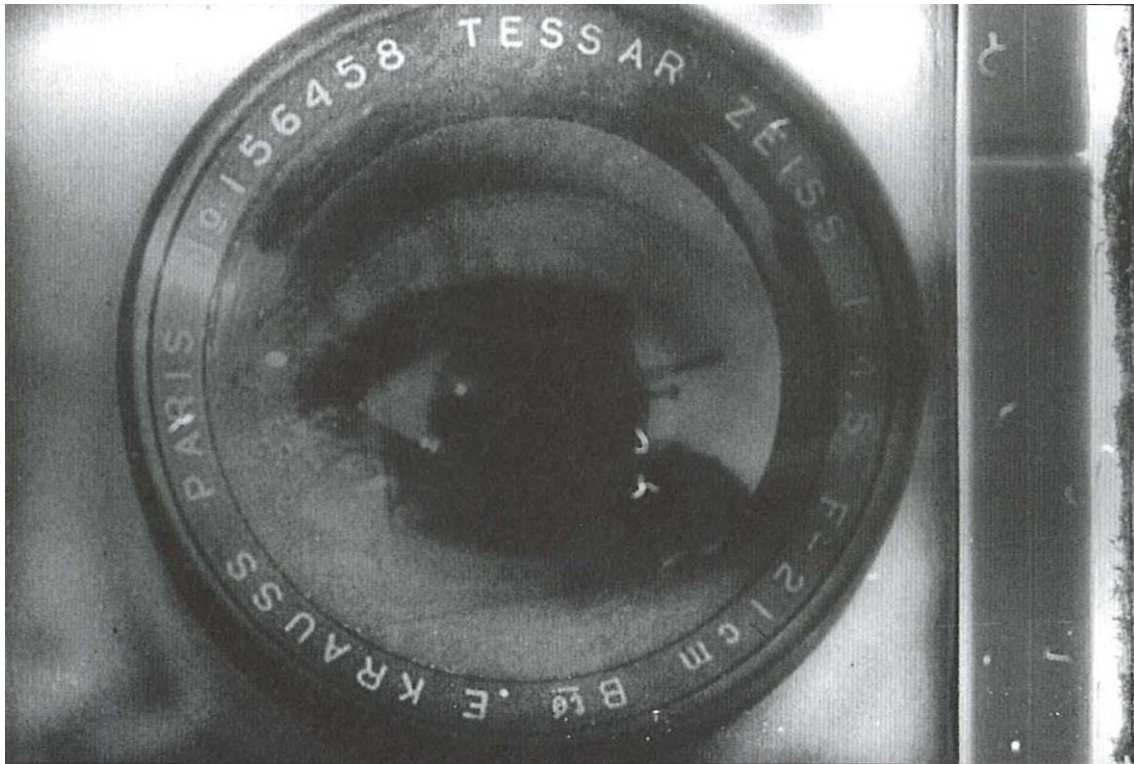


O cinema e a arte do encontro

Mariana Rodrigues Pimentel



Um homem com uma câmera, Dziga Vertov, 1929. O cinema-olho, ou como o olho se faz mecânico, e a máquina vidente. Fonte: Le Documentaire, l'autre face du cinéma. Cahier du cinéma, 2002.

Comumente, quando escrevemos sobre o cinema a partir da perspectiva teórica inaugurada pelo filósofo Gilles Deleuze, tomamos como referência central a partilha estabelecida por ele entre um cinema da imagem-movimento e um cinema da imagem-tempo. Todavia, se essa partilha é fundamental para que entendamos na história do cinema a passagem de uma narrativa clássica – condicionada por organização/montagem das imagens e dos sons segundo uma relação motora corpo/mundo – para uma narrativa moderna – a qual justamente ao quebrar o eixo motor permite o surgimento de relações inorgânicas corpo/mundo – é ela, ainda, funcional para que pensemos no âmbito das produções audiovisuais outra passagem, qual seja, a da arte moderna para a contemporânea?

