

LEONARDO BOMFIM PEDROSA

MODERNO DESCOBERTO

POR FILMES QUE PENSAM O CINEMA DE LUMIÈRE AO PÓS-GUERRA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P372m Pedrosa, Leonardo Bomfim

Moderno descoberto por filmes que pensam o cinema de Lumière ao pós-guerra / Leonardo Bomfim Pedrosa. – Porto Alegre, 2012.

134 f.

Diss. (Mestrado) – Fac. de Comunicação Social, PUCRS.
Orientador: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Comunicação Social. 2. Cinema – História.
3. Modernidade. 4. Filmes – Crítica e Interpretação.
I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.43

Bibliotecária Responsável: Dênira Remedi – CRB 10/1779

LEONARDO BOMFIM PEDROSA

MODERNO DESCOBERTO

**POR FILMES QUE PENSAM O CINEMA DE LUMIÈRE AO PÓS-
GUERRA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós- Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind- PUCRS

Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli - UFRGS

Prof. Dr. Fabiano Grendene de Souza - PUCRS

Porto Alegre
2011

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Cristiane Freitas Gutfreind, pela paciência e pelos ensinamentos durante a pesquisa. À banca, que aceitou o convite e contribuiu de forma significativa na qualificação. A minha família, pelo apoio incondicional. Aos colegas que possibilitaram diversas discussões sobre o tema. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Famecos, pela bolsa concedida.

RESUMO

O objetivo da pesquisa é encontrar as possibilidades modernas que o cinema mesmo sinalizou ao longo de um período que vai do seu surgimento, com Louis Lumière em 1895, à crise da representação no pós-guerra, com obras de Orson Welles, Alfred Hitchcock e Jean Renoir. Dessa forma, queremos compreender de que modo a ideia de moderno presente nos filmes encontra a essência realista que diversos teóricos, como Ricciotto Canudo e André Bazin, impuseram ao tema.

Palavras-chave: Cinema, Moderno, Real, Representação

ABSTRACT

The goal of this research is to find the modern possibilities signaled by Cinema, itself, along the period that runs from its appearance, with Louis Lumière in 1895, until the representation crisis in the post-war period, marked by the oeuvre of filmmakers such as Orson Welles, Alfred Hitchcock and Jean Renoir. Via this research, we aim to have a better understanding of the ways in which the idea of 'modern' in films encounters the realist essence imposed by various theorists, such as Ricciotto Canudo and André Bazin, on the theme.

Key-words: Cinema, Modern, Real, Representation

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1 Em torno do moderno.....	7
1.1 O pensamento moderno	10
1.1.1 O homem em movimento, o mundo em movimento	14
1.1.2 A crise da subjetividade	20
1.2 Em torno do cinema moderno	23
1.2.1 Ricciotto Canudo.....	26
1.2.2 André Bazin	29
1.2.3 Real e ficção: o céu e o inferno.....	33
2 A ruptura do primeiro cinema	36
2.1 O moderno de Lumière	39
2.2 A modernidade de Méliès	51
2.3 Entre Lumière e Méliès: o céu e o inferno	57
3 O moderno e os anos 1920.....	62
3.1 A ruptura de Dziga Vertov.....	69
3.1.2 Vertov e o homem.....	72
3.2.2 Vertov e a velocidade	81
4 Pós-guerra: os homens e as imagens	86
4.1 Orson Welles e o homem	90
4.2 Alfred Hitchcock e a imagem	97
4.3 A crise da representação	102
Considerações finais.....	114
Referências bibliográficas.....	118
Filmografia da pesquisa.....	122

Introdução

Embora debatida à exaustão, a questão do moderno é um tema que ainda encontra ricas possibilidades para se estudar a própria história do cinema com um olhar mais amplo. Digamos que a questão faz parte do processo de (auto) descoberta do cinema enquanto arte que se relaciona, inevitavelmente e de forma intensa, com o mundo. É fundamental percebê-lo como algo que ganha corpo num determinado contexto moderno, que nasce das novas preocupações do pensamento moderno, das redefinições do olhar, do homem e do mundo que se amplificaram durante alguns séculos até a pioneira sessão dos Lumière em 1895. Podemos dizer que as questões suscitadas pelo moderno confundem-se com as do próprio cinema, sobrevivem ainda hoje na ponta da língua de teóricos e de cineastas que pensam a sua criação. E o desenrolar das histórias do cinema mostra que se trata de um tema inevitável, que dialoga com as principais rupturas que os filmes ofereceram, pelo menos, ao longo da primeira metade do século vinte. O objetivo da pesquisa, portanto, é identificar de que forma o próprio cinema percebeu suas diversas possibilidades modernas.

Importante destacar que não se trata de uma pesquisa sobre a história do cinema, mas sobre histórias que encontramos a partir de filmes que pensam o cinema, relacionadas à reflexão da linguagem cinematográfica. Mas o que é um filme que pensa o cinema? Trata-se de uma questão complexa, podemos encarar a premissa deleuziana (2007) de que todo o filme oferece um pensamento sobre si. Concordamos, se há filme, há algum tipo de reflexão que pode ser percebida pelo espectador. O cinema não precisa estar citado ao pé da letra para que possamos tirar alguma lição. Ao contrapor *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, e *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen, Inácio Araújo nos oferece um norte interessante:

Vertigo é seguramente o maior filme já feito sobre o cinema, entre outras coisas porque Hitchcock sabia perfeitamente que

existe uma diferença brutal entre pensar o cinema e promover um entra-e-sai de gente da tela. Hitchcock sabia, no mais, que a tela de cinema não é um retângulo de pano branco. Sua matéria real é o imaginário. (ARAÚJO, 2010, p.132)

Em *Um Corpo que Cai* não encontramos nada literal relacionado ao cinema. Há um detetive contratado para perseguir uma mulher, eles acabam se envolvendo e a história se desenrola a partir desse encontro. Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, pelo contrário, a sala de cinema é a protagonista. No filme de Allen, um personagem sai da tela intrigado com uma espectadora que vê o mesmo filme todo o dia. Não seremos tão radicais quanto Araújo, entendemos que filmes que trabalham aspectos mais objetivos, como a sala de projeção e a própria produção de uma obra, também devem ser considerados na pesquisa, no entanto, sua abordagem do filme de Hitchcock é pontual e coincide com o que procuramos estabelecer a partir do nosso corpus. O cinema vai muito além das poltronas, da tela e da sala escura.

Na pesquisa encontraremos diversos filmes que tocam em questões específicas sem citá-las de forma literal – incluindo *Um Corpo que Cai* e outras obras do cineasta inglês. As licenças poéticas serão tomadas, tudo em favor de uma maior abrangência da pesquisa. Pode-se dizer que o corpus escapa do que se costuma considerar por metalinguagem. Um exemplo: consideramos as pioneiras obras de Lumière, por seu caráter inaugural, inclusive em termos de linguagem, como obras sobre o cinema. Nesse sentido, privilegiamos filmes que oferecem algum questionamento, intencional ou não, sobre tópicos relacionados ao moderno no cinema.

Dessa forma, estruturamos a pesquisa em quatro capítulos – basicamente cronológicos – que facilitam a compreensão das mudanças dos pensamentos em relação ao cinema. Antes de entrarmos nas questões puramente cinematográficas, há um primeiro capítulo dedicado ao surgimento do moderno no mundo. Como a palavra tornou-se um coringa teórico, muitas vezes em sentidos opostos ao que mostra o processo histórico caracterizado como a modernidade, é preciso compreender o que, de fato, significa o período moderno no mundo. Não podemos ignorar que o cinema é fruto desse

processo, tanto num sentido estético quanto tecnológico. Não esgotaremos o assunto, longe disso, até porque a pesquisa é sobre o cinema, mas identificaremos pontos cruciais do que se pensou a respeito do moderno ao longo dos séculos para podermos compreender o mundo em que surge a arte cinematográfica no final do século dezenove. O cinema não nasce por acaso, não se desenvolve por acaso, os filmes são realizados por homens no mundo, e homens dentro de um mundo que vivia um momento específico da modernidade – para alguns teóricos (Marcondes), um momento que deflagra a crise da modernidade. Os demais capítulos estão divididos em torno de momentos fundamentais da história do cinema moderno: o surgimento do cinema no final do século dezenove, a década de 1920 e o pós-ssegunda guerra mundial. Entendemos que se trata de períodos em que a questão da pesquisa foi colocada com mais intensidade pelos filmes.

No capítulo *A ruptura do primeiro cinema*, estudamos como os primeiros filmes de Lumière e Méliès se posicionam como arte moderna num momento em que o cinematógrafo era completamente ignorado pelas instituições artísticas e intelectuais. Não olharemos para a modernidade dos filmes dos cineastas pioneiros pela questão do dispositivo, mas pela questão estética. É fundamental entender como o cinema surge. E como ele nasce, imediatamente, moderno.

No capítulo *O moderno e os anos 1920*, a obra de Dziga Vertov encaminha o debate sobre o moderno no cinema daquela década, marcada por cineastas buscaram uma autonomia de linguagem de forma praticamente histórica, creditando boa parte de suas ilusões no poder da imagem em relação ao mundo.

No capítulo *Pós-guerra: os homens e as imagens*, estudamos como as rupturas de cineastas como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini e Jean Renoir, deflagram a crise da representação e respondem a questões amplamente colocadas por teóricos e cineastas dos períodos anteriores, imprimindo uma certa subjetivação total ao cinema, como bem apontou Deleuze (2007).

No fundo, os momentos que selecionamos se aproximam de uma questão maior, que perpassa todo o século vinte – e que ainda está bem viva hoje: a relação do cinema com o real. Trata-se um fantasma eterno, principalmente quando se busca o estudo do cinema moderno, como bem aponta Jacques Aumont (2009). O cinema parece ter uma dívida eterna com o real, com o mundo, com aquilo que está sendo filmado e posteriormente é representado na tela. Notaremos que se olha para as obras de Lumière, por exemplo, com esta intenção, de identificar uma nova forma de interação artística com o mundo. Nos anos 1920, a benção de Ricciotto Canudo coloca o cinema como o sonho impossível renascentista, a arte que conseguia unir o real e o ideal, o mundo objetivo e a subjetividade do artista. No pós-guerra, as ilusões em torno da relação com o real são demolidas uma a uma: o cinema como a arte de representação do mundo começa a se tornar uma definição obsoleta perto de filmes que revelam as potências do falso tanto num sentido estético quanto narrativo.

Portanto, a idéia de separar os capítulos de forma cronológica permite que se possa encontrar alguma linearidade numa história pontuada por discontinuidades, de ideias divergentes. De qualquer forma, nada impede que filmes de outros períodos sejam citados. Por exemplo, no primeiro capítulo fazemos uma aproximação da obra de Lumière com a de cineastas contemporâneos. A delimitação do período é apenas para a determinação de um caminho para a pesquisa.

O fato de os capítulos serem dedicados apenas a filmes realizados até a década de 1960 não significa uma delimitação arbitrária. Escolhemos a data limite porque acreditamos que naqueles anos já se começa a colocar novas questões a respeito da linguagem cinematográfica, questões que nascem da liberdade que as rupturas dos filmes dos cineastas do pós-guerra acabam rendendo ao cinema. Também observamos que a década de 1960 representa um momento em que a idéia de pensar o cinema no próprio filme se torna mais recorrente. Quando lemos uma entrevista com o teórico e cineasta Eric

Rohmer, em 1965¹, a respeito do cinema moderno, ele comenta que não existe um moderno e um clássico, mas um cinema que olha apenas para si e outro que olha para a vida, condenando, naquela ocasião, um excesso de reflexões que o cinema oferecia sobre si mesmo. Curioso é que encontramos na própria Nouvelle Vague, movimento da sua geração, a grande mola propulsora para tal abordagem, principalmente na figura de Jean-Luc Godard, aquele que não via diferença entre escrever uma crítica e fazer um filme.

De fato, a partir dos anos 1960, encontramos uma quantidade enorme de cineastas que se não teorizam, pelo menos colocam o cinema de forma substancial em suas obras. Tanto nos Estados Unidos, em nomes que revitalizaram Hollywood (Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Brian De Palma), passando pelo novo cinema alemão (Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders), pelo cinema japonês (Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida) e até mesmo pelo cinema brasileiro (Glauber Rocha, Rogério Sganzerla). Portanto, buscamos filmes de um período em que as reflexões em tela eram menos comuns, quando não havia uma “obrigação” de o cineasta ser crítico ou teórico. De qualquer forma, por mais que a pesquisa se debruce sobre filmes realizados há mais de cinquenta anos, entendemos que se trata de um período fundamental para que se possa compreender não apenas as rupturas radicais dos anos 1960 como, também, o cinema contemporâneo. Muitas das questões que até hoje são oferecidas por filmes e teóricos nascem no período que delimitamos para estudar.

