em minha vida amorosa fracassada e na morte recente de meu pai. Foi um período escuro que eu não quero visitar novamente. Durante a filmagem, tentei capturar a dor da felicidade. Filmar essas cenas felizes era de certa maneira uma tortura. Olhei para esses personagens sorridentes como se fossem de um passado distante. Memórias foram fragmentadas. A primeira parte do filme era instável estruturalmente. Eu filmo de acordo como eu me sinto no dia, então, algumas cenas são cliques curtos, outras são muito longos. Eu fui construindo a estrutura emocional ao longo do caminho. Em ‘Eternamente sua’, eu estava mais focado. ‘Mal dos Trópicos’, para mim, era mais temperamental. Mas quando filmamos na selva, tornei-me mais consciente de como o filme estava indo. ‘Mal dos trópicos’ reflete meu humor muito bem. Durante a edição, tentei entender o ritmo, a forma como este soldado se move através de diferentes paisagens. A selva era um personagem poderoso, difícil de editar. Nós cortamos muitas cenas de ação, porque pareciam desrespeitosas para com este personagem. Desta forma, a paisagem era mais complexa e misteriosa, como a mente do personagem (Simon, 2004).

As duas metades são marcadas por referências literárias. Logo no início do filme, o romancista japonês Ton Nakajima, cujo nome verdadeiro é Atsushi Nakajima, famoso por sua “elegância de linguagem, erudição, e pessimismo” (Quandt, 2009: 64), dá o tom da primeira parte de “Mal dos trópicos”:

Todos nós somos feras selvagens por natureza. Nosso dever como seres humanos é tornar-nos adestradores que mantêm seus animais sob controle, e até mesmo lhes ensinam a cumprir tarefas distantes da bestialidade.

Ou seja: é preciso conter, administrar nossos impulsos e inclinações mais selvagens em nome da vida em comum, em sociedade. Nela, os personagens do filme se relacionam de acordo com certas regras de conduta. Keng e Tong nos são apresentados a partir de seus respectivos grupos. De um lado, o exército. Do outro, a família. Eles se conhecem. Nasce um relacionamento amoroso. Troca de bilhetes, carícias e sorrisos expansivos,

além de alguns passeios. Não deixa de ser um pouco estranho que em nenhum momento, eles sejam repreendidos. Algo de idealizado paira sobre o casal – até mesmo quando o cachorro de Tong é diagnosticado com câncer, ele é prontamente substituído por um filhote. O que é mais curioso: embora o caso seja embalado em uma cultura *pop*, com direito a músicas pegajosas, o amor entre os rapazes jamais alcança o melodrama.

A segunda metade de “Mal dos trópicos”, intitulada “Caminho espiritual” é inspirada em contos de Noi Inthanon, um dos mais de trinta pseudônimos do escritor tailandês Marlai Choophinit, “algumas vezes chamado de Hemingway do Siam (...), celebrado por sua ficção regionalista e suas histórias de aventura sobre um caçador e seu aldeão que se aventuram na Tailândia selvagem” (Quandt, 2009, p. 64). Tong está desaparecido. Keng ouve de vizinhos que um monstro anda devorando vacas na região. Como diz o próprio filme, uma estranha sensação se apodera do coração do soldado. Um macaco se dirige a ele:

O tigre te segue como uma sombra. Seu espírito faminto e solitário. Vejo que você é sua presa e companheiro. Ele pode te farejar a montanhas de distância. E logo você sentirá o mesmo. Mate-o para livrá-lo do mundo dos fantasmas. Ou deixe-o devorá-lo para entrar em seu mundo.

“Mal dos trópicos” deixa então o ambiente idílico do casal apaixonado para narrar um embate fabular entre dois homens, duas feras, dois seres. Aquilo que a citação de Ton Nakajima, no início do filme, recomendava administrar, vem ao primeiro plano, em todo o seu vigor e plenitude. Os personagens não têm mais nomes, nem atributos. Eles não se comunicam mais através da fala. Eles se aproximam e se repelem. São corpos da natureza, na natureza. Ruy Gardnier comenta:

Pas de deux numa floresta: perseguição que se converte em paixão, ou paixão sublimada em perseguição, o soldado espreita à procura do monstro/tigre fantasma/ser amado. Só ele e floresta. Do outro lado, o xamã/Tong/tigre, nu e com o corpo todo pintado, cheira a quilômetros o corpo do ser amado. (...) Não restam mais homens, não restam mais nomes: a partir daí, são só dois seres que, despidos de quaisquer atributos, ou com zilhões de atributos intercambiáveis, se aproximam e se repelem, viram seres misteriosos da floresta, ocupam seus espaços tanto mais quanto eles são cada espaço (Gardnier, *Contracampo* n°64).

Apichatpong descreve a fissura no meio de “Mal dos trópicos” como produção de “irmãos siameses, gêmeos não idênticos”, ou de “um espelho no centro, que reflete os dois lados”. Ele materializa na estrutura e montagem deste filme o conceito mesmo de reversibilidade. Uma metade não se faz sem a outra. São absolutamente interdependentes, como prolongamentos uma da outra. Um olhar mais atento percebe que já na primeira metade do filme uma apreensão mágica do mundo se apresenta. O cineasta estabelece uma atmosfera, um ritmo, e traga tudo para dentro: passeios à gruta, o cachorro encontrado na estrada, a cena musical local, a ida ao cinema, um grupo de soldados tirando fotos com um cadáver... uma sensorialidade a ponto de bala, prestes a explodir, preenche as imagens. “Tudo conflui para um sentimento oceânico de contiguidade total entre os seres, o tempo e o espaço” (Oliveira Jr., *Contracampo* n°66). Apichatpong não separa o virtual do real, e a fábula não se faz em uma fuga da realidade. O que se percebe é algo como um jogo entre estas dimensões e regimes, entrelaçados, escondendo-se um no outro.

É a forma como eu procuro traçar e desenhar a memória e as lembranças que nos compõem. São acumulações de fatos que se modificam em função do presente, em função do ponto de vista em que se narra e que apontam para a imaginação. Essa é a questão central. O fato de tantas coisas poderem viver dentro da cabeça de um indivíduo é o que me interessa no final. Não creio que seja imaginação, exatamente. Acho que é mesmo a forma como nós, humanos, existimos e funcionamos. É a realidade que temos em nós (Bragança, 2006).

Ao fim, o soldado e o tigre encaram-se frente a frente. O soldado, com o corpo banhado em suor, tremendo, com medo, poderia disparar contra o inimigo. O tigre, no alto de uma árvore, poderia atacar. Nada disso, contudo, acontece. O conflito é suspenso em nome do farfalhar das folhas, do barulho do vento, do verde escuro da mata. O que se vê nesta cena, no escuro da noite, é uma experiência estética que ultrapassa os limites do visível, algo como um “primado onto-antropológico da relação homem/mundo” (Vieira, 2010: 29). O animal se aproxima e fala:

E agora... Eu vejo a mim mesmo aqui. Minha mãe. Meu pai. Medo. Tristeza. Foi tudo tão real... Tão real que me trouxeram de volta à vida. Sinto falta de você, soldado. Eu te dou meu espírito, minha carne e minhas memórias. Cada gota de meu sangue canta nossa canção. Uma canção de alegria. Você está escutando?

“Mal dos trópicos” não distingue homens, árvores ou máquinas. Todos dividem um mesmo estado de suspensão. A cena descrita acima fornece algo como uma experiência em que a privação (não somente do visível, mas também de significados) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada, a abertura de uma dialética que a ultrapassa, que a revela e que a implica. A floresta em sua noite sem limite é o espaço por excelência, onde somos absolutamente. Os objetos e seres se retiram, perdem sua estabilidade visível e significativa, revelam-se em sua fragilidade e transitoriedade essenciais. A esse respeito, Merleau-Ponty elabora:

Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilar, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis, toca-me ela mesma, e sua unidade é a unidade mística do mana. Até mesmo gritos ou uma luz distante só a povoam vagamente, é inteira que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim” (Merleau-Ponty, 1994: 380 e 381).

Apichatpong não faz diferença entre as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e seu modo fugidio de aparecer. Sua busca é a mesma de Cézanne: “a matéria em vias de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (Merleau-Ponty, 2004: 128). O que não indica uma arte bruta ou primitiva, tampouco uma separação entre os sentidos e a inteligência, mas o desejo de colocar a lógica, as ideias, a teoria, novamente em contato com o mundo. “Mal dos trópicos” nos revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. É preciso reconhecer esse aquém, o fundamental a que o cinema de Apichatpong remete, região povoada de seres espessos, abertos e dilacerados.

É um cinema algo selvagem, que vive na fascinação: suas imagens parecem emanar das próprias coisas, serem exigidas por elas, estarem nelas. Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. Questão interminável, já que a visão à qual ela se dirige é ela própria questão. A missão de Apichatpong é cercar e projetar o que dentro dele se vê. Não é exatamente isto que Klee evoca quando confessa:

Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir (Klee, apud Merleau-Ponty, 2004: 22).