Para que possamos compreender melhor o motivo de tal questionamento, se faz necessário chamar a atenção para o lugar específico que ocupa o cinema (e a fotografia) na história da produção imagética, pois sem levar em conta esse aspecto não será possível compreender, por um lado, a aderência desse novo dispositivo a um passado já ultrapassado pela produção moderna das imagens dando ensejo às clássicas imagens-movimento (e, posteriormente, no domínio das imagens-tempo àquelas que se inserem no quadro da arte moderna) nem, por outro lado, a estreita conexão do dispositivo cinematográfico com os questionamentos inaugurados pela arte contemporânea, os quais problematizam a partilha imagens da arte/imagens do mundo. Como procuramos mostrar, é justamente por ter operado uma ruptura ontológica no seio mesmo da história da produção da imagem (e mesmo da arte) que o cinema pôde ocupar esse lugar paradoxal e que lhe permitiu e permite simultaneamente experimentar por meios próprios o passado com o qual sua novidade técnica rompe e anunciar a arte por vir. Uma arte que, diferentemente do que vinha sendo produzido até então, já não se propõe mais a nos oferecer imagens fictícias do mundo, mas que faz do próprio mundo, das imagens-mundo, uma imagem-ficção.

Philippe Dubois em seu texto *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral* nos oferece análise precisa dessa ruptura tecno-ontológica operada pela invenção da fotografia e, em seguida, do cinema em relação às técnicas passadas de produção imagética. Como esclarece o autor, a palavra tecnologia deve ser aqui entendida em sua acepção aristotélica enquanto *technè*, isto é, como uma arte do fazer humano. Desse modo, podem ser considerados tecnologias o dispositivo criado na era paleolítica que deu ensejo às imagens rupestres e as invenções ligadas à perspectiva, pois, esclarece Dubois: "Todas essas 'máquinas de imagens' pressupõem (ao menos) um dispositivo que institui uma esfera 'tecnológica' necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo)".¹

Toda produção, portanto, todo fazer envolve sempre uma tecnologia ou, para sermos mais precisos, uma mediação tecnológica, um instrumental que é um saber fazer. É então a partir dessa compreensão mais ampla do conceito de tecnologia das imagens que o advento do dispositivo cinematográfico deve ser abordado. Naturalmente o autor não pretendeu com isso estabelecer uma "linhagem histórica", mas tão somente as bases teóricas que fundamentam o conceito de tecnologia da imagem, a fim de mostrar como as quatro últimas dessas tecnologias (fotografia, cinema, televisão, informática) puderam

operar radical ruptura² com aquelas surgidas a partir do Renascimento no que se refere ao automatismo na produção da imagem. E, particularmente para o debate que se segue, iremos nos deter nas duas primeiras.

Segundo Dubois, o advento destas quatro últimas tecnologias da imagem operou uma reorganização da relação homem/máquina/imagem, pois, como mostra em sua análise da tecnologia envolvida na produção da imagem renascentista, se as objetivas máquinas de visão aí surgem como auxiliadoras na constituição da perspectiva, será ainda por meio de uma tecnologia que envolve o corpo do artista, a dimensão manual, que essa imagem será inscrita sobre o suporte: "A câmera escura, a portinhola ou a tavoletta são instrumentos; eles organizam o olhar (...) mas nunca chegam a desenhar propriamente a imagem sobre um suporte. São como próteses para o olho, não são operadores de inscrição".³

Só com o advento da fotografia a inscrição da imagem sobre o suporte se dará de forma automática, isto é, por intermédio direto da máquina e, no caso da fotografia, através de maquinaria química: "Com a fotografia, a máquina de imagem torna-se, portanto, uma espécie de máquina celibatária."⁴ Isso não quer dizer que a presença do homem tenha sido abolida; decerto ela continua sendo fundamental, mas de fato, essa inscrição química da luz sobre a película opera uma maquinização da inscrição da imagem sobre o suporte.

Se com a fotografia a luz passou a ser inscrita sobre o suporte maquinamente, com o cinema se produzirão estritamente por meio da máquina a captação e a visualização sequencial das imagens. Com o dispositivo cinematográfico é o próprio mundo como imagem-luz-movimento que nos é oferecido. O caráter artístico/estético que sobre essa maquinaria será realizado se dará, ainda quando recorra a sistemas de representação anteriores a seu surgimento, em consonância com esse universo imagético que o dispositivo cinematográfico nos oferece, ou seja, será diretamente sobre o universo das imagens-luz-movimento que o gesto de ficcionalização se realizará. Aqui, o suporte sobre o qual a imagem-ficção é produzida consiste nas próprias imagens-mundo. E isso justamente porque já não é mais o corpo do artista que se interpõe entre as imagens do mundo e o mundo das imagens da arte, mas é a máquina, a mediação maquínica que se interpõe entre o corpo do artista e as imagens do mundo.