Outro aspecto que precisa ficar claro é que nossa busca pelo moderno se distancia de certas abordagens teóricas mais tradicionais. Trata-se de um tema ambíguo, em alguns casos, quase invisível: o que é o cinema moderno, questiona Aumont (2009) em seu livro sobre o tema, *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, publicado pela primeira vez em 2007. Falamos em possibilidades modernas porque consideramos muito delicado tentar determinar um cinema moderno num sentido singular. Desde o início do século vinte, houve diversos discursos que encontraram um moderno

¹ Edição 172 dos Cahiers du Cinéma

no cinema. Se Ricciotto Canudo e seus herdeiros das vanguardas dos anos 1920 acreditavam que o cinema era moderno por natureza, André Bazin e seus discípulos dos Cahiers du Cinéma identificavam uma ruptura moderna no pós-guerra, embora intimamente ligada a uma ontologia da imagem cinematográfica. Portanto, há vários momentos modernos, vários contextos, passando por pensamentos que nem sempre estavam em sintonia com o significado mais restrito do termo. Por sinal, escolhemos Canudo e Bazin como teóricos de referência, não no sentido de que aplicaremos suas idéias aos filmes, mas porque ambos foram, cada um em seu tempo, uma referência teórica forte para a própria realização cinematográfica. Seria um equívoco propor uma pesquisa sobre o moderno e ignorar os escritos dos dois. Nesse sentido, encontrar as regras do jogo é provavelmente o momento mais delicado de uma pesquisa, principalmente quando se entende a pesquisa como um processo, como algo que provavelmente terminará bem distante das premissas iniciais. Mas as regras são simples: no lugar de identificar um eixo teórico e depois aplicá-lo ao objeto, decidimos encontrar um objeto e visualizarmos nele as suas próprias questões teóricas.

Tomaremos distância de definições mais recorrentes que encontram o moderno em oposição ao clássico, num sentido estético, como, por exemplo, faz David Bordwell (1985). Como poderíamos visualizar o moderno em relação a uma estética clássica se já entendemos os filmes de Lumière como modernos? Não faz sentido. Não negamos, de forma alguma, a existência de um cinema clássico com as definições encontradas por Bordwell, apenas não entendemos a existência do moderno como uma ruptura em relação a tais preceitos. Se o nome de teóricos franceses se multiplicam no trabalho (Bazin, Rivette, Aumont, Comolli, Daney, etc) é porque há uma cultura teórica e crítica na França de se olhar o cinema a partir das obras e dos cineastas. É o que estamos propondo aqui, entender a existência do cinema como arte moderna a partir dos filmes.

1. Em torno do moderno

Nada mais coerente do que iniciar uma pesquisa sobre o cinema moderno com Roberto Rossellini. Afinal, durante os anos 1950 seu nome era tido por muitos como um sinônimo do termo. Foi sobre ele que Jacques Rivette, futuro cineasta da Nouvelle Vague, escreveu o famoso artigo nos Cahiers du Cinéma, em 1955: a *lettre sur Rossellini*² que proclamava sem meias palavras que o italiano era o “mais moderno dos cineastas” (p.192). De certa forma, Rivette amplificava o que já aparecia nos textos de André Bazin (1991) a respeito do cineasta italiano. O moderno, a renovação do cinema naquele momento, estava em Rossellini. Como recorda Jacques Aumont (2009, p.47), a crítica francesa dos anos 1950 fez do italiano o herói e o arauto de uma revolução estética. Entretanto, deixemos de lado, por um momento, o Rossellini dos escombros do pós-guerra e das crises intimistas dos anos 1950. O que nos interessa, agora, é o Rossellini classicista e supostamente didático dos anos 1960/70 – aquele que abandonou o cinema para realizar produções televisivas biográficas. Em especial, *Descartes* (Cartesius, 1974), filme que não só se debruça sobre momentos importantes da vida do filósofo francês como também revela um mundo em transformação; enfim, o nascimento do moderno.

É destacável que Rossellini concentre toda a sua trama entre dois momentos de aparente oposição: na primeira cena, vemos uma aula em que o ainda jovem estudante Descartes entra em contato com as descobertas devastadoras de Galileu Galilei a respeito do universo; na última cena, um primeiro plano revelador expõe a angústia do filósofo diante de seus próprios questionamentos. Ele diz: “eu tenho a certeza que sou aquilo que pensa, mas de onde vem esta certeza?”. Rossellini parte da descoberta de um universo e finaliza com o rosto de um homem cujas dúvidas impulsionam seu apetite pelo conhecimento. Estamos diante de um belíssimo retrato da crise de um mundo – aquela que desenha o cenário para a modernidade.

² Publicada na edição 46 dos Cahiers du Cinéma, de 1955.

Trata-se de uma contextualização importante. Teremos problemas se não buscarmos o moderno num sentido histórico, o desgaste que o termo acabou recebendo ao longo dos séculos é tamanho que se torna difícil até mesmo abordá-lo como conceito. Ainda utilizamos a palavra no dia a dia, num sentido coloquial praticamente ausente de reflexão, mas a questão está longe de ser, ao pé da letra, moderna – contradizendo sua própria origem terminológica, vindo do advérbio latino “modo”, que significa “agora mesmo”, “neste instante”, “no momento” (MARCONDES, 1997, p.140). E se quisermos que o cinema comece, de fato, no século vinte, trata-se justamente do século, de acordo com diversos pensadores, em que o moderno se encerrou.

Encontramos tal colocação principalmente a partir de Jean-François Lyotard (1998), que no fim dos anos 1970 amplificou a pá de cal no conceito que já vinha sendo murmurada, pelo menos, desde o pós-guerra – e em alguns campos bem antes, como fez Marcel Duchamp com a arte no meio do turbilhão das vanguardas modernas do início do século vinte. As respostas a Lyotard surgiram rapidamente. Encontramos em Jürgen Habermas (2000), por exemplo, a defesa da modernidade como um projeto inacabado; em Giddens (1991), uma sobrevida embora se admitindo uma série de transformações radicais. Não custa lembrar que o próprio conceito de pós-moderno³, mastigado ou devorado (mas raramente desprezado) nas últimas décadas, também já parece um pouco abatido. Entretanto, tomaremos o cuidado para não ficarmos presos no jogo dos conceitos, o que nos interessa aqui é compreender o moderno no sentido de um processo, de coisas que acontecem e que geram outras coisas e que geram outras e assim por diante.

O conceito de moderno em relação ao pensamento filosófico é citado, de forma substancial, a partir de um olhar histórico de Hegel, em sua periodização da filosofia. Determina, assim, que o pensamento moderno inicia-se no século dezessete. No entanto, como assinala Giddens (p.12), a história da modernidade (assim como a história em geral), é marcada por certas

³ Embora Lyotard defenda não se tratar de algo posterior ao moderno, no sentido da cronologia, o pós-moderno trazia em sua gênese uma ruptura com o pensamento moderno. Mais sobre o tema em **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1993

descontinuidades. Não há uma linha homogênea de desenvolvimento, por isso mesmo ele refuta a ideia de Lyotard (1998) de que a pós-modernidade nada mais é do que o fracasso da modernidade em dar conta do mundo a partir de uma grande e sólida narrativa.

De fato, as discussões em relação ao moderno nunca foram formadas a partir de ideias estanque. O próprio conceito de modernidade é amplo, como vemos em Danilo Marcondes (1997, p.139): “está sempre relacionado para nós ao “novo”, àquilo que rompe com a tradição. Trata-se, portanto, de um conceito associado quase sempre a um sentido positivo de mudança, transformação e progresso”. Marc Jimenez recorda que muito antes do termo surgir, o debate entre o novo e o antigo entrava em questão: “a querela dos antigos e dos modernos sempre causou estragos, e a “modernidade” – ou seja qual for seu nome – teve sempre seus defensores renhidos e seus detratores ousados”. (1999, p. 281) O autor cita o exemplo de Platão e Aristóteles, o primeiro como conservador e o segundo como um defensor das novidades, como uma típica querela entre o antigo e o moderno, séculos antes dos conceitos serem citados ao pé da letra. O interessante é que se olharmos para o século dezessete, o pensamento aristotélico era justamente um dos cânones antigos que Descartes começava a questionar. Segundo Marcondes:

O pensamento moderno não constitui um todo orgânico, um pensamento uniforme ou homogêneo, sendo o resultado de diferentes contribuições, muitas vezes contraditórias, de pensadores em diversos campos do saber. (MARCONDES, 1997, p. 154).

Portanto, se a definição do moderno é uma tarefa delicada, pois algo é moderno sempre em relação à outra coisa, pode-se concluir que o conceito sempre estará próximo do que é considerado como novo – aqui num sentido de novidade que confere algum tipo progresso. Ainda hoje tal sentido é usado, por exemplo, na publicidade, embora a ideia de progresso tenha perdido força com os desvios perigosos da política do século vinte. Mais do que um conceito, então, entendemos o moderno como vários caminhos que se bifurcam, atravessando (ou até mesmo direcionando) séculos de mudanças consideráveis no mundo. É justamente o processo que possibilita, como

apontam diversos autores (Aumont, Baudry), o surgimento do cinema no final do século dezanove. Para termos uma compreensão mais precisa de qual é o mundo em que nasce o cinema, é importante contextualizarmos as rupturas históricas que moldaram as nuances do pensamento filosófico e da abertura cultural que data do início do período moderno.

1.1 O pensamento moderno

Para entendermos tais “descontinuidades históricas”, como cita Giddens, é interessante fazermos uma aproximação do que se discutia no final do século dezanove, na célebre querela dos antigos e dos modernos organizada por Charles Perrault, com o que Maurice Merleau-Ponty retomou a respeito do moderno no século vinte. O grande esforço de Bernard Le Bouyer de Fontenelle, aquele que defende o moderno na querela de 1687, é o de provar que o *moderno* poderia um dia ser tão relevante quanto o *antigo*, igualando em relevância histórica o que fizeram Homero, Platão e Demóstenes (1968, p.359). Merleau-Ponty retoma a questão do moderno, em 1948, para defendê-lo das acusações de que ele representa um período de decadência do mundo. Na oposição entre o antigo e o novo, fica claro que o segundo absorveu imediatamente a persona da ruptura.

É preciso reconhecer que os modernos não têm nem o dogmatismo nem a segurança dos clássicos, quer se trate da arte, quer do conhecimento, quer da ação. O pensamento moderno oferece um caráter duplo de incompletude e de ambiguidade que permite falar, se quisermos, de declínio ou de decadência. Concebemos todas as obras da ciência como provisórias e aproximativas, enquanto Descartes acreditava poder deduzir de uma vez por todas as leis do choque dos corpos a partir dos atributos de Deus. Os museus estão repletos de obras às quais parece que nada pode ser acrescentado, enquanto nossos pintores levam ao público obras que parecem, por vezes, ser meros esboços. E essas mesmas obras são tema de intermináveis comentários, porque seu sentido não é unívoco. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.68)

Talvez Merleau-Ponty seja um dos últimos entusiastas do moderno, inclusive observando pontos que já configuram o que se defenderia por pós-moderno pouco tempo depois. Se Fontenelle cita o pensamento moderno da

época como uma resposta para a inexatidão do pensamento metafísico que caracterizava a antiguidade (1969), Merleau-Ponty se apropria do termo a partir do que ele significa de inexatidão, de esboço, de provisório. “O coração dos modernos é, portanto, um coração intermitente e que nem mesmo consegue se conhecer” (p.70). Na década de 1940, finada a Segunda-Guerra Mundial, seria inimaginável alguém assumir o moderno como uma busca por uma nova verdade – a não ser num sentido pejorativo. Se o pensamento moderno surge no século dezessete, com Descartes, como um caminho mais legítimo em direção à verdade, no século vinte retoma-se a discussão colocando o nome de Descartes em oposição ao moderno. Como podemos perceber, trata-se de uma questão complexa.

Depois dessa longa digressão, voltamos aqui a última cena do filme de Rossellini sobre René Descartes que citamos anteriormente: a imagem da dúvida – mas da dúvida que necessariamente precisa levar a uma certeza. É de uma enorme sensibilidade que Rossellini termine seu filme com tal cena, pois consegue ressaltar a contribuição do filósofo e, ao mesmo tempo, questioná-la. Considera-se o início do pensamento moderno com a obra de Descartes porque, grosso modo, ela busca uma nova forma de alcançar a verdade – a certeza mais evidente que La Fontenelle defendia em relação ao mundo clássico. Nas palavras de Descartes (1997, p.24): “procurar o verdadeiro método para chegar ao conhecimento de todas as coisas de que o meu espírito fosse capaz”. No lugar de uma verdade metafísica, dada a priori pelo mundo, o homem deveria procurar uma verdade no ser.