Quer dizer: a natureza é um objeto enigmático, que não é inteiramente objeto; “ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta” (Merleau-Ponty, 2006: 4). Apichatpong deseja a todo o momento envolver o espectador em uma experiência sensorial que o ate novamente ao mundo. Afinado à missão merleau-pontyana, o cineasta tailandês busca uma camada do ser que exceda nossa capacidades perceptivas, parece nos dizer que o real é em si mesmo sensível. Esta posição desarma o ceticismo mais radical, segundo o qual talvez nada se soubesse acerca do modo como a realidade é nela mesma. Vejamos, por exemplo, o que Apichatpong nos diz sobre sua predileção pela floresta, pela natureza mais selvagem:

A natureza para mim é um vício. Eu gosto da imagem, do verde, do som... A floresta no filme é algo estranho, com um *design* de som pesado, mas ela costumava ser a nossa casa. Quando vamos a uma floresta ou a uma caverna, é como se os personagens e o público voltassem às suas raízes. É por isso que em um determinado momento dentro da caverna há um plano em que vemos os desenhos na parede. Algumas pessoas estiveram por ali, no passado... você vai voltar às origens, quando desenhávamos nas paredes, e jogávamos com as sombras, uma forma primitiva de cinema (...) Quanto mais eu explicar, mais o filme perde seu mistério, então eu acho que eu devo parar! (Peranson e Rithdee, 2010).

Uma última comparação talvez nos ajude. “Mal dos trópicos” lembra um pouco da experiência insólita de “Hiroshima meu amor” (1959), “O ano passado em Marienbad” (1960) e “Muriel” (1963). Neles, os objetos funcionam como uma espécie de elo com a realidade. As imagens como presenças físicas. Fatias do pensamento em seu eterno devir, existem enquanto estão sendo vistas. Fora disso, caem no vazio, na ausência, ou, como diz o próprio filme, “no silêncio de mármore”. Andre S. Labarthe costumava dizer que se Marienbad existe, “é à maneira de um objeto: como as manchas de Rorschach” (Labarthe, 1961). Alain Resnais fraciona e apreende o real através de uma série de movimentos de câmera. Passeamos por corredores, salões, galerias, quadros emoldurados, mármore, espelhos, colunas, estátuas, portas... Somos convidados a viver

esses fragmentos em seus tempos, no tempo de vivências desses espaços percorridos. O plano é absoluto. A representação do amor é reveladora dessa estética. Seja nas ruas em Hiroshima, seja pelos corredores em Marienbad, o encontro amoroso parte sempre do abstrato. O amor se desenrola por entre camadas formais. Não são os protagonistas, seus olhares, movimentos, e gestos, que nos transmitem a ideia de amor. Resnais objetaliza tudo. Ainda que facilmente discerníveis um do outro, homem e objeto parecem nivelados.

“Marienbad” parece se distanciar da tensão do homem e do mundo, anulando o personagem, anulando o homem, anulando o presente, o passado e o futuro. Um terreno onde tudo é permitido. Resnais espalha imaginação para todos os lados, liberando-a de certos mecanismos e hierarquias tradicionais. O que se vê neste filme sem antecedentes formais é a busca por uma nova descrição. O projeto literário do *Nouveau Roman* de Robbet-Grillet e Marguerite Duras também se baseava em uma nova exposição que pudesse desencadear também uma outra subjetividade. Abaixo a ideia de que o homem só poderia ter do mundo um conhecimento subjetivo! Não mais o homem como justificativa de tudo! Tratava-se então de ir contra um mecanismo condicionado que nos faz identificar sujeito e objeto, homem e natureza. Assim, Resnais parece descrever as coisas de fora, diante delas. A paisagem e os objetos parecem dados, de saída, como não sendo o homem. Como o *Nouveau Roman*, estes primeiros filmes de Resnais parecem traçar os limites entre as coisas, negar todo antropomorfismo para apreender o real, para fazê-lo surgir em sua opacidade.

Ver um filme de Apichatpong é sofrer os efeitos de uma força centrípeta semelhante. Seu cinema está muito próximo da proposta de Resnais quando desierarquiza passado, futuro e presente, quando recusa o antropomorfismo e uma concepção humanista da natureza. São cinemas que se inscrevem como presença bruta e assumem formas diferentes de fugir do registro da representação. Ao mesmo tempo, Resnais e Apichatpong desfilam sensibilidades diferentes em relação aos valores do mundo e do cinema. Como temos visto, o cineasta tailandês narra um estado de coisas à flor da pele, chama o espectador para mais perto, e nos exige uma espécie de virgindade cinematográfica. Não parece mais necessário refletir sobre a linguagem para refletir sobre o mundo. Apichatpong, como os demais cineastas investigados neste capítulo, se

acha intimamente ligado a uma mudança de olhar lançado ao corpo. A pulsão maior deste cinema é o encantamento do corpo, que assume uma função híbrida, torna-se um campo de passagens, uma estrutura fluida, por onde todos os elementos ativam intercâmbios.

O mundo descrito em filmes como “Eternamente sua”, “Mal dos trópicos” e “Síndromes e um século” é, antes de mais nada, um mundo físico, em seu movimento microscópico e permanente, que se confunde, se identifica com o aspecto sensorial dos personagens, corpos que interagem com a paisagem e com os corpos da natureza. A partir do momento em que tudo é físico, a descrição do plano geral já é o detalhe intimista. Ver um longa de Apichatpong é se tornar parte de uma geografia movediça, que se dissolve na descrição de um mundo absolutamente físico, onde todas as coisas se identificam entre si. O cineasta parece se recusar a fazer qualquer distinção entre sujeito e objeto. Apichatpong parece filmar o mundo num momento que antecede a separação e a organização diferencial de seus objetos. Ele não identifica o “ser” com um dos seres (Deus, o homem ou a Natureza), rejeita um modo de pensar baseado nesta clivagem entre Deus, o homem, e as criaturas.

Um filme como “Mal dos trópicos” não tem como objetivo e efeito espalhar o homem por toda parte, nem mostrar as distâncias entre sujeito e objeto, mas justamente confundi-los, tratando tudo indiscriminadamente. Olhares, personagens, encontros amorosos, e o suor escorrendo pelo corpo são descritos no mesmo nível, na mesma hierarquia narrativa. Uma narrativa física que ressalta a unidade de todas as coisas, uma espécie de cosmos. O sensorial transforma a narrativa e a natureza numa coisa só. Não é mais a natureza ou os objetos que se humanizam, mas o próprio homem que perde a sua humanidade. O homem como parte de algo muito maior que a humanidade. É uma ontologia.

Num curso sobre o conceito de “Natureza”, ministrado em 1956/57, no Collège de France, Merleau-Ponty afirma que o problema ontológico é aquele ao qual se subordinam todos os outros e por isso mesmo a ontologia não pode ser um teísmo, um naturalismo ou um humanismo, ou seja, não pode identificar o Ser com um dos seres (Deus, o homem ou a Natureza). Uma perspectiva posteriormente confirmada em uma

nota de *O visível o invisível*: “trata-se precisamente de mostrar que a filosofia não pode mais pensar segundo esta clivagem: Deus, o homem, as criaturas” (Merleau-Ponty, 2000: 245). Ou seja: a realidade não se concentra em um único nível. O objetivo de Merleau-Ponty é reconhecer o ser primordial que ainda não é o ser sujeito nem o ser objeto e que embarça a reflexão em todos os seus sentidos, recolocando as qualidades sensíveis no ser para apresentá-las como reais.

Apichatpong tampouco se deixa agarrar neste ou naquele dualismo ou conceito. Em sua indeterminação, o que importa não é definir se o material é ficcional ou documentário, fantasia ou realidade, nem mesmo se há um diálogo entre estas dimensões ou regimes. O problema não está aí, não está mais aí. Diante dos filmes de Apichatpong, estas categorias parecem ultrapassadas. Elas não nos ajudam a adentrar uma obra como “Mal dos trópicos”. Ao ver um filme como este, dúvida e fascínio me parecem termos mais adequados. Talvez um fascínio questionado pela suspeita e uma suspeita interdita pelo fascínio. Uma zona de incertezas se abre no contato com este cinema. É algo que a estreia de Apichatpong já trazia em seu nome: “Objeto misterioso ao meio-dia”. Afinal, o meio-dia é o que marca justamente a fissura do dia. Luiz Carlos Oliveira Jr. nos lembra que no mito de Proteu, cujo sentido refere-se aos segredos da natureza e aos estados da matéria, “este horário correspondia à ‘hora exata de completar e dar vida às espécies surgidas da matéria já preparada e predisposta’; era o próprio instante da criação” (Oliveira Jr., 2009).

“Síndromes e um século” inicia sua sequência final se aproximando de um exaustor que parece sugar aquele espaço-tempo. O hospital e sua atmosfera, os homens, os bichos, as plantas e suas histórias, tudo se transforma em fumaça. Ela nos joga então novamente em um ambiente externo indeterminado: vemos um dia ensolarado em um parque, pessoas conversando, caminhando, se exercitando, dançando. Os últimos planos são dedicados a uma aula aeróbica repleta de gente. A música é pop-eletrônica. Um menino solitário entra e sai do quadro no canto esquerdo. Ele tenta acompanhar o professor, no fundo do plano. Uma sensação expansiva se instala e contamina o mais frio dos espectadores. Reconhecemos e nos identificamos com certa respiração originária que pulsa dessas imagens. Somos também parte integrante e constituidora deste mundo.