Portanto, se nos servimos de Dubois para traçar essa breve história das tecnologias da imagem a fim de marcar o necessário caráter tecnológico de toda produção

imagética e com isso pensar o advento da fotografia e do cinema não como um momento de surgimento de uma imagem mediada pela tecnologia, mas como uma mediação tecnológica que traz consequências radicais para a história da produção das imagens, o fazemos com o intuito de chamar a atenção para algo mais fundamental na obra teórica de Deleuze sobre o cinema e que acaba ficando em segundo plano quando nos detemos sobre a diferença de natureza entre as imagens-movimento e as imagens-tempo: o fato de o cinema ter feito surgir uma nova relação imagens da arte/imagens do mundo.

E é exatamente para este fato, o fato-cinema, que Deleuze aponta ainda nas primeiras páginas de *Cinema 1 – A imagem-movimento* quando afirma: "Ele (o cinema) 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 mundo."⁵

Portanto, o que o cinema como dispositivo tecnológico inaugura é a própria possibilidade de a ficção operar diretamente sobre o plano das imagens-mundo. Daí ser possível dizer que o artista/cineasta ficcionaliza diretamente sobre o mundo, ou seja, "faz do próprio mundo um irreal". Isso, porém, como apontamos, só se tornou possível porque com o automatismo da inscrição/projeção das imagens uma nova reconfiguração homem/máquina/mundo se operou.

É preciso, pois, que nos detenhamos um pouco mais sobre essa questão. E para tanto recorreremos a Henri Bergson, não por acaso o filósofo que ofereceu a Deleuze com seu livro *Matéria e memória* as bases de sua teoria do cinema. Para esta reflexão, contudo, faremos dialogarem com suas páginas sobre as relações entre imagem, matéria e memória aquelas em que se dedica a destrinchar a diferença entre instinto e inteligência em seu livro *A evolução criadora*.

Bergson explica que a vida que se manifesta num organismo, em sua dimensão biológica, é "um certo esforço para obter certas coisas da matéria bruta" e que tanto instinto como inteligência são formas divergentes que a vida encontrou para tirar proveito da matéria. Assim, se há uma diferença entre ambos essa só pode ser de ordem prática ou metodológica: "nós vemos nestas duas formas da atividade psíquica, antes de tudo, dois métodos diferentes de ação sobre a matéria inerte."⁶

Ora, pergunta-se Bergson, a que acontecimento nos referimos quando queremos determinar a aparição do homem sobre a Terra? Essa aparição não é

determinada justamente pelo surgimento dos primeiros objetos fabricados? "Em milhões de anos, quando o recuo do passado não deixar mais perceber senão as grandes linhas, nossas guerras e revoluções contarão pouco (...); mas da máquina a vapor, com todas as invenções que lhe fazem cortejo, falaremos talvez como falamos do bronze ou da pedra talhada; ela servirá para definir uma idade. Se nós pudéssemos nos despojar de todo orgulho, se, para definir nossa espécie, nós nos prendêssemos ao que a história e a pré-história nos apresentam como a característica constante do homem e da inteligência, talvez nós não dissêssemos homo sapiens, mas homo faber."⁷

Antes de tudo, um fabricante, eis o homem para Bergson. E aqui não há nenhuma depreciação, ele apenas coloca o homem e a inteligência em seu devido lugar. Ele não veio à Terra para erigir um saber, mas antes para fabricar. Isso seria até mesmo desmerecê-la naquilo que ela possui de beleza e de destreza: "(...) ser uma faculdade de fabricar objetos artificiais, em particular ferramentas que fabricam ferramentas, e disto variar indefinidamente a fabricação."⁸

E é nessa capacidade infinita de fabricar objetos variados que reside a verdadeira singularidade da inteligência sobre o instinto. Por isso, mesmo que entre alguns animais possamos identificar a fabricação de instrumentos, ela não varia a não ser que a variação se dê concomitantemente sobre o organismo do animal, ou seja, quando essa variação for também uma variação orgânica encetando uma transformação da espécie: aqui o instrumento e o corpo formam um só corpo, invariavelmente.

Daí a distinção que Bergson nos propõe: o instinto é uma faculdade de utilizar e mesmo de construir instrumentos organizados, a inteligência é a faculdade de fabricar e de empregar instrumentos inorganizados.