O filósofo aproximava três vértices para obter um resultado preciso: a dúvida revela que o homem pensa, o pensamento revela que o homem existe. Dessa forma, a razão humana se torna sua grande musa. Se o “eu penso, logo existo” foi, imediatamente e posteriormente, muito questionado por outros filósofos (e até mesmo pelo próprio Descartes, como Rossellini expõe), o pensamento cartesiano significa, naquele momento, uma forte ruptura com o pensamento antigo. A dúvida em relação à verdade trazia à tona um pressuposto fundamental do homem, a busca por uma autonomia do pensamento. Se no século vinte Merleau-Ponty já traz o moderno num contexto

da recusa de uma verdade; no século dezessete o moderno aparecia como uma busca por uma nova verdade que partia justamente daquilo que anteriormente era visto com desprezo pelo mundo antigo: a dúvida.

O argumento do *cogito* não deixa de ser uma resposta de Descartes aos metafísicos aristotélicos (que acreditavam numa verdade dada a priori) e aos céticos (que a rigor não acreditavam em nada). Ainda muito preso à figura de Deus, Descartes procura encontrar um modo de se pensar o homem com autonomia sem que a verdade religiosa seja descartada. Tudo isso compõe um cenário de um mundo em transformação, em que progresso vinha acompanhado dos questionamentos em relação ao homem. No filme de Rossellini, fica muito claro como o homem do século dezessete parece perdido em meio ao mundo que evolui científica e tecnicamente de forma veloz. O mundo em crise traz a obrigação da descoberta do homem, é o que nos mostra o cineasta. Pois na obra raramente vemos as ruas. Temos que compreender toda a transformação que o mundo vivia naquele momento a partir dos homens que falam sobre o mundo – ou seja, que o pensam. Nesse sentido, Descartes parte justamente dessa aflição, dessa ausência de solo firme, para buscar o seu método de encontro com a verdade mais pura e real. Em suas palavras (p.33): “o meu objetivo era somente o de obter uma certeza, de retirar a terra movediça e a areia para desocultar a rocha ou a argila”. A grande questão de Descartes era não assumir nenhuma coisa por verdadeira sem que tivesse uma evidência da verdade. Marcondes destaca:

A busca de um novo lugar seguro na interioridade (..) pode ser vista como uma tentativa de recuperar esta estabilidade perdida, de refugiar-se num mundo seguro e protegido das incertezas do mundo externo, do “oceano da dúvida”, segundo uma metáfora da época. (MARCONDES, 1997, p.254)

Percebemos claramente a referência do pensamento cartesiano na história do cinema quando encontramos o conceito de evidência em momentos e abordagens distintos, mas sempre decisivos. Não podemos esquecer, inclusive, o caráter científico do cinema, tão difundido em seus primeiros anos. Se olharmos para um dos mais célebres pré-cinemas, as experiências do norte-americano Edward Muybridge com a decomposição do movimento,

lembraremos que sua meta era justamente encontrar uma evidência, uma prova visível, de que as quatro patas do cavalo saem no chão durante o seu galope. Ou seja, a imagem em movimento como aquilo que consegue evidenciar a verdade.

Arlindo Machado (p.18) questiona a importância dos cientistas da decomposição das imagens para o futuro do cinema. “Todos esses homens de ciência são menos os pais do cinema do que da produtividade industrial, da racionalização da linha de montagem, do taylorismo, da ergonomia e da robótica”. No entanto, é preciso considerar que o peso da evidência na imagem cinematográfica torna-se uma presença importante da história do cinema, já em outro contexto, não mais numa busca científica (embora ela permaneça em experimentos), mas no que diz respeito à arte. Não é por acaso que André Bazin (1991) considera o cinema a arte realista por excelência, aquela que tem o dom de revelar naturalmente a verdade do mundo. Num caminho oposto ao de Bazin, encontramos a evidência nos anos 1920 em Dziga Vertov (1974), por exemplo, com a definição do cinema como algo que possibilita a visão daquilo que o homem não pode ver, percebendo a câmera quase como um microscópio (ou um telescópio de Galileu, por que não?). É com esse propósito, como veremos no terceiro capítulo, que ele “cine-decifra” o mundo em seu arrojado *Um Homem com a Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

Nos anos 1950, o termo evidência torna-se um fetiche da crítica francesa, que herda boa parte das preocupações estéticas e até mesmo metafísicas de Bazin. O momento chave – Jacques Aumont contextualiza (2006, p.97) – é a defesa da evidência do mundo contra a vontade de poder do artista criador.

Evidência é um termo simultaneamente claro e equívoco: claro no seu significado (é evidente aquilo que se impõe à simples apreensão, sensorial ou intelectual, sem a necessidade de argumentar), mas complexo em sua aplicação. (AUMONT, 2006, p.97)

Dessa forma, encontramos no período abordagens diferentes, como a de Jacques Rivette (1953), aquele que detecta o gênio do cineasta Howard Hawks pela evidência, por aquilo que seus filmes expõem de puramente físico de seus personagens, de sua ação. Ou a de Michel Mourlet (1959), que defende a *mise en scène* se apoiando praticamente num olhar metafísico e define o cinema como “a bela imposta pela evidência do olho irrecusável”. Aumont resume as duas principais correntes que abraçaram a evidência no cinema, pode ser a neutralidade do olhar artístico, que deixa transparecer o mundo como ele é; ou a capacidade do mundo de falar de si mesmo, através de suas aparências. O cinema é visto como a arte ideal para as duas premissas.

Embora a questão da evidência signifique diferentes olhares ao longo da história do cinema (e até mesmo antes, como vimos em Muybridge), é inegável que ela se torna um aspecto fundamental tanto da realização quanto das teorias cinematográficas. O peso do cinema como arte que revela a realidade, veremos adiante, é o que sustenta diversas rupturas do século vinte e o que encaminha boa parte das discussões em relação ao moderno.

1.1.1 O homem em movimento, o mundo em movimento

O pensamento moderno se torna, então, um longo caminho em que diversos atalhos, falsos ou não, são apontados por homens sedentos por ruptura, seja em relação à arte, à religião, a ciência ou à filosofia. Habermas contextualiza como vários acontecimentos, razoavelmente contemporâneos, fizeram com que a verdade metafísica se tornasse insuficiente, transformando radicalmente o modo como o homem se via no mundo. “A descoberta do ‘Novo Mundo’ assim como o Renascimento e a Reforma, os três grandes acontecimentos por volta de 1500, constituem o limiar histórico entre a época moderna e a medieval.” (2000, p.9). Neste contexto, há ainda as descobertas científicas, como salienta Marcondes, “rompendo com a separação antiga entre ciência e técnica e fazendo com que problemas práticos no campo da técnica levem a desenvolvimentos científicos” (p.151).

É este o mundo que Rossellini retrata tão bem no rosto angustiado de Descartes na última cena, numa bela tradução daqueles tempos em que o homem se tornava algo com o que se devia se preocupar. O Renascimento o coloca no centro das inquietações artísticas. No lugar das figuras feudais e do alto clero, o homem comum florentino se tornou modelo de representação. As proporções humanas, até mesmo em representações religiosas, destacavam essa ruptura. A Reforma Protestante de Lutero também coloca o homem como aquele que tem acesso direto a Deus. Trata-se de uma ruptura poderosa, a fé não estava mais apenas nas mãos da Igreja e da teologia. A ciência moderna também se centraliza na figura do homem, com a valorização da experimentação e da verificação de hipóteses em substituição à verdade metafísica que outrora direcionava todo o acesso ao conhecimento. Quando Nicolau Copérnico, em 1543, defende a partir de argumentos sólidos que, ao contrário do que se pensava, a Terra gira em torno do Sol – este sim o verdadeiro centro – os abalos não são pequenos.

A descoberta de Copérnico traz, também, uma questão importante que contribui para a crise daquele mundo. Como vimos, tanto a arte Renascentista quanto a Reforma de Lutero buscavam colocar o homem em evidência, como o centro do mundo. O pensamento filosófico de Descartes seguiu esta linha. No entanto, descobria-se que a Terra não era mais o centro do universo. E ainda estava em movimento. Ao mesmo tempo, o homem se torna grande e pequeno. Segundo Baudry, o cinema herda a inquietude de um mundo em movimento.

A escolha ótica parece prolongar a tradição da ciência ocidental, cujo nascimento coincide exatamente com o desenvolvimento dos aparelhos óticos, que terão com consequência o descentramento do universo humano, o fim do geocentrismo (Galileu); mas também, e paradoxalmente, o aparelho ótico, a câmara escura, servirá no mesmo campo histórico para a elaboração da produção pictórica de um novo modo de representação, a perspectiva artificialis, que terá como efeito um recentramento – ou, pelo menos, um deslocamento do centro – indo se fixar no olho, o que significa assegurar a instalação do "sujeito" como foco ativo e origem do sentido. (BAUDRY, 1970, p.384)

É inegável que o cinema retoma a busca pela centralização do homem que dá o tom da arte moderna desde o Renascimento. Se buscarmos a abordagem de Jean-Louis Baudry para o processo que deu origem ao cinema, encontraremos justamente este momento decisivo do mundo em que o homem precisa se redefinir. A ideia do sujeito como foco ativo e origem do sentido, tão sintomática do pensamento moderno, torna-se um elemento chave da estética cinematográfica. Pelo menos até a década de 1960, são raros os filmes que ignoram (até mesmo não evidenciam) o homem, tanto como a figura propulsora da narrativa que se pretende seguir, como no sentido do enquadramento mesmo, com a figura humana sempre destacada em relação ao espaço, numa sintonia com o que o crítico de arte David Sylvester chamou de tradição pictórica renascentista-barroca (2006, p.293): “o homem não só é o ápice da beleza natural: é o veículo de toda a vida. Assim, a figura humana é representada encenando os sentimentos e emoções que a imagem pretende transmitir (...)”.

A ironia é que a centralização do homem se trata do pressuposto fundamental, como observou David Bordwell (1985, p.50), do cinema clássico norte-americano. Como vemos, trata-se de uma herança sólida do processo moderno. “Hollywood perpetuou muitos preceitos da pintura pós-renascentista”. Bordwell acentua o fato de que o cinema clássico trabalha a representação humana de modo análogo à pintura. De qualquer forma, é preciso lembrar que a centralização não significa que o homem sempre estará no centro do quadro. É um artifício muito raro no cinema, diga-se da passagem. A centralização é a busca, através da composição, de uma harmonia de informações visuais para que o homem esteja sempre em destaque, numa posição privilegiada em relação ao todo da imagem.

Nesse sentido, um exemplo destacável é a obra de Otto Preminger, que consiste em sempre trabalhar a câmera em relação ao homem, de forma que ele nunca perca o protagonismo visual da ação. Os travellings incessantes de seus filmes buscam, a todo momento, o reenquadramento do homem em cena. Se não percebemos os inúmeros movimentos de câmera, é justamente pela

harmonia de sua mise en scène. Foi tratado por Michel Mourlet, o maior defensor do classicismo da crítica francesa dos anos 1960, como sinônimo de perfeição do termo. O exemplo de Preminger é importante, pois, apesar da aproximação com a pintura oriunda do Renascimento, há uma diferença que deve ser considerada. O cinema é uma narrativa que trabalha com o tempo. Logo, a centralização do homem se torna mais delicada. É o que assinala Aumont:

De fato, a centralização do cinema clássico, na medida em que é apenas a tradução do visível da centralização narrativa, é lábil e móvel. Ela coincide notadamente com a prática do reenquadramento e do movimento de acompanhamento, que visam manter a centralização na duração. (AUMONT, 2004, p.126)

A relação entre espaço e duração, tão vital na estética cinematográfica, coloca o cinema ainda mais próximo do problema em que o homem se vê no mundo moderno. Pois o homem se torna um movimento na mesma medida em que o mundo também se torna. É o drama que vimos acima em Baudry, de um homem que precisa ser redefinido em relação a um novo mundo, a uma nova ideia de mundo. Trata-se do grande problema do período moderno, tanto se quisermos compreendê-lo a partir da arte quanto da filosofia. Como representar o homem como o centro de tudo se o todo está em constante movimento?