Conclusão

Anos 70. Austrália. Um antropólogo e um guia aborígine viajam em pesquisas sobre a pintura rupestre, ainda prática corrente entre os nativos australianos. Eles adentram uma caverna. Avistam um desenho gasto de um animal. O guia se entristece, chora, e, pouco depois, começa a retocar o desenho. O antropólogo, intrigado, faz a pergunta que qualquer ocidental faria: “Porque você pinta?”. “Mas não é minha mão que pinta”, responde o aborígine, estupefato: “É a mão do espírito”.

A princípio, pode parecer estranho começar esta conclusão com a pequena história que o arqueólogo francês Julien Monney conta ao cineasta Werner Herzog em “Caverna dos sonhos esquecidos” (2010), filme sobre os mistérios da caverna Chauvet, no sul da França, onde estão, em perfeito estado, os desenhos rupestres mais antigos de que se tem notícia. Se relevarmos, contudo, a carga místico-religiosa da resposta do aborígine, um olhar diverso sobre a arte em sua origem se abre no horizonte: a arte como uma doação, a dar vida material a algo imaterial, a tornar presente algo ausente; a arte como um sair de si sem jamais estar fora de si, como um fluxo e refluxo entre a obra, o artista, e, posteriormente, o espectador.

Ou seja: a arte não nasce como uma apreciação ou um julgamento do mundo, mas como um processo dinâmico e perpétuo de criação, recriação e experimentação de um mundo. Um processo que implica uma simultaneidade de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, perfeição e inacabamento, totalidade e abertura, tecido conjuntivo e diferenciado do mundo. Uma experiência irreduzível à generalização, experiência que, justamente por situar-se além de nossas possibilidades, força a pensar, em uma unidade aparentemente paradoxal entre o passageiro e efêmero por natureza e o fora do tempo, sempre idêntico a si mesmo. Algo que Alberto Caeiro, um dos heterônimos mais famosos e constantes do poeta Fernando Pessoa, soube como poucos descrever:

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas

Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo.
(Caeiro, 1997: 89)

A eterna novidade do mundo. Esta talvez seja a promessa que todas as artes carregam no horizonte. O cinema, a sétima arte, veio complexificar tudo isso. Os autores que investigamos ao longo do primeiro capítulo não se cansavam de dizê-lo. Para Andre Bazin, Amédée Ayfre, Michel Mourlet, Roger Munier e mesmo Jean Mitry, a imagem cinematográfica, intensificando as rupturas trazidas pela fotografia, quebrava todas as contradições da pintura, do teatro e da literatura, e afirmava, finalmente, e pela primeira vez na história, uma representação objetiva, mecânica, fidedigna da realidade a ponto de se confundir com ela. Essa relação diferenciada, única, com o mundo, deveria ser respeitada, seguida, explorada. A partir dos irmãos Lumière, não deixa de ser curioso, a eterna novidade do mundo, âmagô de todas as artes, ganhou em intensidade e, ao mesmo tempo, banalizou-se. Tornamo-nos paulatinamente mais descrentes e menos fascináveis.

O cinema, contudo, traz consigo, sempre, uma afinidade inquebrantável com os desenhos de 32 mil anos de Chauvet. É o que evocam nas entrelinhas ou por linhas tortas as obras dos autores de inspiração fenomenológica: a busca por um “sentimento do ser” na vibração fenomênica do mundo, que não se referencia simplesmente a algo anterior à imagem, mas delinea e anima, representa e narra, figura e põe em movimento, ao mesmo tempo, em um ir e vir constitutivo de nossa imaginação. O cinema, como disse certa vez Adrian Martin, pode ser visto como uma espécie de animação, marcado pela natureza maleável de seus elementos e procedimentos, onde corpos, personagens, objetos, paisagem, emoções e dramas estão sempre em formação, em um nascimento continuado da matéria, da forma, do sentido.

Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, nos armam de argumentos, perspectivas e exemplos, por todas as artes, de Cézanne a Francis Bacon, passando pela dança, e nos

ajudam a pensar o cinema como um movimento entre o instituído e o instituinte, que não se reduz, de modo algum, nem ao querer artístico de um autor, nem ao efeito obtido sobre o espectador, nem, ainda menos, a uma carga intrínseca à obra, fora de contexto. Um cinema capaz de circunscrever o âmago dos corpos, de fazer falar o espaço e a luz que aí estão, de captar o olhar da árvore, da montanha, da paisagem, em um exercício da faculdade de sentir que nos proporciona, como diria Deleuze, maneiras diferenciadas e imprevisíveis de se resistir ao mundo.

Claire Denis, Pedro Costa, Tsai Ming-Liang e Apichatpong Weerasethakul não constituem nenhuma espécie de movimento ou manifesto, embora estejam caminhando juntos rumo a um certo realismo, diferente do neorealismo dos italianos que inspiraram Bazin e Ayfre. Um realismo que não busca a ilusão da realidade, que não é propriamente representativo ou mimético, mas se expressa pela vontade de relacionar o cinema e a arte com uma determinada realidade da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político.

Os filmes se apresentam então como fundadores de sua própria realidade e atribuem a essa realidade um caráter especificamente misterioso. Isso porque eles exigem um pensamento que não recue diante daquela experiência indeterminada e ambivalente que nos conecta, esteticamente, afetivamente, sensorialmente, com o mundo. Criando um tempo outro, em um fluxo de imagens sonoras e visuais que se conectam ou se interrompem, corpos que se aproximam e se distanciam, aparecem e desaparecem. Um cinema que se constrói pela corporalidade e se dirige a seu espectador de forma direta e insistente, buscando um aparelhamento de sensorialidade que dê a ele condições para se efetivar como discurso.

O que buscam Denis, Costa, Tsai e Apichatpong é retomar uma certa potência, mostrar mais do que a si mesmos, uma espécie de denominador comum, sem nome, um aquém fundamental. Eles nos lembram de que a realidade na imagem cinematográfica não diz respeito à objetividade de um aparelho mecânico. Ela não tem a ver com o real em si,

anterior à mediação da câmera, e sim, justamente, com essa mediação. A ideia não é exatamente buscar uma relação direta da imagem com o mundo, mas, antes, uma imagem mundo, em seu fluxo e refluxo, em seu oferecer-se.

Este é um cinema mais afeito ao seu aspecto ontológico que à estilística. Quer dizer: um cinema que põe em movimento, por meio de todos os procedimentos e estratégias à sua mão, sem hierarquizá-los, sem fazer diferença entre os termos e as naturezas, todos imbricados e reversíveis, uma espécie de perseguição ou retorno a algo mais elementar. Sendo assim, se a profundidade, a cor, a forma, o traço, as linhas, os corpos, os personagens, a intriga, o olhar, são ramos do Ser, se cada um deles traz consigo toda a ramagem, não existem então questões separadas, nem caminhos ou estéticas absolutamente opostas, nem apostas parciais ou opções sem retorno.

Não é à toa que, ao falar da pintura de Cézanne, Merleau-Ponty defenderia a impossibilidade de um progresso nas artes. Para o filósofo, a primeira das pinturas vai até o fundo do porvir, cada obra de arte cria de antemão toda as outras. O mundo, para cineastas como Denis, Costa, Tsai e Apichatpong, estará sempre por ser filmado, findará sem ter sido acabado. O cinema, como a pintura, avança por desvios, transgressões, imbricações, o que não significa dizer que o pintor ou o cineasta não saibam o que querem, “mas que o que eles querem está aquém dos objetivos e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil” (Merleau-Ponty, 2004: 45). O fenomenólogo prossegue:

Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida (Merleau-Ponty, 2004: 46).

É preciso sublinhar que lidamos com um conjunto por demais variado e inarticulado para o alinhavarmos em torno de um conceito unificador ou mesmo de um destino estético comum. Não estamos atrás de um nome, um rótulo. Ou seja: é melhor evitar as categorias e as classificações, que, em última análise, sempre são determinadas pelas escolhas do momento (estéticas, culturais, ideológicas). Vale muito mais colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil, ainda mais tratando-

se de filmografias em estágio inicial, como é o caso de Apichatpong. Mas ao nos dirigirmos diretamente aos longas, percebemos que eles escapam continuamente àquilo que supúnhamos ser a própria natureza deles e, o que é mais interessante, fogem constantemente para regiões desconhecidas, não submetidas ao nosso controle. É preferível, portanto, tomar a obra desses cineastas como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.

Dessa maneira, a aplicação ou reprodução dos atributos técnicos mais recorrentes nas obras de Denis, Costa, Tsai e Apichatpong, como uma receita, não as reconstitui necessariamente. É algo que precisa esclarecido. Uma certa produção cinematográfica, sobretudo os curtas-metragem, tem recorrido insistentemente a alguns procedimentos e que marcam o cinema dos cineastas investigados. Ora, “O intruso”, “Mal dos trópicos”, “O Rio” ou “Juventude em marcha” não se deixam agarrar em uma listagem de seus elementos e estratégias mais constantes. Eles ultrapassam as descrições e denominações que lhes atribuímos. Talvez seja preciso suspender temporariamente as categorias, os conceitos e as definições, abrir mão das referências, retornar a cada filme, cada sequência, cada plano, em um eterno recomeçar. Cléber Eduardo, ao falar do cinema de Costa, sugere:

Talvez seja necessário voltar a se perder, a estabelecer interrogações, a reagir com exclamações, de modo a podermos lidar com o enigma Pedro Costa. Não se atravessa sua obra sem se perder por ela em suas brechas, em suas reentrâncias, ou mesmo nas elipses de suas estruturas de acontecimentos. Lidar com enigmas não é destrinchá-los, mas vivenciá-los no que eles têm de incontroláveis, de fugidios, sempre a nos escapar pelas frestas, a recusar uma ‘moldura controladora’ (Eduardo, 2010: 43).