Ora, é exatamente porque o instrumento fabricado pelo homem perdeu seu caráter orgânico que sua fabricação pode variar infinitamente, pois, ao deixar de ser orgânico, ele perde também seu acabamento, exigindo permanente esforço renovado de aperfeiçoamento que, aliás, nunca se completa justamente porque se quebrou a relação orgânica entre ele e o corpo. Daí que, se o instinto é necessariamente especializado, pois forma com o corpo uma unidade, "(...) o instrumento fabricado inteligentemente é um instrumento imperfeito. Ele só se obtém ao preço de um esforço (...) Mas, sendo feito de matéria inorganizada, ele pode tomar qualquer forma, servir a não importa que uso, tirar o

ser humano de toda dificuldade que se apresente e lhe conferir um número ilimitado de poderes".⁹

Sua força reside em seu 'inacabamento', que reside na impossibilidade de encaixe integral, absoluto, que permita ao corpo e ao instrumento formarem um todo. O que se quebrou, pois, foi a relação orgânica entre o instrumento fabricado e o corpo que o fabrica. Portanto, não é apenas o instrumento que é inacabado, mas o próprio corpo do homem goza também de 'inacabamento' que lhe permitirá encaixar e desencaixar de seu corpo variados e novos instrumentos.

Um interstício aí se instalou; um interstício inorgânico, o qual não se confunde, embora esteja em estreita relação, com outro, o afetivo, sem o qual o corpo, como matéria orgânica, não existiria.

E para entendermos essa diferença e essa relação teremos que nos voltar para a cosmologia criada por Bergson em seu belo livro *Matéria e memória*. Esse estudo, como anuncia o próprio filósofo no prefácio à sétima edição, "afirma a realidade do espírito, a realidade da matéria e tenta determinar a relação entre um e outra sob exemplo preciso, aquele da memória".¹⁰ E assim Bergson procura dar fim à velha querela entre idealistas e realistas – aqueles retiram da matéria sua realidade, reduzindo-a à representação que dela fazemos; estes estabelecem um hiato entre a matéria e o espírito ao afirmar que há uma diferença de natureza entre a matéria e a representação que dela fazemos. Como pode uma coisa que produz em nós representações ser de natureza diferente daquela representação que ela produziu? Para tanto, mais do que afirmar a realidade da matéria e a realidade do espírito é preciso mostrar como essas duas realidades a princípio diferentes se relacionam. E para isso foi preciso que Bergson desfizesse um falso dualismo, o da matéria e da imagem. Esta é sua primeira tese: "A matéria, para nós, é um conjunto de "imagens". E por "imagens" nós entendemos certa existência que é mais do que aquilo que o idealismo chama de representação, mas menos do que aquilo que o realismo chama de coisa – uma existência situada a meio caminho entre a coisa e a representação".¹¹

Se matéria é imagem e imagem é matéria isso significa que a imagem não é uma representação puramente mental, ou seja, não está apenas em nosso espírito como também não difere em natureza da matéria.

Ora, então haveria coincidência entre a matéria, a imagem-matéria e a representação que dela fazemos? Por um lado, sim, pois antes de se tornar uma

representação a imagem está no mundo; por outro lado, não, pois, como veremos, a representação (percepção consciente) é operação de subtração, pela qual selecionamos no conjunto de imagens que compõem o universo material aquelas que nos interessam, personalizando assim a imagem extraída do exterior. Portanto, se há continuidade há também uma diferença. Se a representação que fazemos do mundo não coincide plenamente com este mundo é porque ela é menos, ela é uma operação de subtração a partir da qual efetuamos um corte sobre o universo – de certa maneira podemos dizer que nosso mundo é esse corte. Daí haver ao mesmo tempo uma continuidade, ambas são imagem e descontinuidade, pois a imagem-representação se constitui a partir de uma subtração.

É essa operação que será explicitada no primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Tomando a hipótese central da identidade entre matéria e imagem, Bergson parte da realidade do mundo material para explicar o surgimento do corpo no interior deste universo. E aqui precisamos abordar uma segunda tese de Bergson, sem a qual não é possível apreender integralmente sua cosmologia, e acrescentar ao par imagem-matéria um terceiro elemento, o movimento. Pois se matéria é imagem, imagem é movimento. Ao retirar as imagens do espírito e devolvê-las ao mundo, Bergson as dotou não só de materialidade, mas de vida. Uma imagem-matéria não pode ser concebida como pura imagem mental, aparência inerte a flutuar num além-mundo. O que há, antes de tudo, é um universo material descentrando em que todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras e em todas as suas faces. Imagens-matéria-movimento, eis a realidade do universo. No entanto, este universo é de pura exterioridade, em que nada de novo é criado, visto que "o futuro das imagens está contido em seu presente, e nada aí pode ser acrescentado".¹²