Como destaca Gerd Bornheim (1998), nesse contexto de reconfiguração do mundo, as grandes navegações tiveram um papel importantíssimo, acabaram encaminhando boa parte dos “problemas” que a modernidade enfrentou posteriormente. Descobre-se um mundo, descobre-se o homem, é basicamente o que defende Bornheim. “O próprio sentido da viagem⁴ subitamente se altera, e instala o homem de maneira a que dirija o seu olhar para endereçamentos que o levam a desvendar um gosto surpreendentemente novo pelas coisas diferentes”. (p.31) Tal mudança é significativa. Não estamos

⁴ A valorização da viagem, num sentido próximo do que coloca Bornheim, também está em Descartes (p.33): “Durante os nove anos que se seguiram nada mais fiz do que correr mundo, tentando ser mais vezes espectador do que ator (...)”.

tão distantes do herói da modernidade que Charles Baudelaire retrataria no século dezenove.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir toscamente. (BAUDELAIRE, 1996, p.20)

De fato, se encararmos o moderno em termos de ruptura, a descoberta do novo mundo se torna um evento extremamente significativo. Num primeiro momento, inclusive mais poderoso do que as descobertas individuais de pensadores e homens da ciência. Se a Inquisição tratou de perseguir os pensadores modernos e queimar suas obras, as grandes navegações não pareciam atacar a ordem natural do mundo. Pelo contrário, ela era vantajosa em todos os sentidos – econômicos, sociais e até mesmo religiosos. Perto das descobertas demoníacas na ciência e na religião, pareciam inofensivas. Evidentemente, não foram.

O homem novo, que pelas navegações parecia incompatibilizar-se com suas próprias raízes, promete a si mesmo um mundo totalmente outro. Sua missão é nova: a construção de um mundo totalmente inédito. Portanto, a ruptura veio com toda a força de sua violência – a violência, diga-se logo – das mutações necessárias. (BORNHEIM, 1998, p.18)

Aqui já surge uma questão fundamental que o moderno assumiu para si posteriormente: a incompatibilidade com as próprias raízes. A tradição, o pensamento hegemônico, o que estava sólido no mundo anterior, começa a perder sentido. Segundo Bornheim (p.20), a descoberta do Novo Mundo acabou oferecendo, essencialmente, duas novidades para o homem: a experiência da universalidade e do espírito crítico. Nesse sentido, a divisão entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses, do corpo e da alma, emblemas da antiguidade, começa a se tornar algo frágil, ou ao menos

questionável. Uma das maiores provações de Descartes era tentar encontrar uma nova verdade sem romper de vez com separação entre corpo e alma. A própria Reforma de Lutero, embora ainda mantendo os laços com uma verdade religiosa exterior ao homem, é um reflexo desses questionamentos.

É nesse sentido que a o conceito de subjetividade ganha ressonância – quando os valores da cultura ocidental, outrora sólidos e legitimados, tanto num sentido metafísico quando histórico, perdem a estabilidade diante do encontro com outro mundo. É o que destaca Habermas a partir do pensamento hegeliano, a modernidade instaura o princípio da subjetividade em diversos campos: na vida religiosa, no Estado e na sociedade, na ciência, na moral e na arte (p. 29). Habermas comenta que o princípio da subjetividade acabou determinando, também, as manifestações culturais modernas. “A arte moderna revela sua essência no romantismo; a forma e o conteúdo da arte romântica são determinados pela absoluta interioridade”. (p.27) É o que observa, também, Teixeira Coelho (p.74) ao identificar uma essência romântica na arte moderna: “Na opção por um resumo da essência do romantismo avançada por Isaiah Berlin, o romantismo é a vontade de fazer e a afirmação de que não existe uma estrutura imutável das coisas”. Do Impressionismo no século dezenove aos movimentos radicais de vanguarda do século vinte, a persona do artista romântico, aquele que não vê diferença entre vida e arte, torna-se a inevitável persona da arte moderna. Portanto, observamos que a questão da subjetividade acabou delineando boa parte dos rumos do pensamento moderno, da arte moderna e da própria vida moderna, como vimos em Baudelaire. Novamente citando Hegel, Habermas (p.29) conclui: “na modernidade, portanto, a vida religiosa, o Estado e a sociedade, assim como a ciência, a moral e a arte transformam-se igualmente em personificação do princípio da subjetividade”.

De certa forma, é no cinema dos anos 1920 que encontramos, já num momento de maturidade de linguagem, vários pressupostos modernos que estudamos até então. Se o cinema de Hollywood (mas não apenas ele, importante frisar) daquele período, herdeiro da decupagem de D.W. Griffith, se

dedica especialmente à centralização do homem⁵; na Europa a figura romântica do artista moderno, aquele que basicamente decide criar o cinema enquanto obra de arte, torna-se recorrente. O homem que deve ser valorizado ali não é o homem do mundo, é o artista. Nesse sentido, enquanto o cinema do homem como o sentido das coisas demonstra um enorme parentesco com a tradição renascentista, o cinema da subjetividade total se aproxima das vanguardas do início do século vinte. Aqui já percebemos como o cinema lida com as discontinuidades históricas, colocando em diálogo referências conflitantes, inclusive de períodos distintos. Podemos ver o cinema como uma arte que, ao mesmo tempo, herda o homem no centro de tudo do século dezesseis e o homem decomposto que Picasso tanto pintou no início do século vinte.

Portanto, pode-se concluir que a figura do homem tateando um novo espaço, buscando novas possibilidades de experiência e inclusive temendo o novo, foi a mola propulsora para que a modernidade corresse num curso irreversível até o século vinte. Trata-se do momento em que o homem, assim como o mundo, se torna realmente algo em movimento, ou seja, um problema. Ele precisa se tornar sujeito, alguém que responde pelo sentido do mundo.

1.1.2 A crise da subjetividade

É evidente que a ideia do sujeito como alguém que responde pelo sentido do mundo foi extremamente questionada ao longo dos séculos. O racionalismo cartesiano sempre recebeu violentas críticas – tanto por aqueles que ainda defendiam a verdade metafísica quanto por aqueles que procuravam um novo caminho para o conhecimento. Por sinal, antes mesmo de Descartes desenvolver seu novo método em relação à verdade, um pensador como Francis Bacon já questionava a ideia do racional como uma forma de se encontrar o mundo. Como acentua Danilo Marcondes (p. 176): “a experiência

⁵ Veremos no terceiro capítulo como Buster Keaton e Dziga Vertov parecem antagônicos quando colocam o homem em cena.

se torna guia e critério de validade para as afirmações”. Visualizava a única forma de alcançar o verdadeiro saber na figura do homem que se despia de suas ideias como uma criança diante da natureza. A questão em torno do racionalismo – a verdade alcançada pela razão – e a do empirismo, a verdade alcançada pela percepção – se torna algo duradouro e exemplifica a heterogeneidade do pensamento moderno. Não deixa de ser um retorno à separação clássica platônica entre o corpo e alma⁶, que reverbera todas as separações que o mundo incentiva até os dias de hoje, mesmo questionadas na história da filosofia e da arte: bem e mal, real e ficção, percepção e razão, apolíneo e dionisíaco, etc.

No entanto, é com Friedrich Nietzsche, já na segunda metade do século dezenove, que o pensamento moderno conhece a sua crítica mais contundente. Se filósofos como Hegel e Marx já colocavam pontos de interrogação a respeito, é Nietzsche quem condena, de uma vez por todas, a euforia moderna em torno de uma nova verdade. Conforme assinala Marcondes (p.252), para Hegel a subjetividade fazia parte de um processo histórico, não era autônoma, como queria Descartes. Já Marx, concede um caráter materialista para a questão da subjetividade. São as marteladas nietzschianas, entretanto, que rompem de forma substancial com o conceito de subjetividade caro ao mundo moderno. É o que questiona Alberto Marcos Onate, estudioso da obra do filósofo alemão:

Por que os filósofos não conseguiram desvencilhar-se do partir pris a favor do verdadeiro, idêntico, uno? Estaríamos diante do fundamento absoluto, da instância suprema e inexpugnável, do nec plus ultra da filosofia, que deve ser aceito e seguido incondicionalmente? (ONATE, 2000, p.50)

O que Nietzsche (1992) questiona é o fato de a subjetividade estar sempre em função de uma vontade de verdade. “A vontade de verdade, que ainda nos fará correr não poucos riscos, a célebre vivacidade que até agora todos os filósofos reverenciaram (...) Trata-se de uma longa história – mas não é como se apenas começasse?” (p.9). É por isso que, pós-Nietzsche, um

⁶ Descartes (p.36) defende a idéia de que o Eu, o ser, está na alma, desprezando, de certa forma, o corpo em sua busca pelo conhecimento.

Merleau-Ponty só pode defender o moderno rompendo justamente com as características mais sólidas do pensamento moderno. Importante lembrar que Merleau-Ponty recorre à arte para encontrar pressupostos que confirmem sua defesa do moderno. E era justamente na arte, em suas possibilidades caóticas, que Nietzsche via uma salvação para a prisão metafísica que a filosofia se colocara. Segundo Onate:

Propõe-se a explorar em profundidade por que os filósofos sempre consideraram seja a harmonia e a ordem, seja a clareza e a evidência, seja as tabelas categoriais e as idéias transcendentais, como únicos meios legítimos de se relacionar com o vir-a-ser, descartando peremptoriamente o confuso, caótico, desordenado. (ONATE, 2000, p.52)

De fato, encontramos em Descartes um método rigoroso que propõe uma busca pela pureza do pensamento; existe no filósofo francês uma intenção de rejeitar, de apagar da consciência o que é inútil, ou seja, aquilo que não poderá levar à verdade. Vemos claramente tal desejo nesta passagem de *Discurso do Método*:

(...) não encontrando qualquer conversação que me agradasse, e, não tendo, além disso, felizmente, nem preocupações nem paixões que me perturbassem, passava todo o dia fechado num quarto com aquecimento, onde tinha ocasião e ócio para me entreter com os meus pensamentos. (DESCARTES, 1991, p.19)

Como observa Onates (p.50), trata-se de um “anseio de encontrar referenciais seguros que permitam distinguir, a cada momento, o que deve ou pode ser aceito como verdadeiro e o que merece ser descartado”. O que Nietzsche revela é que, dentro desse pressuposto, o eu moderno torna-se sinônimo de verdade. Ou seja, a suposta ruptura com o pensamento aristotélico que Descartes pretendia, não acontece. Como vemos em Marcondes (p.251), trata-se de um momento em que o processo do pensamento moderno começa a se tornar insustentável: “a concepção de uma filosofia fortemente sistemática e teórica, que, formulando um grande sistema, pudesse dar conta de todas as áreas do saber humano, passa a ser vista como altamente problemática, se não irrealizável”. Fimado século dezenove, a

questão do ser, como observa Foucault (p. 420), dá lugar à questão da linguagem. E se quisermos reencontrar a ruptura de Lyotard em relação ao moderno, não estranhemos que o autor parta justamente dos jogos de linguagem descritos por Ludwig Wittgenstein – o mundo como linguagem em uso, em movimento, impossível de ser imobilizada, já num contexto bem distante das verdades modernas.

Já vimos em Merleau-Ponty como se tentou redefinir o moderno a partir de um novo olhar no século vinte. A própria arte, com seus movimentos de vanguarda, procurou dar novos contornos à questão. Pode-se dizer que foi a último suspiro do moderno como uma legitimação filosófica ou estética do mundo. Não é estranho que encontremos o nome de Pablo Picasso, por exemplo, como um artista que já antecipa o pós-moderno. É importante destacar que o cinema nasce neste limiar, do moderno como um caminho para que o homem chegue à verdade, ao real e do moderno como um caminho estilhaçado, decomposto, fragmentado, que recusa qualquer conceito de verdade ou real. De certa forma, como observa Aumont (2004), o cinema da primeira metade do século vinte é a arte que dá uma sobrevida ao moderno da vontade de verdade. Podemos dizer: a última arte moderna?

1.2 Em torno do cinema moderno

É inegável. O cinema é fruto de um processo moderno. Nasce, de fato, no fim do século dezenove, moderno por excelência, como bem traduziu Baudelaire (1996) em seus escritos. No entanto, tem em toda a sua história uma contemporaneidade precisa com a crise daquele mundo – crise dos valores mais celebrados, como a subjetividade e a idéia de progresso. Não é por acaso que Jean-Luc Godard, em suas *Historia(s) do Cinema* (Histoire[s] du Cinéma, 1980/90), série produzida para a televisão francesa, situe o desenvolvimento da história do cinema ao lado dos horrores da Segunda

Guerra. Como bem apontou Jean-Louis Comolli (2008), há quem pense a metralhadora como uma irmã mais velha da câmera⁷.