Esta é, sobretudo, uma demanda que vem dos próprios filmes, em busca de um certo espectador, de uma relação não mais centrada na figura do autor ou em sua visão de mundo, tampouco em uma postura de afrontamento, e sim em uma abertura indeterminada, em uma experiência imersiva, em uma espécie de iniciação aos mistérios do mundo. Fomos buscar em uma tradição um pouco esquecida da teoria cinematográfica, no último Merleau-Ponty e em Deleuze, uma maneira diferente de olhar para o mundo e o cinema, atendendo uma demanda que vem dos filmes. Uma lógica do redemoinho, em que é preciso reconhecer o aquém a que o cinema remete,

uma zona de seres impenetráveis, espessos, interdependentes, abertos e dilacerados, e pinçar sua origem neste informe, no indeterminado dos traços, das forças, dos corpos, na produção de uma outra temporalidade, de uma outra fruição.

O que não quer dizer que outros olhares ou metodologias estejam interditas. Afinal, “O intruso”, “Juventude em marcha”, “O Rio” e “Mal dos trópicos” afirmam-se sempre abertos, seja a análises baseadas na semiótica ou de inflexão estruturalista, seja a partir dos estudos culturais ou de gênero, ou mesmo uma aproximação mais centrada na noção de *mise-en-scène*. O que se reivindica nesta tese é o reconhecimento, no âmbito da teoria do cinema, de um sentido sensível que se não é superior ao sentido lógico a este, é anterior. O conteúdo simbólico da obra, no campo intelectualivo, passa então a ser uma questão de segunda ordem. Não se trata, no entanto, de afirmar simplesmente o primado da sensibilidade em detrimento das funções narrativas ou discursivas do filme.

Aos vermos um filme de Denis, Costa, Tsai ou Apichatpong, algumas imagens nos pegam, arrastam-nos, como em um turbilhão, para algo que insiste como um acontecimento de suspensão. Elas nos invadem. Pensamos de dentro delas e não apenas com elas. O filme se pensa em mim ao falar em mim com imagens para cujo sentido não tenho modelos. Os cineastas constroem narrativas para além das causas ou dos efeitos, sem ênfase psicológica, moral ou ideológica, com atenção diferenciada aos espaços, à caracterização dos personagens, à acentuação hiperbólica da materialidade dos corpos, à relação carnal e quiasmática entre estes e a paisagem. “O intruso”, “Juventude em marcha”, “O Rio” e “Mal dos trópicos” vibram a cada imagem com a possibilidade de uma conexão latente a qualquer momento.

O que se afirma ao longo desta tese é o fato de o cinema estar sempre à nossa frente. Ele é mais rápido que nós. É mais teórico do que as nossas teorias, mais intelectual do que os nossos conceitos. Uma imagem clama pela necessidade incontrolável de uma outra imagem. Uma urgência nasce dessa angústia. Esse ímpeto deveria garantir que o pensamento sobre o cinema esteja sempre atento às transformações dos meios e das formas, desconfiando das convenções e certezas adquiridas. Uma desconfiança estratégica que nos obriga a pôr constantemente em questão nossa posição, nossas maneiras de ver e pensar, tornando-nos mais abertos e menos conclusivos.

Dessa forma, a aproximação com as filosofias de Merleau-Ponty e Deleuze se faz sempre como um meio para se gerar e produzir ideias e caminhos investigativos. O caráter deste diálogo consiste em não reduzir o cinema contemporâneo à comprovação de leis pré-estabelecidas ou torná-lo um campo de exemplificação de conceitos e de teses filosóficas. O que estou tentando fazer aqui é alcançar aquilo que o cinema já descobriu. O meu embate é colocar isso em palavras, fazer falar um cinema que nos encanta com suas imagens e força sensorial, que não faz distinções entre os termos e as naturezas, e nos inicia aos mistérios do mundo. Algo como o que Philippe Grandrieux evoca ao ser entrevistado sobre seus filmes:

ser capaz de contemplar o poder do real, sua efusão, a sua vibração alucinatória, para ser capaz de transmitir isso, e, para a duração de uma tomada, tornar-se o céu ou uma montanha, um rio, ou a massa tumultuosa do oceano. É quando o cinema é grande. O ritmo, a maneira como os corpos são enquadrados e iluminados, é quando começamos a nos perder que o cinema se aproxima mais do que ele essencialmente é: uma experiência sensual do mundo (Grandrieux, apud, Beugnet, 2007: 5).

O ponto final desta tese é mera questão de necessidade formal. O horizonte dos questionamentos investigados nesta pesquisa permanece incerto. Esta, na verdade, sempre foi minha intenção. Não a institucionalização de um olhar em substituição a outros, mas a necessidade sempre urgente de manter a interrogação aberta. Não exercício por meio de uma dúvida metódica e deliberada, mas exploração contínua; não exatamente refutação das teorias, mas retorno àquilo que está na origem delas, para descobrir o que nelas se manteve impensado. Algo que carrega em si uma comunidade possível ou um “povo por vir”, segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari, que nos irmana, cineasta, filmes, personagens e espectadores, em uma mesma tarefa: “não dirigir-se a um povo suposto já presente, mas contribuir para a invenção de um povo” (Deleuze: 2005, 259).

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGEL, Henri. *Poétique du cinéma*. Paris: Editions du signe, 1974.
- AGUIAR, Tiago Mata Machado. "Godard polifônico - genealogias do cinema moderno". Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2001.
- AMADO, Ana. *La imagen justa: Cine argentino y política 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- AMIEL, V. *Le corps au cinéma*. Paris: PUF, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. "The neglected tradition of phenomenology in film theory" em *Wide Angle*, vol.2, nº 2, 1978.
- ANGEL, Henri. *Esthétique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- _____. *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, 1998.
- ARROYO, J. *Action/Spectacle/Cinema*. Londres: BFI Publishing, 2000.
- ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. Paris: Ed. L'archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques (org.). *La mise en scène*. Bruxelas: De Boeck, 2000.
- _____. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus, 2008
- _____. "Pode um filme ser um ato de teoria ?" em *Educação e Realidade*, v°33, jan./jun. de 2008.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

- AYFRE, Amédée. *Conversion aux images?* Paris: Éditions du Cerf Bourges, 1964.
 _____. "Néo Réalisme et Phénoménologie" em *Cahiers du Cinéma*, nº 17, novembro de 1952.
 _____. "Cinéma et présence du prochain" em *Esprit*, nº 249, abril de 1957.
- BAECQUE, Antoine (org.). *Théories du cinéma*. Paris: Cahiers du cinema, 2004a.
 _____. "O corpo no cinema". IN: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do Corpo 3 – As mutações do olhar*. Petrópolis: Vozes, 2008.
 _____. "Mister Hou e a experiência do olhar". IN: MARQUES, Luísa. *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. CCBB, Rio de Janeiro, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BALÁZS, Bela. "O homem visível". IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- BARKER, Jennifer. *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2009.
- BATISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- BAZIN, Andre. *O que é o cinema ?*. Lisboa: Livros Horizontes, 1992.
 _____. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André, e TRUFFAUT, François. "Entretien avec Jacques Tati" em *Cahiers du Cinéma*, nº83, maio de 1958.
- BEAUVOIR, S. de. *A Força da Idade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BÉGHIN, Cyril. "La voi Ferrara" em *Cahiers du Cinéma*, nº 607, dezembro de 2005.
- BELLO, Angela Ales. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Bauru, 2006.
- BELLOS, D. *Jacques Tati: His Life and Art*. Londres: The Harvill Press, 2001.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Bronché, 1975.
- BENTES, Ivana. "O devir estético do capitalismo cognitivo". Trabalho apresentado ao GT Estéticas da Comunicação, XVI Compós, realizada na UTP, Curitiba/ PR, 2007.
- BERGALA, Alain. "D'une certaine manière". *Cahiers du Cinéma*, nº 370, abril de 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
_____. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERSANI, L. & DUTOIT, U. *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

BERRY, Chris. “Where is the Love? The Paradox of Performing Loneliness in Tsai Ming-Liang’s *Vive l’amour*”. IN: STERN, Lesley, e KOUVAROS, George (orgs). *Falling for You — Essays on Cinema and Performance*. Sidney: Power Publications, 1999.

BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.

BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
_____. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*. São Paulo: Escuta, 2007.
_____. *La Communauté Inavouable*. Paris: Minit, 1986.

BOLTANSKI, Luc, e CHIAPELLO, Ève. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle*. Cahiers du cinéma, Paris: Gallimard, 1999.
_____. “The Disappearance (on Antonioni)”. IN: CHATMAN, Seymour, e FINK, Guido (orgs). *L’avventura: Michelangelo Antonioni*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
_____. *Classical Hollywood Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
_____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: Knopf, 1986.

BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux” em *Cahiers du Cinema*, n° 566, março de 2002. Paris: 2002.
_____. “De manera que todo comunica”. IN: BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
_____. “Des films et des gestes” em *Cahiers du Cinéma*, n° 578, abril de 2003.

BOUQUET, Stéphane, e LALANNE, Jean-Marc. *Gus Van Sant*. Paris : Editios Cahiers du Cinéma, 2009.