Ora, questiona Bergson, mas entre essas imagens que compõem o universo material existe ao menos uma que "eu não conheço apenas do exterior através de percepções, mas também de dentro por meio de afecções: esta é meu corpo"¹³. O corpo é assim imagem, ainda que de tipo particular, pois dotada de um 'dentro', que funciona como intervalo entre as ações que recebe do exterior e aquelas que ao exterior as devolve. Ele institui, assim, um intervalo entre a ação e a reação, intervalo por meio do qual algo de novo pode ser produzido, visto que a reação deixa de ser imediata, tal qual no universo material. Trata-se, portanto, de um intervalo de tempo. Se o corpo, essa imagem particular, acrescenta algo de novo ao universo é justamente porque o futuro dessa imagem não está contido em seu presente, ou seja, porque sua reação não é imediata, mas mediada. Um centro de ação se forma no interior deste universo. Ou, para sermos mais precisos, uma

interioridade é escavada nessa pura exterioridade. Esse intervalo, essa hesitação entre a ação recebida e a ação devolvida, isso é o corpo.

Dessa forma, propõe Bergson, é preciso abordar o corpo antes de tudo como um centro de ação, ou seja, a partir de uma perspectiva prática. E como tal, diferentemente do sistema descentrado das imagens no universo, ele se constitui como sistema motor ou, mais especificamente, como um sistema sensório-motor, que se configura como um sistema de imagens: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Sendo a imagem-afecção justamente o intervalo (afetivo) entre a percepção e a ação em que uma indeterminação, ou seja, uma resposta não previsível, se pode constituir.

Ora, como vimos, com o advento da inteligência, ao intervalo afetivo se veio acrescentar este segundo intervalo, o inorgânico, por meio do qual surge a nova imagem-corpo, a imagem-humana, imagem bizarra, pois não só faz variar o universo das imagens-matéria, mas, diferentemente de todas as outras, faz variar ao infinito sua própria imagem. O corpo instintivo foi atravessado por uma potência inorgânica, que rompeu sua relação orgânica com o mundo e também com sua própria organicidade. O corpo foi cindido em sua relação consigo próprio. Além de ter passado a utilizar variados instrumentos, viu suas diversas funções variarem infinitamente – suas garras tornaram-se mãos que talham a pedra, que empunham uma arma, que constroem uma armadilha, que escrevem uma carta... Ele também experimentou organismos alheios, ganhou asas, construiu teias, vestiu peles no frio, lançou-se nos mares... Não foi só isso, porém; ele começou a sentir-se só e a povoar sua solidão, fabricou sereias, seres alados, gnomos, apolos, dionisos, exus, pombagiras...

E isso só foi possível porque – diferentemente do intervalo orgânico/afetivo que é por onde as imagens-lembranças penetram garantindo uma teleologia à imagem-corpo, ou seja, uma relação orgânica de continuidade passado-futuro – pelo intervalo inorgânico foi a própria possibilidade de criação de novas imagens que aí se infiltrou: trata-se da potência de falsificação do mundo, ou seja, de criação de imagens que não estejam organicamente comprometidas com a continuidade do passado.

Com o advento do cinema, nos parece, abriu-se a própria possibilidade de experimentar esteticamente esse intervalo inorgânico. E isso, justamente, porque o cinema tornou possível não produzir novas imagens com as quais falsificamos e povoamos o mundo, mas experimentar o próprio intervalo por meio do qual a produção dessas novas

imagens se tornou possível. A máquina-cinema é, portanto, a contraface material/maquínica desse intervalo inorgânico.

Daí porque, diferentemente das demais máquinas de imagem, o cinema ocupa esse entrelugar entre o corpo e as imagens-mundo. Ele é, portanto, menos um instrumento através do qual criamos imagens e mais a imagem-maquínica desse intervalo. E é exatamente por se apresentar como imagem-interstício (pois aberta aos dois lados) que o cinema pôde romper a partilha imagens da arte e imagens do mundo, fazendo com que entre elas se estabelecesse uma intercessão, ou seja, um lugar de troca, de dupla troca.