É um fato considerável que o cinematógrafo seja criado num mundo em que vários caminhos pareçam possíveis. Talvez isso explique a dificuldade em entender *o que é o cinema* – que de certa forma é a grande questão da nossa pesquisa. Pois se o cinema é contemporâneo da modernidade (e dos horrores dela), é também da crítica feroz de Nietzsche à vontade de verdade que direcionou o pensamento moderno nos séculos anteriores. Não seria estranho compreender, portanto, que o cinema moderno também é uma história com várias possibilidades. Ou melhor, trata-se de várias histórias. De certa forma, até menos lineares, revelando mais descontinuidades – para usarmos o termo de Giddens – do que o processo do pensamento moderno. Compreendemos, assim, que a contemporaneidade do cinema com acontecimentos conflitantes acabou lhe concedendo uma aura particular.

Desde as primeiras teorias sobre o cinema, o moderno entra em questão. Se olharmos para o pioneiro teórico da história do cinema, Ricciotto Canudo, aquele que determinou que o cinema é a sétima arte, já vemos uma abordagem em termos de moderno. Mesmo num momento em que o cinema se situava distante da arte, o teórico italiano percebeu sua importância. Não se pode esquecer que o início do século vinte europeu vive uma efervescência enorme (não por parte do público, mas do mundo da arte) em torno das rupturas nas artes plásticas. Naturalmente, o recém-nascido cinema se tornaria invisível aos olhos do mundo artístico e intelectual.

Não faltaram motivos para tal cegueira. O que se condenava, basicamente, era seu o aspecto pueril: “uma escola perfeita de aturdimento” (Remy de Gourmont, 1914, apud Aumont, 2009, p.17). Era visto por grande parte dos intelectuais e artistas como algo menor. E de fato era, não podemos comparar as intenções de Lumière, Méliès e de outros pioneiros com as intenções dos artistas de vanguarda da virada do século. Como observa

⁷ A idéia de câmera-arma e de uma relação próxima entre a violência e a imagem está muito bem colocada em *A Tortura do Medo* (Peeping Tom, 1960), de Michael Powell

Aumont: “o cinema nasce como uma curiosidade científica, uma diversão popular, e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo)” (2009, p.13). Para se tornar artístico, num patamar razoavelmente próximo das barulhentas vanguardas modernas do início dos anos 1920, era preciso fugir dessas definições iniciais.

Importante considerar que raramente, pelo menos se levarmos em conta os dois principais pensadores de um cinema moderno (Canudo e Bazin), falou-se em moderno em termos de ruptura com um clássico ou um antigo. Para Canudo, como veremos adiante, o cinema já nasce moderno. Se Bazin (p.66) percebe uma inevitável ruptura no pós-guerra, não tanto em relação a uma estética clássica. De qualquer forma, Bazin também entende uma linearidade (Erich Von Stroheim, F.W. Murnau, Jean Renoir, Carl Theodor Dreyer, etc) que encontra as obras de fato modernas de Orson Welles e do neorealismo italiano.

Encontramos várias abordagens opostas, que identificam um moderno em relação a uma ruptura com o clássico. É a premissa de Bordwell, já vimos na introdução. Não deixa de ser a de Gilles Deleuze, que retoma a questão, nos anos 1980, a partir dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, o primeiro para o cinema clássico e o segundo para o moderno, numa adaptação filosófica do olhar baziniano, admitindo de forma mais delimitada tal ruptura. Jacques Aumont questiona tal divisão de forma enfática no livro que dedicou sobre o tema⁸:

Como se podia esperar descrever 40 anos de cinema com um crivo tão grosseiro quanto clássico/moderno, se, além disso, identificava-se o clássico com o filme com roteiro escrito, realizado antes da guerra nos estúdios hollywoodianos, e o moderno com a câmera que descobre ontologemas do cinema rosseliniano da segunda fase e de seus rebentos? (AUMONT, 2009, p.15)

Entendemos da mesma forma. Tentaremos buscar outras abordagens a respeito do moderno, que não o identifiquem em relação a um paradigma

⁸ Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes?

estético classicista, que não esteja obrigatoriamente em oposição a um “antigo”. Pois, ainda hoje nos cabe a pergunta: o que é velho no cinema? Pensando no período que recortamos então, até 1960, temos uma arte muito jovem, muito irrequieta diante das próprias possibilidades. Dessa forma, destacaremos a seguir os pensamentos de Canudo e Bazin, teóricos que sabiamente tangenciaram tais definições a respeito do moderno cinematográfico.

1.2.1 Ricciotto Canudo

A herança nietzschiana é muito presente nos textos em que Ricciotto Canudo identifica no cinema a possibilidade da existência da arte total. O teórico italiano acreditava que o cinema se tornaria a maior de todas as artes – por isso mesmo lhe concedeu a hoje mítica alcunha: a sétima arte. Segundo Canudo (1911), o cinema reunia os dois campos artísticos que estavam separados ao longo da história: o rítmico e o plástico. Enquanto a primeira girava em torno da música, a segunda partia da arquitetura; grosso modo, estamos diante do tempo e do espaço. O italiano considerava que todas as demais artes – poesia, dança, escultura e pintura – existiam numa relação com as primeiras. A poesia, por exemplo, era a vontade de codificar a expressão verbal, aqui entendida como elemento essencialmente musical. A dança e a pintura, em contrapartida, estão inseridas num contexto de expressão espacial. Quando surge o cinema, o italiano percebe rapidamente o nascimento de uma arte com o potencial inédito de reunir o rítmico e o plástico, ou seja, o tempo e o espaço.

As formas e os ritmos fundem-se no rodopio do aparelho de projeção e o filme, como um poema, um romance, uma tragédia, um quadro, uma estátua, uma casa, uma sinfonia, ou melhor, como todas estas expressões artísticas em conjunto, transforma-se na última expressão do drama musical. (CANUDO apud BRANDÃO, 2008, p.39).

Conforme destaca Brandão, é inegável a referência do pensamento de Nietzsche nas descobertas de Canudo. Não seria exagero dizer que o teórico

italiano vê no cinema a união entre os elementos apolíneo e dionisíaco, tão defendida pelo filósofo alemão.

A figura de Apolo identifica-se com a arte plástica enquanto deus da forma e de todas as suas faculdades criadoras, da medida e da beleza. Apolo é a divindade da luz e do sonho. Esta dimensão onírica remete inequivocamente para o universo da aparência – cuja perfeição consiste no pressuposto de todas as artes plásticas (...) mas Apolo não podia viver sem Dionísio, esse deus que Nietzsche é apóstolo: a divindade da embriaguez, do êxtase, da renovação primaveril. Nas orgias dionisíacas dos gregos, o homem liberta-se em dias de transfiguração e renascimento (...) Dionísio é também a divindade da arte sem formas, particularizada na música. (BRANDÃO, 2008, p.22/23)

É nesse sentido que o teórico vê o cinema, já em sua gênese, como uma possibilidade moderna⁹, pois se trata de uma arte nascida para ser a representação total do espírito e do corpo (1912 apud Aristarco, p.102). Já vimos que uma das preocupações mais célebres do processo da modernidade pelo qual o mundo passou era justamente a relação entre alma e corpo – o que era do homem e o que era do mundo? De acordo com Canudo, pelo menos no que diz respeito à arte, o cinema é quem pode oferecer uma resposta. “O cinema representa (...) também a aspiração profunda (...) com que o homem sonha desde a Renascença, unindo simultaneamente a ciência e a arte, o real e o ideal”. (apud Brandão, 2008, p.39). É basicamente o que defende Merleau-Ponty (p.116) a respeito do cinema, ao dizer que “ele está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito e do corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro”.

Ao anunciar que o cinema é a maior das artes, Canudo procura mostrar que, ao contrário das anteriores, ele se situa entre uma representação objetiva e uma representação subjetiva do mundo, é aquilo que o artista muitas vezes sonhou e que desde o Impressionismo, pelo menos, se torna uma questão praticamente obrigatória da arte moderna: uma relação mais próxima com o

⁹ Embora os textos de Canudo beirassem a euforia, havia a percepção clara de que o cinema só se tornaria a arte total que ele observa nas mãos dos intelectuais. Na década de 1910, Canudo ainda via o cinema em termos de potencialidade. Talvez por isso, cite poucos filmes em seus textos – e quando cita, muitas vezes não identifica o autor.

mundo sem que a subjetividade do artista seja descartada. Quando o cinema do pós-guerra vai questionar a representação, como veremos posteriormente, ele retoma por outros caminhos o pressuposto de Canudo de que o cinema sempre vai existir num encontro, numa relação. Enquanto a obra de arte das outras expressões artísticas é um *resultado de um encontro*, pode-se dizer que o resultado da obra de arte cinematográfica é o *encontro*.

É essa especificidade, segundo Canudo, que justamente faz do “recém-nascido fabuloso da máquina e do sentimento” a arte moderna por excelência: “o homem moderno, com um toque de varinha mágica dos irmãos justamente chamados Lumière (luz), pôde fixar para sempre o próprio movimento da vida”. (1921, apud Brandão, 2008, p. 45) Como adepto do futurismo¹⁰, Canudo era um entusiasta absoluto da modernidade, via nela um novo sentido para a vida, um tempo que sintetizava as múltiplas experiências do homem – interiores e exteriores, físicas e religiosas. E o cinema era a arte que conseguia retratar o novo homem. Portanto, mais do que uma arte moderna, Canudo destaca que o cinema é a arte do homem moderno.

Aqui Canudo toma certa distância do pensamento de Nietzsche, que como vimos, condenou a desenfreada busca moderna pela verdade. O italiano tinha a crença de que o cinema conseguiria mostrar a verdade do mundo. Entretanto, importante destacar, não no sentido de uma busca realista. Em 1910, muito antes dos conceitos de real e ficção se tornarem musas da teoria cinematográfica, Canudo não quer deixar dúvidas: no cinema eles são inseparáveis para a existência da arte total. Se o italiano foi tomado, historicamente, como um eufórico diante das imagens cinematográficas, encontramos em seus escritos idéias extremamente relevantes para o que se discutiu em relação ao cinema.

Suas exclamações se mostrariam fundamentais, por exemplo, para o desenvolvimento do cinema na Europa nos anos 1920. Quando encontramos

¹⁰ O futurismo é um movimento artístico surgido na Itália no final da primeira década do século vinte. Tinha como líder o poeta Filippo Marinetti. Entre os principais pressupostos de seus manifestos, estava a recusa total do passado e a euforia diante do futuro. A máquina, a velocidade e a guerra estavam entre as musas dos futuristas.

as vanguardas cinematográficas daquela década, nos deparamos com a inevitável referência do italiano, principalmente na França, onde seus pupilos deram continuidade a suas preocupações estéticas. Louis Delluc, por exemplo, um dos primeiros cineastas-teóricos, repetia a sentença de Canudo de que o cinema, filho da máquina e do homem, era a primeira arte realmente moderna (1919 apud ARISTARCO, p. 110). Jean Epstein, outro nome fundamental da vanguarda francesa, também confirmava a importância do italiano: “já em 1911, quando o cinema ainda era ‘uma diversão de colegiais’, Canudo percebera a possibilidade poética e lírica das imagens em movimento” (apud ARISTARCO, p.102). Morto em 1923, Canudo foi uma espécie de pai intelectual-póstumo para a geração francesa dos anos 1920, como seria André Bazin para a geração dos anos 1960.

1.2.2 André Bazin

Se Canudo percebeu o cinema moderno numa possibilidade de união entre o real e o ideal, André Bazin o identificou promovendo uma nova separação (1991, p.67): os cineastas que acreditam na imagem e os cineastas que acreditam na realidade. Podemos compreender que, por cinema da imagem, Bazin credita justamente certo idealismo por parte do artista, a sua subjetividade escancarada no filme. Condenou, com isso, boa parte do cinema silencioso dos anos 1920 – o *caligarismo* que estetizava em demasia a imagem, chegando a deformá-la, e o cinema da montagem, aquele que buscava o sentido através da relação entre os planos. Para o teórico francês, trata-se de dois momentos em que o cinema dá um passo em falso, em que busca trapacear sua própria realidade ontológica. Assim como Canudo, Bazin identifica o Renascimento como um momento em que a relação entre real e ideal se torna emblemática na história da arte:

Desde então, a pintura viu-se esquartejada entre duas aspirações: uma propriamente estética - a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas - e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. (BAZIN, 1991, p.20)

É interessante observamos que Canudo celebrava justamente o cinema como um sonho (im)possível renascentista: uma obra que seja resultado do homem e do mundo. Em Bazin, ao contrário, vemos a condenação radical da presença do homem no cinema. Ou melhor, Bazin afirma que o homem só pode existir no cinema de forma invasiva. É o que observamos quando o teórico procura a ontologia da imagem fotográfica¹¹:

Pela primeira vez uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem. a personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno. (BAZIN, 1991, p.22)

É por isso que Bazin (p.244) combatia com tanta firmeza a decupagem no cinema: “A decupagem clássica, decorrente de Griffith, decompunha a realidade em planos sucessivos, que não eram senão uma sequência de pontos de vista, lógicos ou subjetivos, sobre o acontecimento”. Segundo o francês, ela introduzia de forma irremediável uma abstração na realidade. Podemos ver que para Bazin o cinema significa justamente a ausência do homem na criação artística. Não é estranho que encontramos nele (p.243), a ideia de que o cinema falado coloca novamente o cinema no rumo do realismo. É nesse sentido que o teórico comemora a chegada do cinema moderno nos anos 1940, principalmente através de dois cineastas emblemáticos: Orson Welles e Roberto Rossellini.