- BRAGANÇA, F. "Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)" em *Revista Cinética*, 2007. Disponível Online: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>
- _____. "Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul" em *Revista Cinética*. Dezembro de 2006. Disponível Online: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BRENEZ, Nicole. *Abel Ferrara*. Illinois: University of Illinois Press, 2006.
- _____. *De la Figure en Général et du Corps en Particulier*. Bruxelles; Paris: De Boeck, 1998.
- _____. "The Body's Night: An Interview with Philippe Grandrieux" em *Rouge*, nº1, 2003. Disponível Online: <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>
- _____. "The ultimate journey: remarks on contemporary theory" em *Screening the Past*, dezembro de 1997. Disponível Online: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/brenez.html>
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: PARRHESIA, 2009.
- BUTCHER, Pedro. "Documentar uma sensibilidade humana" em *Revista Cinética*, 2010. Disponível Online: <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Londres: Routledge, 1993.
- CABO, Matos Ricardo (Org.) *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- CAEIRO, Alberto. "O guardador de rebanhos". IN: MASSAUD, Moisés (Org.) *Fernando Pessoa: O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CÂMARA, José Bettencourt da. *Expressão e contemporaneidade*. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.
- CAPISTRANO, Tadeu. "As entranhas do cinema: abrindo Cronenberg". IN: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *O Cinema em carne Viva: David Cronenberg*. Rio de Janeiro: WSET Editora, 2011.
- _____. "À pele da película: vias e veias do sensorialismo cinematográfico". Trabalho apresentado no XXVI Congresso da Intercom. Belo Horizonte: PUC, 2003. Disponível Online: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_capistrano.pdf

- CARBONE, Mauro. "Merleau-Ponty e o pensamento do cinema" em *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, Issue 2, dezembro de 2011. Disponível Online: <http://cjpimi.ifl.pt/2-carbone/>
- CARLIN, S., DELORME, S., LEVIN, M. "Jacques Rancière" em *Balthazar*, julho de 2000. Disponível Online: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/09/entrevista-jacques-ranciere.html>
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2007.
- CARMO, Paulo Sérgio do, COELHO Jr., Nelson. *Merleau-ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta, 1991.
- CASEBIER, Allan. *Film and Phenomenology: toward a realistic theory of cinematic representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CESARINO, Flávia Costa. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- CHAKALI, Saad. "À corps ouvert(s)" em *Cahiers du Cinéma*, 2005. Disponível Online: <http://www.cahiersducinema.com/article398.html>.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Atica, 2003. Disponível Online: <http://br.geocities.com/mcrost02/>.
- _____. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *Espinosa, uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 2005.
- _____. *Experiência do pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien. "Au-delà des genres" em *Cahiers du Cinéma*, n° 559, 2001.
- CIMENT, Michel. *Petite planète cinématographique — 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays*. Paris: Stock, 2006.
- COHEN-SOLAL, A. *Sartre*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- COLI, Jorge. "O fascínio de Frankenstein" em *Folha de São Paulo*, 02 de junho de 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COSTA, Cláudio. "O Rio". IN: LOPES, Denilson (org). *O Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005

COSTA, Pedro. “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”. IN: DUARTE, Daniel Ribeiro. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

COUTrINE, Jean-Jacques. *História do corpo 1*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008a.
_____. *História do corpo 2*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008b.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception (attention, spectacle, and modern culture)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1999.
_____. *Techniques of the observer (on vision and modernity in the XIXth century)*. Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press, 1990.
_____. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. IN: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

CYRILLE, Habert Cyrille. *Une Trilogie de Gus Van Sant Gerry Eléphant Last Days*. Paris: Transparence, 2006.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
_____. “O cinema e a memória da água”. *Libération*, Paris: 29 de Dezembro de 1989. Disponível Online: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/12/o-cinema-e-memria-da-gua-le-grand-bleu.html>
_____. *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: Pol, 1993.

DAVIES, Robert. "Intruding beauty: An interview with claire Denis" em *Pastemagazine*, 2004. Disponível Online: http://pastemagazine.com/action/article?article_id=1325

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. São Paulo: Papyrus, 1991.
_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
_____. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005b.
_____. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo, 1997.
_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005a.
_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
_____. *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELORME, Stéphane. “Les lois d l’affection” em *Cahiers du Cinéma*, n° 609, fevereiro de 2006.

DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DOUCHET, Jean. “O corpo”. IN: OLIVEIRA, Luís Miguel (Org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
_____. “Mizoguchi e a apreensão do real”. IN: NAGIB, Lúcia (Orgs.). *Mestre Mizoguchi: uma lição de cinema*. São Paulo: Navegar Editora, 1990.

- DUARTE, Daniel Ribeiro. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB: 2010.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DUPONT, Pascal. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Ellypse, 2001.
- DUVE, T. D. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Editions de Minuit, 1989.
- EDUARDO, Cléber. "Aleluia, Pedro Costa!" em *Revista Cinética*, outubro de 2006. Disponível Online: <http://www.revistacinetica.com.br/juventudecleber.htm>
- _____. "Um: resgate do mistério". IN: DUARTE, Daniel Ribeiro. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.
- EDUARDO, Cléber, FELDMAN, Ilana. "A política do corpo e o corpo político - o cinema de Karim Aïnouz" em *Revista Cinética*. Disponível Online: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm
- ENO, Brian. "Music for Airports liner notes" em *Music for Airports / Ambient 1* (Álbum), setembro de 1978. Disponível Online: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ELSAESSER, Thomas, e HAGENER, Malte. *Theory of film: An introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010.
- ELSAESSER, Thomas. "A Bazinian Half-Century". IN: ANDREW, Dudley, e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin*. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- EMERSON, Jim. "The beauty of buster?". 2006. Disponível Online: <http://cinepad.com/busterk.htm>
- EPSTEIN, Jean. "Bonjour cinema — Excertos". IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- ESPINOSA, B. *Ética*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo: novo em relação a qual realismo?". IN: FRANCO, G. C. *Olhares neo-realistas*. CCBB: São Paulo, 2007.
- FAIRFAX, Daniel. "'Yes, we were utopians; in a way, I still am...': An Interview with Jean-Louis Comolli" em *Senses of Cinema*, n°62, março de 2012. Disponível Online: <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/yes-we-were-utopians-in-a-way-i-still-am-an-interview-with-jean-louis-comolli-part-1/>
- FARIA, Tiago, GONTIJO, Yale. "Premiado em Cannes, cineasta português critica modelo hollywoodiano" em *Correio Brasiliense*, 18 de setembro de 2009. Disponível

Online: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/2010/09/premiado-em-cannes-cineasta-portugues.html>

FERRAZ, Maria C. F. *Homo deletabilis: Corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010.

_____. "Filosofia e dança contemporânea: do movimento ilusório ao movimento total". IN: *Sinais Sociais*, ano 2, mai-ago/2007, volume 4. 2007. p. 86-105. Disponível Online: http://www.sesc.com.br/publicacoes/revistas/sinais_mai_ago2007.pdf

FERRAZ, Marcus Sacrini. *A Fenomenologia e a ontologia em Merleau-Ponty*. São Paulo: Papirus, 2009.

FERREIRA, Francisco, "Entrevista a Pedro Costa" em *Expresso*, 2001. Disponível Online: www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm

FEREYDOUN, Hoveyda, e RIVETTE, Jacques. "Entretien avec Roberto Rossellini" em *Cahiers du Cinéma*, nº94, abril de 1959.

FIANT, Antony. "Apichatpong Weerasethakul : des films qui muent" em *Trafic*, nº53, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

_____. *Ditos & Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANÇA, Andréa; LINS, Consuelo e GERVAISEAU, Henri. "Serge Daney: O cinema como abertura para o mundo" em *Cinemais* nº 15, jan/fev de 1999.

FRAZÃO, Joana de Souza. "Entre ver a doença e narrá-la: os casos de Safe (Todd Haynes) e The River (Tsai Ming-Liang)". Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2009.

FRODON, Jean-Michel Frodon. *Le cinéma chinois*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

_____. *Hou Hsiao-hsien*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.

_____. "Il s'agit de s'aventurer au-devant d'une forme" em *Le Monde*, 11 de julho de 2001.

GALLAGHER, Tag. *The adventures of Roberto Rossellini*. New York: Da Capo Press, 1998.

_____. "Reading, culture, and auteurs" em *Screening the Past*, março de 2001. Disponível Online:

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0301/tgbfr12a.htm>

_____. "Geometria da força: Abel Ferrara e Simone Weil" em *Contracampo*, nº86. Disponível Online:

<http://www.contracampo.com.br/86/artgeometriadaforca.htm>

GARCIA, Wilton, e LYRA, Bernadette (orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

GARDNIER, Ruy, OLIVEIRA, Luiz C. Jr. et all. O. “Cinema contemporâneo em debate” em *Contracampo*, nº78, 2005. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>

GARDNIER, Ruy. “Mal dos trópicos” em *Contracampo*, nº64. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/64/tropicalmalady.htm>

_____. “Abel Ferrara e a religião da intensidade” em *Contracampo*, nº 50. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/50/abelferrara.htm>

_____. “A política íntima de Karim Ainouz” em *Contracampo*, nº 50. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/50/karimainouz.htm>

_____. “David Cronenberg: esperando eXistenZ...” em *Contracampo*, nº 8. Disponível Online: <http://www.oocities.org/contracampo/davidcronenberg.html>

GIL, José. *Movimento total – O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D’água, 2001.