Ora, nos parece que, detendo-nos apenas na diferença de natureza entre as imagens-movimento e as imagens-tempo, tal qual Deleuze nos propôs em sua teoria do cinema, perdemos de vista essa função primordial do cinema que, mais do que criar imagens orgânicas (movimento) ou inorgânicas (tempo) de nossa relação com o mundo, se apresenta ele próprio como uma imagem-interstício, imagem-troca, imagem-intercessão. E essa potência não se encontra explorada nem nas imagens-movimento do cinema clássico, até porque elas se esforçam por fazer desse intervalo um intervalo sensório-motor, nem nas imagens-cristal do cinema moderno, pois se elas quebram o eixo motor permitindo que o intervalo entre as imagens se apresente como intervalo inorgânico, este ainda é mostrado como intervalo passível de ser experimentado no interior do espaço imagético-ficcional e não – e esse é o ponto que queremos alcançar – como intervalo entre nossa imagem-corpo e as imagens-mundo.



Pour la suite du monde. Pierre Perrault. Fonte: Caméramages, Pierre Perrault. Editions de L'Hexagone, 1983.

Na imagem-cristal, assim como na produção literária e plástica da arte moderna, o interstício inorgânico, irracional ou cristalino é relação que se dá no interior de um espaço ficcional, seja do espaço fílmico, literário, plástico ou cênico. O que estamos querendo mostrar é que, com cinema, o intervalo inorgânico pode ser vivido não no interior de um espaço ficcional – pois desse modo, se rompemos com a organização orgânica/mimética do mundo, não nos desembaraçamos da antiga partilha imagens da arte e imagens do mundo –, mas, antes de tudo, como espaço entre dois campos imagéticos, como imagem-interstício ou, para sermos mais precisos, como imagem-fábula; como imagem da dupla troca entre o corpo-imagem do cineasta e os outros corpos-imagem que habitam o mundo.

E não é justamente dessa função do dispositivo cinematográfico que nos fala Deleuze quando analisa a produção documentária de cineastas como Jean Rouch e Pierre Perrault? "(...) o que cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real enquanto ela se põe a 'ficcionalizar', quando entra 'em flagrante delito de criar lendas' (...) Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim se 'intercede' personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo."¹⁴

É, portanto, no âmbito de um cinema da fabulação que a imagem-tempo revela, se mostra em seu caráter genético, ou seja, como imagem-interstício colocando em xeque a velha partilha real/ficção. Esse cinema não procura nos oferecer, pois, nem uma imagem do real nem uma imagem fictícia, mas o encontro, a troca, entre as ficções do cineasta e as ficções que habitam o mundo. Encontro que ficcionaliza o real e realiza a ficção.

É verdade que Deleuze não chega a criar o conceito de imagem-fábula, o que não nos impede de fazê-lo, ainda mais quando a própria produção visual e audiovisual contemporânea nos impele a tal. Tornou-se premente frente às imagens da Antropologia da face gloriosa, de Arthur Omar, dos documentários de Eduardo Coutinho e de A idade da Terra, de Glauber Rocha, assim como das últimas produções de Werner Herzog (mestre da imagem-cristal), entre tantos outros já conhecidos e a conhecer, a conceituação de uma outra imagem-tempo que não a imagem-cristal. De uma imagem que vá ao encontro dessas

imagens do encontro entre as imagens-da-arte e as imagens-mundo. É preciso ainda inventariá-las, mas esse é um trabalho por vir.

¹ Dubois, 2004, p. 33.

² Essa ruptura não se confunde com o estabelecimento de uma tabula rasa com o passado. Pelo contrário, como já sugerimos, o cinema só conseguirá traçar seu futuro numa relação tensa e criadora com o passado técnico-estético da produção artística. No entanto, mesmo sem aderir cegamente ao discurso da novidade, não há como se eximir de ver na emergência dessas duas tecnologias da imagem um fenômeno inaugural.

³ Dubois, 2004, p. 36.

⁴ Idem, ibidem, p. 41.

⁵ Deleuze, 1985, p. 77.

⁶ Bergson, 2008, p. 140.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Bergson, 2008, p. 142.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 1.

¹¹ Idem.

¹² Bergson, 2008, p. 11.

¹³ Idem.

¹⁴ Deleuze, 1990, p. 183.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. L'évolution créatrice. Paris: PUF, 2008.

_____. Matière et mémoire. Paris: PUF, 2008.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1 – Imagem-Movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. Cinema 2 – Imagem-Tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.