Em Welles (p. 244), observa que ele “restitui à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: sua continuidade”. Sua contribuição é o uso da profundidade de campo na mise en scène. Em *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), por exemplo, boa parte das cenas é resolvida em uma tomada só, um plano em que todos os personagens são vistos ao mesmo tempo. Dessa forma, o espectador pode ver como os personagens agem e reagem dentro de uma mesma ação. Há uma autonomia do espectador, como observa Bazin:

¹¹ Para Bazin (p.24), a diferença entre a imagem fotográfica e a cinematográfica é que o cinema também revela a duração do mundo. As duas carregam em comum essa representação objetiva do mundo. “A imagem das coisas é também a imagem da duração delas”.

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma significação a priori, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (BAZIN, 1991, p.245)

Já o realismo de Rossellini (e do neorealismo italiano em geral) passa por uma questão quase metafísica. “A câmera deles possui um tato cinematográfico bem perspicaz, antenas maravilhosamente sensíveis, que lhe permite apreender num repente o que é preciso, como é preciso”. (p. 248) A modernidade de Rossellini não existe tanto numa escolha estética, mas num sentido da própria aura da obra. É um olhar em relação ao mundo.

Digamos que, segundo Bazin, Welles é realista no sentido da representação realista; já Rossellini é realista no sentido quase religioso, do milagre da imagem que só poderia aparecer daquela forma, portanto, de uma realidade da aparição mesmo, de algo que está no mundo e o cineasta tem a sensibilidade suficiente para captar. Não entraremos tanto, nesse momento, em Welles e Rossellini, a questão do cinema moderno no pós-guerra será analisada com mais calma no quarto capítulo. No entanto, cabe destacar que a separação promovida pelo francês basicamente fundou uma escola teórica de cinema. Praticamente todos os herdeiros de Bazin (até aqueles que não assumiam) na crítica francesa olharam o cinema dessa forma¹². Nesse sentido, notamos a recorrência da “presença”, palavra que o teórico costumava citar a respeito do moderno passou a ser citada em diversos artigos dos demais críticos. Um exemplo emblemático é o de Michel Mourlet, crítico que nem se situava entre os herdeiros mais próximos de Bazin¹³, autor de *Sobre uma arte ignorada*, famoso manifesto em defesa da mise en scène, publicado na Cahiers du Cinéma, em 1959:

¹² Não são poucos os textos publicados nos Cahiers du Cinéma nos anos 1950 que seguem a premissa baziniana, principalmente os de Eric Rohmer e Jacques Rivette.

¹³ Michel Mourlet fazia parte de um grupo identificado como Mac-Mahonianos, turma de críticos e cinéfilos paralela à dos Jovens Turcos dos Cahiers du Cinéma. Receberam tal alcunha porque freqüentavam o cinema Mac Mahon – aquele que exibia os filmes dos quatro cineastas que eles celebravam: Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger e Joseph Losey. Entre os principais expoentes, aqueles que escreveram sobre cinema, além Mourlet, está Jacques Serguine.

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 possessão imediata. Linguagem, tela e cores, mármore, sonoridades, convenções teatrais eram o lugar da alquimia onde o mundo cambiava sua forma contra sua verdade.

(...)

Ora, no fim do século XIX, um evento considerável vem bagunçar esses dados. O meio de captar a realidade diretamente, sem mediação, sem essas convenções cuja necessidade Valéry tinha compreendido muito bem quando se trata de recriar pelas forças do homem, fora descoberto. 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, Cahiers du Cinéma- No98, p.23)

Embora Mourlet despreze de forma enfática a obra de cineastas que Bazin defendia (em especial Welles e Rossellini), o manifesto explicita uma série de ideias caras ao teórico francês. Na defesa da mise en scène como o específico cinematográfico, Mourlet radicaliza certas ideias de Bazin a respeito do cinema realista, principalmente da captação de uma verdade – da presença no filme. O modo como Mourlet rechaça o império das imagens do cinema dos anos 1920 (sua provocação é célebre: o cinema começa no sonoro) ressoa ainda mais as ideias do criador dos Cahiers du Cinéma. Não foi por engano que Jean-Luc Godard atribuiu a Bazin uma frase de Mourlet na introdução de *O Desprezo* (Le Mépris, 1963). Portanto, destacamos que a herança realista de Bazin¹⁴ na teoria cinematográfica foi enorme. E de certa forma encaminhou uma espécie de vontade de verdade nos estudos de cinema posteriores.

¹⁴ É preciso lembrar que Bazin sempre foi muito questionado, até mesmo por seus pupilos nos Cahiers du Cinéma. Sobre a questão do moderno, é Rancière (2001) que lança o comentário mais ácido em relação às premissas bazinianas, apotando que "(...) remete ao equívoco fundamental do pensamento modernista. Esse pensamento, em sua aparência geral, identifica as revoluções modernas da arte à manifestação, dentro de cada arte, de sua essência própria. (...) O novo assim pensado é sempre já prefigurado no velho".

1.2.3 Real e ficção: o céu e o inferno

É sempre em torno do real que o cinema conhece a sua grande separação – um céu e um inferno. Como observou Jean-Louis Comolli, a partir de Lumière e Méliès: “criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados”. (2008, p.90) Tal oposição, ilustra Comolli, criou uma certa dicotomia histórica que permanece viva, na teoria e na própria realização cinematográfica até hoje. O cinema é apressado em criar um céu e um inferno, que pode variar dependendo de cada olhar. O que fica manifesto, desde o início, é que há Lumière ou Méliès. Dificilmente há Lumière e Méliès.

Em 1914, por exemplo, já encontramos um pequeno filme que coloca em cena tal separação. É a primeira aparição de Charles Chaplin travestido em seu famoso personagem, também num dos primeiros filmes que revela a câmera: *Corrida de Automóveis para Meninos* (Kid Auto Race at Venice, 1914), dirigido por Henry Lehrman. Trata-se de uma obra sobre uma filmagem de uma corrida de carros, nos moldes dos pequenos filmes dos Lumière (importante ressaltar que aqui nós vemos o homem com a câmera e vemos o que ela filma). O fio narrativo é mínimo. Atraído pela câmera, Chaplin começa a realizar sua mise en scène na frente dela, fato que deixa o homem que filma – interpretado pelo próprio Lehrman – furioso.

Pode-se dizer que há dois filmes em *Corrida de Automóveis para Meninos*: um que mostra Chaplin e a câmera e outra que mostra as imagens registradas por aquela câmera. No primeiro, Chaplin é *persona non grata*. E o tom é do distanciamento de toda a ação. Difícil tomar partido. No segundo, Chaplin é o protagonista, é o dono da imagem. A impressão é a de que aquela câmera adora o que filma, esquecendo rapidamente a corrida de carros pela figura de ator. A encenação é destacada.



Chaplin e as duas imagens de Corrida de Automóveis para Meninos.

O duelo entre a imagem de Chaplin e a imagem da corrida de carros nos deixa diante do embate que se colocou entre Lumière e Méliès. Não é nem tanto a questão da realidade e da ficção citada por Comolli – um olhar apressado coloca Chaplin como ficção e a corrida de carros como realidade, mas veremos no próximo capítulo que estas definições são falíveis. Há, na verdade, a questão de duas imagens distintas que não podem se encontrar. Há a filmagem da corrida interrompida por um estranho, filmada com uma intenção documental, e há a imagem frontal de Chaplin, o *clown*, atraindo os olhares com gestos exagerados, claramente encenados, numa dimensão dramática completamente diferente da outra imagem. *Corrida de Automóveis para Meninos* traz, em sua aparente inocência, um incrível comentário sobre esta separação do cinema, nos mostrando que em, 1914, portanto num período ainda pré-gramática de Griffith, as duas imagens já não podem conviver.

O filme com Chaplin nos lembra que o próprio Lumière já realizava tal separação: suas obras encenadas, como *O Regador Regado* (*L'arroseur Arrosé*, 1895) são completamente diferentes de seus filmes “documentais”, filmados na rua, sem um texto a seguir. Lumière não encenava em esquinas, num ambiente caótico em que os movimentos assustavam o olhar, mas na própria casa, com membros da família. Ou seja, antes mesmo de Méliès, encontramos a separação. Mesmo entre aqueles que visualizam um cinema que reúna Lumière e Méliès, como é o caso do próprio Comolli, a separação permanece.

O cinema nasceu monstruoso. Uma arte impura, dizia Bazin. Era dizer pouco. Compósita até o improvável, a figura da quimera seria mais adequada. O cinematógrafo nascendo como colagem divergente de uma cabeça de Méliès sobre um corpo de Lumière? (COMOLLI, 2008, p.90)

Ora, o mostro que nasce do casamento entre Lumière e Méliès tem a cabeça de um e o corpo outro. Ou seja, mesmo juntos, eles continuam separados, em símbolos tão opostos como a cabeça e corpo, nem precisamos voltar a Platão. Portanto, há uma delimitação forte do céu e do inferno mesmo quando um teórico propõe o matrimônio entre eles. E a trajetória do cinema durante o século vinte indica que, a partir do momento em que ele escolhe o caminho da ficção para se ter vida longa¹⁵ inicia rapidamente um sentimento de *mea culpa* em relação ao real. Como se o cinema houvera vendido a alma ao diabo, justamente um dos papéis que Méliès mais gostava de representar.

Dessa forma, pode-se visualizar o real como um fantasma histórico do cinema, que acaba pautando os diversos pensamentos em relação à própria modernidade cinematográfica. Digamos que o cinema encontra a sua vontade de verdade com a vontade de real. Ou melhor, que o cinema é moderno ao identificar-se como uma arte que se relaciona intimamente com a vontade de verdade. Talvez isso explique o eterno retorno, com as devidas diferenças de cada época, à questão. Como observa Aumont: “O deus da crença do cinema moderno (...) tornou-se algo como o Real” (2009, p.15). Se pensarmos nas rupturas posteriores, de Dziga Vertov ao neorealismo italiano, do cinema-verité aos novos cinemas dos anos 1960, do Dogma 95 à obra desconcertante do iraniano Abbas Kiarostami, praticamente todas retomam a necessidade de discutir, inflamar, questionar e tentar diminuir a dívida eterna com o real.

¹⁵ É o que mostra Sadoul (1983), Méliès é o primeiro a salvar o cinema da morte o colocando no caminho da ficção; pouco depois Hollywood ganha forma com a sua usina de sonhos, gêneros estabelecidos, etc. O êxito posterior de Charles Chaplin confirma a vitória de sua imagem que *Corrida de Automóveis para Meninos* alude.

2 A ruptura do primeiro cinema

Já se falou muito a respeito do começo do cinema, em abordagens diversas, contrastantes e, por vezes, polêmicas. Da precisão histórica de um Georges Sadoul: “assistimos ao nascimento de uma arte” (1983, p.35); da concepção ligada ao imaginário de André Bazin: “o cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro” (1991, p.27); de uma relação com uma história da perspectiva moderna em Jean-Louis Baudry: “é a construção perspectivista do Renascimento que está na origem do modelo que serve ao cinema (1970, p.386)”; de uma recusa tipicamente pós-moderna de Jean-Louis Comolli: “não há texto (...) que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento, um limite que possa servir de marco para dizer: aqui começa o cinema” (apud Machado, 1997, p. 12); de uma reconsideração pictórica de Jacques Aumont: “o tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século dezenove, e o do cinema”. (2004, p.51). Não foram poucos aqueles que buscaram alguma possibilidade de resposta para a questão.