_____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D’água, 1997.

_____. “O corpo paradoxal”. IN: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia*. Lisboa: Relógio d’Água, 2005.

GOETHE. *Escritos sobre a arte*. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.

GRUNERT, Andrea. *Le corps filmé* (Broché). Paris : Corlet Publication, 2006.

GUIMARÃES, César; OTTE, Georg e SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

GUIMARÃES, Pedro Maciel e RIBEIRO, Daniel, “Entrevista a Pedro Costa”, outubro de 2007. Disponível Online: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/mais-uma.html>.

GUNNING, Tom. “The world in its own image: the myth of total cinema”. IN: ANDREW, Dudley, e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Opening Bazin*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *O que é isto – A filosofia*. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *Conferências e escritos filosóficos*. (Coleção Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Serenidade*. Lisboa. Instituto Jean Piaget. 2001.

HEZEKIAH, Gabrielle. *Phenomenology's Material Presence: Video, Vision and Experience*. Londres: Intellect Ltd, 2010.

HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Dicionário de obras filosóficas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUSSERL, Edmund. *A idéia de fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Meditações cartesianas – introdução à Fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.

_____. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Aparecida: Idéias & Letras, 2006.

JARVIE, Ian. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. Nova York: Routledge, 1987.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JGC. "'Vive l'amour': Cineasta malaio Tsai Ming-Liang retrata deserto das cidades" em *Folha de São Paulo*, 30 de junho de 2000.

JONES, Kent. *L'Argent*. London: British Film Institute, 1999.

_____. "Here and There: The Films of Tsai Ming-Liang". IN: ROSENBAUM, J. *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. London: British Film Institute, 2008.

JOYARD, Olivier, REHM, Jean-Pierre, RIVIÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*. Dis Voir, 1999.

JOYARD, Olivier. "C'est quoi ce plan? (La suite)" em *Cahiers du Cinema*, n° 580, junho de 2003.

JÚNIOR, Luiz Soares. "Do itinerário dos espectros" em *Cinética*, junho de 2011. Disponível Online: <http://www.revistacinetica.com.br/adeusaosul.htm>

KEHL, Maria Rita. Nove e meia semanas de amor. IN: LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KENNEDY, Barbara. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

La Presse. Paris: 22 de março de 1907.

LABARTHE, André S. "Marienbad ano zero" em *Cahiers du Cinéma*, n° 123, setembro de 1961.

LALANE, Jean Marc. "C'est quoi ce plan?" em *Cahiers du Cinema*, n° 569, junho de 2002. Paris: 2002. Disponível Online: <http://ladroesdecinema.wordpress.com/furto-critico/que-plano-e-esse/>

LEOPOLD, Nanouk. "Confined Space – Interview with Tsai Ming-Liang" em *Senses of Cinema*, maio de 2002. Disponível Online: http://sensesofcinema.com/2002/20/tsai_interview/

LIM, Dennis. "Tsai Ming-liang Opens the Floodgates" em *The Village Voice*, V.26, Junho de 2001. Disponível Online: <http://www.villagevoice.com/2001-06-26/film/tsai-ming-liang-opens-the-floodgates/>

LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze – O que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. "Gerry: Dê-me um corpo". IN: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagens contemporâneas: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol.1. São Paulo: Hedra, 2009.

LOPES, Denílson. *A delicadeza*. Brasília: UNB, 2008.

_____. "Em busca do comum". Texto apresentado no XXIII Socine, ECA-USP, 2009.

_____. "O efeito Ozu: Em busca de um outro cotidiano". IN: PAIVA, Samuel. et al. (Org.) *XI Estudos de cinema e audiovisual*. São Paulo: Socine, 2010.

LUZ, Rogério. "A Construção da Narrativa". IN: Ivana Bentes (org.). *Ecos do Cinema, de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

MANEVY, Alfredo. "Amores made in Taiwan (sobre Vive l'amour)" em *Contracampo*, nº 23. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/23/frames.htm>

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

_____. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

_____. "O corpo que dança e os corpos dos filmes" em *Contracampo*, nº 91. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/91/artcorpo.htm>.

_____. "Corpos em fluxo: a questão do corpo na estética de fluxo do cinema contemporâneo". Niterói: UFF, junho de 2008 (Monografia de conclusão de curso de graduação em cinema, inédita).

MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Santiago (Chile): Uqbar Editores, 2008.

MARTIN, Fran. "Vive l'Amour: Eloquent emptiness". IN: BERRY, Chris (org.). *Chinese Films in Focus*. Londres: BFI, 2003.

MAYNE, Judith. *Claire Denis*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, O Escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

_____. O cinema e a nova psicologia. IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Résumés des cours: Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968.

MESQUITA, Raphael de Noronha Gustavo. “Cinema de Suspensão: Novas formulações do tempo e a estética de imersão sensorio-conceitual no cenário contemporâneo”. Niterói: UFF, 2009 (Monografia de conclusão de curso de Graduação em Cinema, inédita).

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma, II*. Paris : Editions Klincksieck, 1972.

METZ, Christian et al. *Psicanálise e cinema: CINETEXTO*. São Paulo: Global, 1980.

MIGLIORIN, Cezar Ávila. “Eu Sou Aquele Que Está de Saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma – Vol. 1*. Paris : Cerf, 2000.

_____. *Esthétique et psychologie du cinéma – Vol. 2*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.

MONASSA, Tatiana. “O sabor da melancia” em *Contracampo*, nº 81. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/81/critmelancia.htm>

_____. “Cinema mundo” em *Contracampo*, nº 66. Disponível Online : <http://www.contracampo.com.br/66/cinemamundotatiana.htm>

MONTEIRO, Paulo Filipe. “Fenomenologias do cinema”. Disponível Online: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-fenomenologias-cinema.pdf>

MORICONI, Sérgio. “Sobre todo o líquido e o sólido”. IN: *Catálogo da mostra Tsai Ming-Liang – O homem do tempo*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

MORREY, Douglas. “Open Wounds: Body and Image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis”. *Film-Philosophy*, vol. 12, no.1, 2008. Disponível Online: <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/morrey2.pdf>.

- MOULLET, Luc. "As lixeiras verdes de Deleuze". IN: *Luc Moullet: cinema de contrabando*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.
- MOURLET, Michel. *Sur un art ignore: La mise-en-scène comme langage*. Paris: Editions Ramsay, 2008.
- _____. "Sobre uma arte ignorada" em *Cahiers du Cinéma*, nº 98, agosto de 1959. Disponível Online: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html>
- MUNIER, Roger. *Contre l'image*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. "Le Chant second" em *Revue d'Esthétique*, tome XX, 1967.
- _____. "The Fascinating Image" em *Diogenes*, nº 38, 1962. Disponível Online: <http://dio.sagepub.com/content/10/38/85.full.pdf>
- NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000.
- _____. "L'Intrus selon Claire Denis" em *Remue.net*, 2005. Disponível Online: <http://remue.net/spip.php?article679>.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. "A estética do fluxo no cinema contemporâneo". Niterói: UFF, 2006 (Monografia de conclusão de curso de graduação em cinema, inédita).
- _____. "O cinema de fluxo e a *mise-en-scène*". (Dissertação de Mestrado) São Paulo: ECA/USP, 2010.
- _____. "Do maneirismo ao mito de proteu: 1980-2000". In: KOLB, Davi (org.) *Primeiros Olhares*. Rio de Janeiro: Segunda-feira Filmes, 2009. Disponível Online: <http://primeirosolhares.blogspot.com.br/2009/09/do-maneirismo-ao-mito-de-proteu-1980.html>
- _____. "O que é a *mise-en-scène*, onde está a *mise-en-scène*? Entrevista com Luiz Carlos Oliveira Jr" em *Aurora*, edição 1, outono de 2012.
- _____. "Hey Joe" em *Contracampo*, nº 66. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/66/heyjoejunior.htm>
- _____. "MATÉRIA-FORMA" em *Contracampo*, nº 93. Disponível Online: Weerasethakul
- _____. "Síndrome e um século" em *Contracampo*, nº83. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseumseculo.htm>
- _____. "O Cinema Sob o Paradoxo do Contemporâneo" em *Contracampo*, nº91. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/91/artrotterdam.htm>
- ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- OUBIÑA, David. *Estudo crítico sobre La ciénaga*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2009.
- PANOZZO, Marcello, e SCHANTON, Pablo. *Una sandía es una sandía — las películas de Tsai Ming Liang*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004

PARODI, Ricardo. "Cuerpo y cine: Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones de orden corporal". IN: YOEL, Gerardo (org). *Pensar El Cine 2*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

PERANSON, Mark. "Pedro Costa: an introduction" em *CinemaScope*, nº 27, 2006.

PERANSON, Mark, e RITHDEE, Kong. "Interview: Ghost in the Machine: Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema" em *CinemaScope*, nº 43, 2010. Disponível Online: <http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/>

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. _____ . PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

POIARES, Marta, e SILVA, Pedro Dias da. Pedro Costa: "Este não é o meu país. O meu país é as Fontainhas" em *Revista Rua Larga*, Nº 29, julho de 2010.

QUANDT, James (org). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009.