Nesse embate teórico, encontramos o cinema em todo o lugar: na caverna de Platão, no teatro de sombras chinês, na lanterna mágica, nas locomotivas, nos panoramas, na pintura, nos circos, na fotografia, no teatro, na costela de Adão etc. Fica evidente que seu surgimento é relacionado à concepção de cinema de cada autor, pode-se dizer, assim, que o cinema começa onde ele é. De qualquer modo, mesmo que encaremos a questão de forma ampla e poética, vendo o surgimento do cinema com a criação do mundo – como se, na verdade, ele sempre tivesse existido –, não podemos esquecer a noite em que os irmãos Lumière realizaram a pioneira sessão no Grand Café, Paris, em dezembro de 1895. Afinal, o que conhecemos hoje por cinema, apesar das telas espalhadas em todos os lugares, ainda guarda muito da estrutura oferecida àqueles privilegiados espectadores.

Entretanto, seria um erro pensar na noite de estréia dos Lumière apenas em termos de dispositivo. Se quisermos estudar a relevância daquele momento

para o cinema enquanto arte, é fundamental pensar em seus filmes. O que aquelas pequenas e, aparentemente, inofensivas obras têm a dizer ainda hoje? Há dois movimentos nesse sentido, um que procura diminuir a importância estética de Louis Lumière¹⁶ e outro que a acentua.

O cineasta alemão Harun Farocki faz parte do segundo grupo, embora reflita a importância de Lumière de uma forma pejorativa. É o que fica claro no filme-ensaio *Operários ao Sair da Fábrica* (*Arbeiter Verlassen die Fabrik*, 1995). Para ele, a influência de Lumière é enorme – e prejudicial – no desenvolvimento do cinema. Não se pode ignorar o contexto político das colocações de Farocki, que condena o fantasma burguês na criação artística. Não entraremos nesse mérito, o que nos interessa, no capítulo, é a questão estética.

A obra mostra como a pioneira imagem de Lumière de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (*La Sortie des Usines Lumière*, 1895) se tornou uma referência inevitável ao longo das décadas. Segundo Farocki, todas as cenas posteriores em que se mostrou a saída de empregados foram filmadas da mesma maneira, e com a mesma intenção que filmou Lumière: a de um burguês que oprime seus funcionários. A frase mais importante do filme de Farocki, no entanto, é aquela que diz que o cinema é como uma criança que fica orgulhosa em aprender uma palavra e a repete durante toda a vida. A obra procura evidenciar que o cinema não perdeu de vista, num sentido estético (e também político), aquelas primeiras imagens criadas por Lumière – ao contrário do que determinou, por exemplo, Georges Sadoul (1983, p.54), ao dizer que “o seu realismo, que de certo modo é apenas mecânico, não dá ao cinema os seus principais meios artísticos”.

Lumière, portanto, é visto entre as duas personas: o inventor do cinema que deu o primeiro passo e depois o abandonou, rapidamente, sem deixar muitas referências estéticas; e o produtor de filmes que, embora pequenos e supostamente irrelevantes, deixaram marcas profundas em todo o cinema

¹⁶ Auguste Lumière, irmão de Louis, contribuiu no desenvolvimento do cinematógrafo, mas perdeu rapidamente o interesse pelo cinema, não colaborando tanto nas produções dos filmes.

realizado posteriormente. É o que considera Arlindo Machado. Segundo ele, não apenas os filmes de Lumière, mas todo o cinema pré-Griffith, ou seja, pré-gramatical, permaneceu relevante ao longo do século vinte.

Mesmo depois do seu enquadramento civilizante, sob o ferro de uma certa ética protestante, nas mãos de Griffith e de seus contemporâneos, o cinema ficará para sempre marcado pelas suas obsessões iniciais e nunca se fará capaz de as exorcizar ou sublimar inteiramente (MACHADO, 1997, p.25)

Especificamente a respeito de Lumière, encontramos muito cedo a referência de seus filmes: *O Caipira e o Cinematógrafo* (The Countryman & The Cinematograph, 1901), do pioneiro inglês Robert W. Paul, apresenta um personagem que se assusta com a imagem de um trem se aproximando na tela, justamente a lenda mais divulgada a partir das primeiras projeções dos Lumière. Outro exemplo é *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896), de Aurélio da Paz dos Reis – o primeiro filme português –, uma refilmagem de *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*. O próprio Georges Méliès, situado historicamente (SADOUL, 1983; MACHADO, 1997) como aquele que rompeu com o aspecto documental dos primeiros anos do cinema, iniciou sua trajetória refilmando temas e imagens de Lumière. E se nos anos 2000, mais de cem anos após estas primeiras citações, o cineasta taiwanês Hou Hsiao-hsien realiza *Café Lumière* (Kôhî Jikô, 2003), filme que dialoga abertamente com a obra do francês, surge um sinal de fumaça: Lumière não pode ser tratado como um mero inventor, um homem da ciência, há algo de importante naqueles pequenos filmes, ninguém consegue atravessar, impune, um século – ainda mais o século vinte, de tantos acontecimentos e revoluções estéticas, políticas, tecnológicas.

Pois se a etiqueta de criador – como vimos no início do capítulo – talvez não lhe caiba tão bem, é preciso encontrar o lugar de Lumière no cinema: por que não pensá-lo, então, como aquele que representa o primeiro grande momento de ruptura cinematográfica? Se o cinema não começa com Lumière, o cinema se torna, definitivamente, outra coisa em suas imagens. Pois por mais que a idéia de cinema já existisse na imaginação ou em outras representações semelhantes, não se pode esquecer que não havia nada parecido com o que

Lumière ofereceu aos espectadores naquela noite de 1895. Pensa-se muito no fenômeno-cinema dos primeiros anos e se esquece do mais importante, os filmes. Como veremos a seguir, eles dão um belo testemunho do moderno de Louis Lumière.

2.1 O moderno de Lumière

Afirmar que não havia nada parecido com as imagens de Lumière é enfrentar um perigo histórico. Pois um dos grandes argumentos utilizados para reconsiderar esteticamente a obra de Lumière foi, justamente, a proposição de uma contemporaneidade com a arte moderna do período. Se para a história oficial Lumière é um inventor que vê nela uma invenção sem futuro, para Jean-Luc Godard, por exemplo, ele é “o último pintor impressionista, um contemporâneo de Proust” (apud AUMONT, 2004, p.27). É o que o cineasta provoca no filme *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967), em que o personagem de Jean-Pierre Léaud diz que Lumière filmava a mesma coisa que os pintores impressionistas pintavam: jardins públicos, estações de trem, homens jogando carta etc. O parentesco temático existe, de fato, quando colocamos lado a lado a série de Claude Monet dedicada a *Gare Saint Lazare*, pintada na década de setenta do século dezenove e o filme *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895), de Lumière.



Gare Saint Lazare – Claude Monet (1877)



L'arrivée d'un train à La Ciotat (1895) - Louis Lumière.

A proximidade temática entre as duas obras é indiscutível. No entanto, a questão estética, até mesmo por motivos técnicos, ainda permanece frouxa: Lumière realmente pode ser visto como um pintor impressionista? Não foi apenas Godard que buscou tal relação. Ela aparece também na abordagem mais detalhada do homem-cinema da França, Henri Langlois – fundador da Cinemateca Francesa – no documentário *Louis Lumière* (1968), realizado por Eric Rohmer. Segundo Langlois, toda a evolução da arte do século dezenove desemboca em Lumière. Num cenário em que a pintura impressionista procurava buscar o máximo do imponderável, aquilo que a realidade oferece de mais subjetivo, os primeiros filmes aparecem com o impacto inédito. Langlois argumenta que, no lugar de uma descrição da realidade – que por mais objetiva sempre era resultado de uma subjetividade do artista – os filmes de Lumière mostravam, pela primeira vez, o mundo tal como ele era. Com os filmes de Lumière, Langlois identifica aspectos profundos da sociedade sendo colocados, naturalmente, em cena, ao contrário da pintura e da literatura, que sempre ofereciam uma representação idealizada, a partir do pensamento do artista. Ele diz no filme de Rohmer: “a filosofia da época, a arte da época, o pensamento da época, o modo de vida dessa época. Tudo isso está em seus filmes”. Em suma, para Langlois, enquanto a pintura e a literatura ofereciam o pensamento de um homem, o cinema oferecia o pensamento do mundo.

Não deixa de estar próximo da concepção de cinema de André Bazin, como observamos no capítulo anterior, em que a possibilidade de uma relação mais direta com a realidade, com o mundo, era celebrada. “Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável

subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem” (1991, p.21). Existe certo anonimato nos filmes de Lumière – a maioria, inclusive, foi realizada por operadores desconhecidos da companhia – que reforça este aspecto, a presença do homem é, literalmente, diminuta. Não se sabe exatamente quem as filmou, quem as pensou. As imagens precisam valer por si e não pelo que pensava seu criador. O criador dos filmes de Lumière, no fundo, são as próprias imagens. Esta é a gênese do cinema que Bazin identifica e confere em seus escritos.

De qualquer forma, não podemos descartar a relação estética entre Lumière e a pintura. Por trás de uma aparente crueza técnica, seus filmes apresentam uma destacável preocupação com a composição, de forte referência pictórica, já indicando aquilo que Aumont (2006) destaca, de que o quadro é o elemento primordial do cinema. Olhemos, por exemplo, *Jogo de Cartas* (Partie de Cartes, 1896). Em termos de composição, trata-se de uma obra muito próxima da série de quadros que Paul Cézanne dedicou ao mesmo tema no início da década de 1890.



Os jogadores de carta de Cézanne e Lumière

E se ainda restar alguma dúvida da referência da arte moderna na estética lumieriana, basta olharmos as fotografias coloridas desenvolvidas pelos irmãos no início do século vinte. A vontade de emular até mesmo as cores do impressionismo é gritante. Portanto, se num primeiro momento o

aspecto simplório de seus filmes parece não dar razão à observação de Godard, precisamos reconsiderar que Lumière tem um elemento forte da pintura moderna do período, e não apenas por uma questão de contemporaneidade. Podemos dizer que o cinema de Lumière nasce, sem sombra de dúvidas, sob o signo do pictórico.



Autochromes de Lumière.

Quando se coloca, então, Lumière como o último pintor impressionista é porque depois dele não há mais necessidade da pintura impressionista, aquela que buscava uma relação mais intensa com a realidade, com o instante. A potencialidade natural do cinema anula sem piedade os esforços hercúleos dos pintores. Bazin deixa claro: a partir do cinema, a pintura está livre de qualquer obrigação com o real (1991). É o que contextualiza Jacques Aumont:

Depois de Lumière, não haverá mais nuvens em pinturas, não mais nuvens naïves. Elas se tornarão irônicas, em Dali,

parodísticas, em Magritte etc., e quando pintores se arriscarem ainda a figurar algo impalpável, este será, francamente, irrepresentável, imaterial a ponto de ser absolutamente invisível – a eletricidade dos futuristas (a lâmpada elétrica, de Balla, 1913) –, ou radicalmente invisível – os “raios” fantasmáticos dos raionistas –, mas os vapores, o arco-íris, porém, nunca mais. (AUMONT, 2004, p.37)

Aumont foi aquele que comprou com mais interesse a provocação de Godard e Langlois, dedicando o primeiro capítulo de *O Olho Interminável*, seu livro sobre a relação entre o cinema e a pintura, à questão de Lumière impressionista. Se a luz e o ar se tornaram as musas da pintura do século dezenove – a grande obsessão e bandeira da modernidade dos artistas –, o surgimento do cinema condena à guilhotina todos os esforços em representá-las. O cinema, segundo Aumont, traz em suas imagens o impalpável e o irrepresentável, aquilo que os impressionistas tentaram resolver em suas obras. E ainda há a questão do tempo: “Como fixar o efêmero em pintura de outra maneira que não no modo da síntese temporal, à qual a doutrina do instante prenante condena?” (2004, p.35) Portanto, é por uma questão de realismo inalcançável pela arte da época que Lumière se torna o último dos impressionistas. Segundo Aumont: “é tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo. (...) A atmosfera continua aí impalpável, e, se quiser, irrepresentável (...) Mas sobretudo, enfim, o fugídio é enfim fixado, e sem labor”. (p.36).

A ironia nisso tudo é que, em francês, o nome de Lumière significa justamente aquilo que os impressionistas buscaram para romper com a representação clássica da arte: a luz. Encontramos em John Rewald, estudioso do movimento, uma longa e precisa definição do que foi a arte impressionista – que nos ajuda a compreender a relação estética com o cinematógrafo.