QUIROGA, Horácio. *A galinha degolada e outros contos*. São Paulo: L&PM, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. "Política de Pedro Costa". IN: CABO, Matos Ricardo (Org.) *Cem mil cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

_____. "A carta de Ventura". IN: DUARTE, Daniel Ribeiro. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

_____. "Política da arte" (2005b). Disponível Online: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>.

_____. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001.

_____. "De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema" em *Intermédias*, Vitória-ES, Ano 4, no. 8, 2000. Disponível Online: <http://www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf>.

RENOUARD, Jean-Philippe e WAJEMAN, Lise. "The Weight of Here and Now. A Conversation with Claire Denis" em *Journal of European Studies*, V. 34, n.1/2, 2004.

REYNAUD, Bérénice. "Entretien avec Tsai Ming-Liang" em *Cahiers du Cinéma*, nº516, setembro de 1997.

RICOUER, Paul. Ricouer. "Sur La phénoménologie" em *Esprit*, dez de 1953.

RIEGL, Alois. *Late roman art industry*. Rome: Giorgio Bretschneider, 1985.

RIVETTE, Jacques. "Génie de Howard Hawks" em *Cahiers du Cinéma*, nº 23, maio de 1953.

_____. "Carta para Rossellini". IN: OLIVEIRA, Luís Miguel (Org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

_____. "Notes sur une révolution" em *Cahiers du Cinéma*, nº 54, dezembro de 1955.

_____. "L'essentiel" em *Cahiers du Cinéma*, nº 32, fevereiro de 1954.

_____. "Da abjeção" em *Cahiers du Cinéma*, nº 120, junho de 1961.

RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1997.

ROHMER, Éric, e TRUFFAUT, François. "Entretien avec Roberto Rossellini" em *Cahiers du Cinéma*, nº 37, julho de 1954.b

ROHMER, Éric. "Le cinema, art de l'espace" em *La Revue du Cinéma - Cahiers mensuels de l'art du film*, nº 14, junho de 1948.

_____. "Rossellini: Stromboli" em *Gazette du Cinéma*, nº5, novembro de 1950.

_____. "Vanite que la peinture" em *Cahiers du cinema*, nº 3, março de 1951.

_____. "Politique contre destin" em *Cahiers du Cinéma*, nº 86, agosto de 1958.

ROMNEY, Jonathan. "Claire Denis interviewed" em *The Guardian*, 2000. Disponível Online: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,338784,00.html>

ROSENBAUM, Jonathan. "City Without Tears" em *Chicago Reader*, 2000. Disponível Online: <http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2000/0400/000414.html>

ROY, Jean. "'Mon cinéma est immédiatement identifiable': une interview avec Tsai Ming-Liang" em *L'humanité*, junho de 2007. Disponível Online: <http://www.humanite.fr/journal/2007-06-06/2007-06-06-852529>

RUIZ, Raúl. *Poetics of cinema 1: Miscellanies*. Paris, Dis Voir, 1995.

RUSSO, Eduardo. "Plano, tiempo y puesta en escena em el cine de Tsai Ming Liang". IN: YOEL, Gerardo (org). *Pensar El Cine 2*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

SÁ REGO, Alita Villas Boas. "Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século XXI: Filmes de ação de Hong Kong e Hollywood". Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Situações I*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

SCHEFER, Jean Louis. *Du Monde et du Mouvement des Images*. Cahiers du Cinéma, Paris: Gallimard, 1997.

_____. *L'Homme Ordinaire du Cinéma*. Cahiers du cinéma, Paris: Gallimard, 1980.

SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. “Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas”. IN: CORDEIRO, R, FIGUEIREDO, Vera L. F., e PEREIRA, M. (orgs.) *Comunicação, representação e práticas culturais*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, 2004.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film, Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, 1972.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. IN: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

SCOTT, Joan. “Experiência”. IN: SILVA, Alcione Leite da et al (orgs.). *Falas de Gênero*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999.

SERGUINE, Jacques, “Educação do espectador (ou a escola do Mac Mahon)” em *Cahiers du Cinéma*, nº 111, setembro de 1960.

SERRES, Michel. *O contrato natural*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991.
_____. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Camila Vieira da. “O sensível da imagem: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia”. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: UFC, 2010.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

SIMON, Alissa. "Not an ordinary Joe: an interview with Apichatpong Weerasethakul" em *Facets.org*, 2004. Disponível Online:
<http://www.facets.org/critics/simon/Weerasethakul.htm>

SMITH, Damon. "L'Intrus: An interview with Claire Denis" em *Senses of Cinema*, nº35, abril de 2005. Disponível Online:
http://sensesofcinema.com/2005/35/claire_denis_interview/

SMITH, Murray. “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”. IN: Ramos, Fernão (org.) *Teoria Contemporânea de Cinema – Vol. I*. São Paulo: SENAC, 2005.

SOBCHACK, Vivian. *The Adress of the Eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
_____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

- SPINOSA. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THIRON, Antoine. "La fissure" em *Cahiers du Cinéma*, nº 626, setembro de 2007.
- TRUFFAUT, François. "Lola au bûcher" em *Cahiers du Cinéma*, nº 55, janeiro de 1956a.
_____. "Et Dieu créa la femme" em *Arts* (Paris), novembro de 1956b.
- VERNET, Marc. *Figures de l'absence*. Paris: Editions du Seuil, 1988.
- VERÍSSIMO, Fernando. "Tsai Ming-liang: a água e o rio" em *Contracampo*, nº23, 2000. Disponível Online: <http://www.contracampo.com.br/23/tsaieorio.htm>
- VIEIRA, João Luiz. "Anatomias do visível: cinema, corpo e cultura visual médica – uma introdução". IN: RAMOS, Fernão (org.). *Estudos de Cinema II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.
_____. "Godard filósofo: duas ou três coisas que sei dele". Rio de Janeiro, 2012. (texto inédito, cedido pelo autor).
- VIEIRA Jr., Erly Monteiro. "Recortes e rasuras no corpo: Sagrado e erotismo no Teorema de Pasolini". Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2004.
_____. "Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo". Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- VIJN, Ard. "An interview with Tsai Ming-Liang" em Twitch, 2010. Disponível Online: <http://twitchfilm.com/2010/12/iffr-2010-an-interview-with-tsai-ming-liang.html>
- XAVIER, Ismail. (Org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- WALSH, David. "Tsai Ming-liang's Vive l'amour: Taipei's Lonely Souls". *World Socialist Web Site*, 1994. Disponível Online: <http://www.wsws.org/arts/1994/oct1994/tsai-o94.shtml>
- WILLEY, Joshua. *Cinematic Absence: Na analysis of Tsai Ming-Liang's 'Goodbye Deragon Inn'*. Alemanha: VDM Verlag Dr. Müller, 2009.
- ZAVATTINI, Cesare. *Sequences from a cinematic life*. Londres: Prentisse-Hall, 1970.

Filmografia

Principal

Pedro Costa

O sangue (1989)
Casa de lava (1994)
Ossos (1997)
No quarto de Vanda (2000)
Onde jaz o teu sorriso? (2001)
Juventude em marcha (2006)
Ne change rien (2009)

Claire Denis

Chocolate (Chocolat, 1988)
S'en fout la mort (1990)
Noites sem dormir (J'ai pas sommeil, 1994)
U.S.A go home (1994)
Nénette et Boni (1996)
Bom trabalho (Beau travail, 1999)
Desejo e obsessão (Trouble every Day, 2001)
Sexta-feira à noite (Vendredi soir, 2002)
O intruso (L'intrus, 2004)
35 doses de rum (35 rhums, 2008)
Minha terra África (White Material, 2009)

Hou Hsiao-Hsien

Menina bonita (Jiu shi liuliu de ta, 1980)
Vento gracioso (Feng'er titacai, 1981)
A grama verde de casa (Zai na hepan qigcao qing, 1982)
O homem-sanduíche (Er zi de da wan'ou, 1983)
Os garotos de Fengkuei (Fengkuei-lai-te jen, 1983)
Um verão na casa do vovô (Dongdong de jiaqi, 1984)
Tempo de viver e tempo de morrer (Tongnian wangshi, 1985)
Poeira ao vento (Lianlian fengchen, 1986)
A filha do Nilo (Ni luo He nu er, 1987)
Cidade das tristezas (Beiqing chengshi, 1989)
O mestre das marionetes (Ximeng Chengsheng, 1993)
Bons homens, boas mulheres (Haonan haonü , 1995)
Adeus ao sul (Zaijian, nanguo, zaijian, 1996)
Flores de Shangai (Hai Shang hua, 1998)
Millennium mambo (Qian xi man pó, 2001)
Café Lumière (Kôhî jikô, 2003)

Três tempos (Zui hão de shi guang, 2005)
A viagem do balão vermelho (Le voyage du ballon rouge, 2007)

Tsai Ming-Liang

Rebels of neon god (Qing shao nian nuo zha, 1992)
Vive l'amour (Ai qing wan sui, 1994)
My new friends (1995)
O rio (He Liu, 1997)
O buraco (Dong, 1998)
Que horas são aí? (Ni na bian ji dian, 2001)
Fish, Underground (2001)
Adeus, Dragon Inn (Bu San, 2003)
Aquarium (segmento de Bem-Vindo a São Paulo, 2004)
O sabor da melancia (Tian bian yi duo yun, 2005)
Eu não quero voltar sozinho (Hei Yan quan, 2006)
Face (Visage, 2010)

Apichatpong Weerasethakul

Misterioso objeto ao meio-dia (Dokfa nai meuman , 2000)
Eternamente sua (Sud sanaeha, 2002)
As aventuras de Iron Pussy (Hua jai tor ra nong, 2003), codirigido por Michael Shaowanasai
Mal dos trópicos (Sud pralad, 2004)
Síndromes e um século (Sang sattawat, 2006)
Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas (Loong Boonmee raleuk chat, 2010)
Hotel Mekong (2012)

Complementar

Karim Aïnouz

Madame Satã (2002)
O céu de Suely (2006)

Michelangelo Antonioni

A aventura (L'Aventura, 1960)
A noite (La notte, 1961)
O eclipse (L'eclipse, 1962)
Deserto vermelho (Il deserto rosso, 1964)
Blowup (1966)
Zabriskie Point (1970)
Profissão: repórter (Professione: repórter, 1975)

Alexandre Astruc

Le Rideau Cramoisie (1953)

Robert Bresson

Diário de um padre (Journal d'un Curé de Campagne, 1951)

Um condenado à morte escapou (Un condamné à mort s'est échappé, 1956)

Pickpocket (1959)

O processo de Joana d'Arc (Le Procès de Jeanne d'Arc, 1962)

A grande testemunha (Au hasard Balthazar, 1966)

Mouchette (1967)

O dinheiro (L'argent, 1983)

Tod Browning

L'inconnu (1927)

Jane Campion

O piano (The piano, 1993)

John Cassavetes

Sombras (Shadows, 1959)

Faces (1968)

Uma mulher sob influência (A woman under the influence, 1974)

A morte de um bookmaker chinês (The killing of the chinese bookie, 1975)

Charles Chaplin

Tempos Modernos (Modern Times, 1936)

David Cronenberg

Scanners (1981)

Videodrome (1983)

Na hora da zona morta (The Dead Zone, 1983)

A mosca (The Fly, 1986)

Gêmeos - Mórvida semelhança (Dead Ringers, 1988)

Crash - Estranhos prazeres (Crash, 1996)

eXistenZ (1999)

Maya Deren

Meshes of the Afternoon (1943)

A study choreography for camera (1945)

Jean Epstein

A queda da casa de Usher (La chute de la maison Usher, 1928)

A tempestade (Le tempestaire, de 1947)

Sergei Eisenstein

O encorajado Potenkin (Bronenosets Potiokin, 1925)

Outubro (Oktiabr, 1927)

Abel Ferrara

Os invasores de corpos (Body Snatchers, 1993)

Enigma do poder (New Rose Hotel, 1998)
Maria (Mary, 2005)

Robert Flaherty

Nanook, o Esquimó (Nanook of the North, 1922)

Jean-Luc Godard

Acosado (À bout de souffle, 1959)
Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme, 1961)
Viver a vida (Vivre sa vie, 1962)
O pequeno soldado (Le Petit soldat, 1963)
O desprezo (Le Mépris, 1963)
Alphaville (1965)
Demônio das onze horas (Pierrot le fou, 1965)
A chinesa (La chinoise, 1964)
Week-end (1967)
Ici et Ailleurs” (1974) co-dirigido por Anne-Marie Miéville
Passion (1982)
Prénom Carmen (1983)
Je vous salue, Marie (1985)
Nouvelle Vague (1990)

D. W. Griffith

O Nascimento de uma nação (The birth of a nation, 1915)
Intolerância (Intolerance, 1916)

Tsui Hark

The Blade (1995)
Time and Tide (2000)

Alfred Hitchcock

Interlúdio (Notorious, 1946)
Janela indiscreta (Rear Window, 1954)
O homem errado (The wrong man, 1956)
Um corpo que cai (Vertigo, 1958)
Intriga internacional (North by Northwest, 1959)
Psicose (Psycho, 1960)

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Crônica de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach, 1967)
Moisés e Arão (Moses und Aron, 1974)
Relações de classes (Klassenverhältnisse, 1984)
Cézanne (1989)
Sicília ! (1998)

Wong Kar-Wai

Dias selvagens (A fei zheng chuan, 1991)
Amores expressos (Chung Hing Sam Lam, 1994)
Anjos caídos (Duo luo tian shi, 1995)

Felizes juntos (Chun gwong cha sit, 1997)

Naomi Kawase

Suzaku (1997)

Shara (2003)

Floresta dos Lamentos (Mogari No Mori, 2007)

Buster Keaton

Electric House (1922)

The Scarecrow” (1920),

Sherlock Jr. (1924)

A General (The General, 1927)

Alberto Lamorisse

Crina-Branca (Crin-Blanc, 1953)

O Balão Vermelho (Le Ballon Rouge, 1956)

Fritz Lang

Fúria (Fury/1936)

Almas Perversas (Scarlet Street, 1945)

O Diabo Feito Mulher (Rancho Notorious, 1952)

O tigre de Eschnapur (Der Tiger von Eschnapur, 1959)

O túmulo índio (Das Indische Grabmal, 1959)

David Lynch

A estrada perdida (Lost highway, 1997)

Cidade dos sonhos (Mulholland Drive, 2001)

Adrian Lyne

Nove semanas e meia de amor (Nine 1/2 weeks, 1986)

Joseph Losey

The Lawless (1950)

O cúmplice das sombras (The Prowler, 1951)

Time Without Pity (1957)

The Criminal (1960)

Figures in a Landscape (1970)

Lucrecia Martel

O pântano (La Ciénaga, 2001)

A menina santa (La niña santa, 2004)

A mulher sem cabeça (La mujer sin cabeza, 2008)

Jean Mitry

Pacific 231 (1949)

Images pour Debussy (1952)

Gaspar Noé

Irreversível (Irreversible, 2002)

Francois Ozon

Sitcom (1998)

Oito Mulheres (Huit femmes, 2002)

Yasujiro Ozu

Pai e filha (Bashun, 1949)

Também fomos felizes (Bakushû, 1951)

Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari, 1953)

Bom dia (Ohayou, 1959)

Marcello Pagliero

Un homme marche dans la ville (1950)

Pier Paolo Pasolini

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

Teorema (1968)

Maurice Pialat

A infância nua (L'enfance nue, 1967)

Loulou (1980)

Aos nossos amores (À nous amours, 1983)

Otto Preminger

Laura (1944)

Angel Face (1952)

Anatomia de um crime (Anatomy of a Murder, 1959)

Bunny Lake desapareceu (Bunny Lake Is Missing, 1965)

O fator humano (The human factor, 1979)

Vsevolod Pudovkin

Tempestade sobre a Ásia (Potomok Chingis-Khana, 1928)

Sam Raimi

Homem-Aranha (Spider-Man, 2002)

Homen-Aranha 2 (Spider-Man 2, 2004)

Alain Resnais

Hiroshima meu amor (Hiroshima mon amour, 1959)

O ano passado em Marienbad (L'année derrière à Marienbad, 1961)

Muriel (1963)

Leni Riefenstahl

O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens, 1935)

Olympia (1938)

Roberto Rossellini

Roma, cidade aberta (Roma, città aperta, 1945)

Paisá (1946)
Alemanha, ano zero (Germania, anno zero, 1948)
Stromboli (1950)
Francisco, arauto de Deus (Francesco, giullare di Dio, 1950)
Europa' 51 (1952)
Viagem à Itália (Viaggio in Italia, 1953)

Gus Van Sant

Psicose (Psycho, 1998)
Gerry (2002)
Elefante (Elephant, 2003)
Últimos dias (Last days, 2005)
Paranoid Park (2007)

Vittorio de Sica

Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette, 1948)
Milagre em Milão (Miracolo a Milano, 1951)
Umberto D (1952)

Aleksandr Sokurov

Whispering Pages (Тихие страницы, 1993)
Mãe e filho (Мать и сын, 1997)
Arca russa (Русский ковчег, 2002)

Andrei Tarkovsky

O Espelho (Zerkalo, 1974)
Stalker (1979)
Nostalgia (Nostalghia, 1983)

Jacques Tati

Jour de Fête (1948)
As Férias de Mr. Hulot (Le vacances de Mr. Hulot, 1953)
Meu Tio (Mon oncle, 1958)
Playtime (1967)

François Truffaut

Os incompreendidos (Les 400 coups, 1959)
Beijos proibidos (Baisers volés, 1968)
Domicílio conjugal (Domicile conjugal, 1970)
A história de Adèle H (L'histoire d'Adèle H, 1975)
Amor em fuga (L'amour en fuite, 1979)

Paul Verhoeven

O vingador do futuro (Total recall, 1990)
Robocop, o policial do futuro (Robocop, 1987)
Conquista sangrenta (Flesh & blood, 1985)

Dziga Vertov

Um Homem com uma câmera (Cheloveks Kinoapparatom, 1929)

Bill Viola

Passage (1987)

The Reflecting Pool (1977-1979)

Luchino Visconti

Obsessão (Osessione, 1943)

A Terra Treme (La Terra Trema, 1948)

Belíssima (Bellissima, 1951)

Andy Warhol

Sleep (1963)

Empire (1964)

Orson Welles

Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941)

Soberba (The magnificent Ambersons, 1942)

A dama de Xangai (The lady from Shanghai, 1947)

A marca da maldade (The touch of evil, 1958)

Jia Zhang-Ke

Plataforma (Zhantai, 2000)

O mundo (Shijie, 2004)