Essa nova abordagem da natureza pouco a pouco levou os pintores a estabelecer uma nova paleta e a criar uma nova técnica, apropriada a seus esforços para captar a fugacidade dos jogos de luz. A cuidadosa observação da luz colorida surgindo em uma cena em um momento específico levava-os a suprimir as sombras negras tradicionais e a adotar pigmentos brilhantes. Levava-os também a ignorar as cores locais, subordinando a noção abstrata de tons locais ao efeito atmosférico geral. Aplicando pinceladas visíveis à sua pintura,

conseguiram amenizar os contornos dos objetos, fundindo-os com o que os circunda. Além disso, esse método permitia-lhes introduzir com facilidade uma cor dentro da zona de outra sem degradá-la ou perdê-la, enriquecendo, então, os efeitos da cor. Mas acima de tudo, a multiplicidade de toques aparentes e seus contrastes ajudaram a expressar ou sugerir a atividade e a vibração da luz, e a recriá-la, em certa medida, na tela. Além do mais, a técnica de pinceladas vivas parecia adaptar-se melhor a seus esforços para captar aspectos rapidamente mutáveis. Como a mão é mais lenta do que o olho, que é rápido na percepção dos efeitos instantâneos, uma técnica que permitisse que os pintores trabalhassem com rapidez era essencial se quisessem acompanhar suas percepções. Ao aludir a esses problemas, Renoir costumava dizer: “Ao ar livre trapaceia-se todo o tempo”. Contudo, sua “trapaça” consistia apenas em escolher entre a multiplicidade de aspectos oferecidos pela natureza, a fim de traduzir os milagres da luz em uma linguagem de cores bidimensional e também de transmitir o aspecto escolhido com as cores e a execução que mais se aproximassem da impressão recebida. (REWALD, 1991, p.246)

Rewald ressalta que a mão será sempre mais lenta do que o olho. A rapidez e, na citação de Pierre Auguste Renoir, “uma certa trapaça”, faziam com que suas obras apresentassem uma relação mais viva com a realidade, no sentido de valorizar a própria percepção do artista. Ou seja, uma arte extremamente moderna se lembrarmos da trajetória do pensamento moderno. É o mundo a partir do homem, através do homem, de sua subjetividade. Trata-se do cerne da arte impressionista. O que Langlois comenta sobre Lumière é que, sem esforço algum, e usando o mesmo elemento dos impressionistas (a luz), ele consegue mostrar a subjetividade do mundo tal como ela é. E sem trapaças no sentido em que Renoir coloca.

Pode-se concluir, então, que a relação entre Lumière e a pintura impressionista não reside tanto na semelhança (ao contrário de suas fotografias), mas na diferença. O que aproxima Lumière dos impressionistas é justamente aquilo que o impressionismo não conseguiu retratar. No lugar de “o último pintor impressionista”, seria mais correto dizer que Lumière foi o homem que deu fim ao impressionismo. É considerável que o início do século vinte marque o surgimento de vanguardas mais radicais em termos formais: expressionismo, cubismo, futurismo, as abstrações.

De qualquer forma, há uma colocação importante na abordagem de Godard que abre caminhos para uma percepção menos comparativa à arte da época dos filmes de Lumière: “ele procurava o extraordinário no ordinário” (apud Aumont, 2004, p. 27). A frase de Godard encontra o pensamento do cineasta Jean Renoir no documentário de Rohmer. No filme, Renoir discorda de Langlois em relação à ideia que a realidade está escancarada, que se consegue ter uma relação direta, e até mesmo histórica, com o final do século dezenove a partir dos filmes de Lumière. Desde criança, o que mais impressiona Renoir, que nasceu em 1894 (portanto é contemporâneo do cinematógrafo), era a potência abstrata daqueles filmes.

Langlois nos disse que a precisão das imagens que foram mostradas, a autenticidade destas imagens é o fato de que não só vemos a história de uma mulher que cruza a rua em Proust, mas que vemos essa mulher, com seu espartilho, seu sapato, seu rosto. (...) Eu, pessoalmente, tenho uma opinião diferente. As imagens de Lumière têm um grande valor espiritual porque deixam, ao contrário do que se poderia crer, toda a liberdade de interpretação. Eu sou livre para imaginar tudo o que eu queira. Eu posso terminar a história. Nos permite inventar parte do que vemos ou não vemos na tela. (IN: Louis Lumière, 1968, direção: Eric Rohmer)

Diante de Lumière, Renoir é livre para imaginar tudo o que quer. Trata-se de uma colocação fundamental porque sinaliza algo que ainda fica em aberto na discussão Lumière-impressionista: *o que ver naqueles filmes?* É o que coloca o próprio Rohmer em seu documentário, por mais que haja uma semelhança, os espectadores não viam a mesma coisa em Monet e Lumière. É o ponto que realmente distancia os filmes de Lumière de tudo o que foi realizado na arte até então. E que nos permite confirmar o que dizemos no início do capítulo: não havia nada parecido com as imagens de Lumière.

Quando se lê Proust, quando se olha um Monet daquele período, há um direcionamento narrativo. Em Lumière, o direcionamento é extremamente sutil, até mesmo os enquadramentos buscam tal sutileza, fazendo com que elementos entrem e saiam de quadro tanto pela esquerda quanto pela direita. Nunca tantos corpos, tantos elementos, se mantiveram móveis, em constante desordem, numa representação imagética. Os filmes de Lumière são caóticos:

há muitas ações conflitantes, um arremedo de situação em movimento, muitas pessoas em cena, que entram e saem de quadro sem indicar, todas protagonistas, mas ao mesmo tempo anônimas. O próprio Langlois identifica que na imagem imóvel de Lumière todos os planos que seriam pensados pela decupagem posteriormente já aparecem, devido ao movimento das pessoas. É claro que quando vemos alguns de seus filmes mais celebrados, temos uma relação histórica, já sabemos o que olhar: o trem que se aproxima, por exemplo. No entanto, quando vemos filmes menos conhecidos, é possível que nos deparemos, ainda hoje, com as mesmas questões de Renoir: o que olhar?



O abstrato nas ruas, nos pessoas e nas coisas de Lumière: o que olhar?

O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Movimentos de todos os tipos, por exemplo, no plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, do foco (...). Uma multidão de móveis, possíveis candidatos à inscrição na película” (LYOTARD, 1973, p. 219).

Lyotard ressalta que o cinema aprende, com o tempo, a eliminar, a selecionar todos os movimentos. Em Lumière, o caos é a referência, basicamente todos os movimentos estão ali (embora a câmera, quase sempre,

esteja imóvel). Os primeiros filmes do cinema são sujos, impuros em suas próprias imagens. É o elemento que desconcerta o olhar nas obras de Lumière. Pois a história do cinema também pode ser estudada como a história de um saber olhar. O saber olhar foi algo construído, a gramática, linguagem do cinema foi modelando aquilo que o espectador deveria olhar. Nesse sentido, Lumière não é apenas contemporâneo de Proust e Monet; mas é também de Nietzsche. A harmonia, a ordem, a utilidade do que está em cena, tudo isso é descartado em favor de um movimento que raramente se justifica. Em seus filmes, Lumière consegue dar conta da beleza caótica do mundo que o filósofo alemão tanto defendia e que era constantemente descartada pelos pensadores em busca da verdade. Pode-se dizer, então, que com Lumière o cinema nasce muito distante da verdade, do real. O cinema nasce com corpos que se movimentam em direção a um lugar que o espectador não conhece. Livre, caótico, poético. Dessa forma, o cinema também é contemporâneo da crise do mundo moderno, da crise das verdades metafísicas (seja no homem ou em Deus).

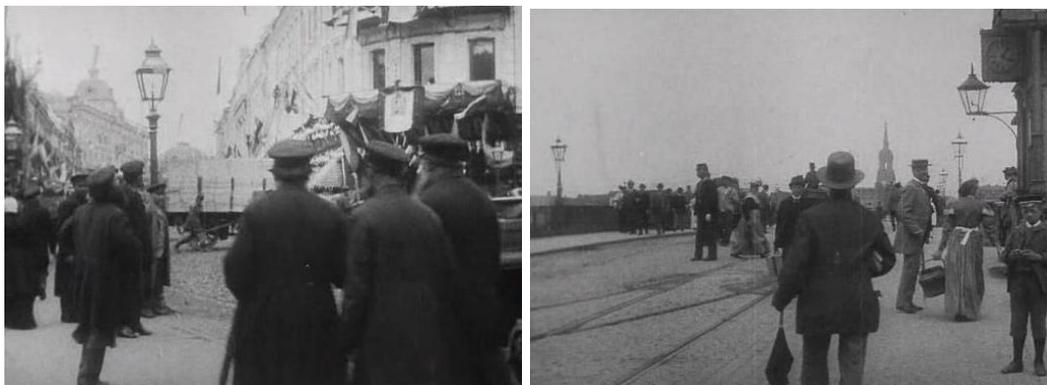
Talvez o que Godard queira dizer com o “extraordinário no ordinário” esteja na sensação de Renoir diante dos filmes de Lumière. Afinal, é importante lembrar que a etiqueta de realista foi aplicada posteriormente. Em 1895, é arriscado pensar o cinema como uma experiência realista. Há muita coisa acontecendo em filmes que, hoje, parecem não mostrar quase nada. Se quisermos ficar com a referência pictórica (que de fato é forte), talvez o mais correto seria colocar Lumière, então, como um pintor abstrato. Não por acaso, se Monet pintou a estação de trem em 1870, após o surgimento do cinematógrafo, sua obra se torna cada vez mais abstrata – se visitarmos a Tate Gallery, em Londres, encontraremos uma sala que relaciona Monet com nomes norte-americanos do expressionismo abstrato, por exemplo. A diferença é que em Monet a recusa das formas vem da observação da natureza, das luzes, da água. Em Lumière, o abstrato está numa pessoa que atravessa uma esquina, na metrópole, no mundano que nunca deixa de se movimentar. Estamos aqui diante da potência máxima do cinema, aquilo que Bazin definiu bem (1991, p.79) ao dizer que a imagem de um rosto no cinema conserva o mistério daquele rosto. Fica claro, já em Lumière, que o cinema não precisa criar seu

mistério, como fizeram Proust e Monet. O que faz dele essencialmente moderno, desde os primeiros filmes, é a possibilidade que se tem, pela primeira vez, de abraçar o mistério do mundo em seu estado caótico, sem a necessidade de uma organização para que se aprenda a olhá-lo.

Não seria justo, portanto, finalizar o capítulo apenas com a referência pejorativa de Farocki. Encontramos Lumière em grandes nomes do cinema contemporâneo, especialmente o já citado Hou Hsiao-hsien. O taiwanês parece guardar muito da crise do moderno que os filmes de Lumière apresentam e que, posteriormente, como bem definiu Lyotard (1973), foi “faxinado” da estética cinematográfica. Em sua obra, é comum encontramos situações em que não sabemos o que olhar. *Adeus, ao Sul* (Nan guo zai jian, nan guo, 1996), por exemplo, apresenta em várias cenas muitos acontecimentos no mesmo plano, sem que nenhum ganhe destaque. A câmera permanece imóvel, ao modo de Lumière, enquanto personagens entram e saem de quadro, permanecem de costas ou então se aproximam de tal forma que suas cabeças são cortadas da imagem. A mise en scène de Hou Hsiao-hsien nos coloca muito próximo do que acontecia, naturalmente, nos filmes de Lumière.



Adeus ao Sul (1996)



Moscou – Rua Tverskaya e Dresde – Auguste Brucke

Uma das cenas em que a referência de Lumière parece mais gritante é filmada numa estação de trem, espécie de lugar-fetiche do taiwanês. *Café Lumière*, por exemplo, é todo construído em cima de viagens de trem. Se não nos deparamos com o tal café no filme é porque justamente ele é o cinema de Lumière. Como destaca Ruy Gardnier:

Lumière, não a luz, mas o inventor do cinema é o verdadeiro homenageado (...) Hou Hsiao-hsien parece nos dizer que toda a progressão cronológica do cinema, sua transformação em ficção, sua complexidade crescente de produção, de roteiros, de histórias, de *star system*, de equipes de filmagem, que tudo isso só serviu para obscurecer a virtude principal da máquina cinematográfica, este dispositivo maravilhoso que serve para simplesmente registrar a passagem dos seres humanos pela vida (GARDNIER, 2010, p.60)

Como um dos filmes mais abstratos no cinema contemporâneo, *Café Lumière* abraça o sentido que Renoir observa a partir da obra de Lumière: “estou livre para imaginar o que quiser”. Há situações, há personagens, mas nosso olhar não é dirigido (ou então é dirigido para muitos lugares, lembramos de Nietzsche, pra que uma narrativa, um caminho, um olhar?) o que acontece na trama não é exatamente o fio condutor do filme. Tal mistério é muito semelhante ao que vemos nos pequenos filmes de Lumière. Um exemplo é a cena em que a protagonista guarda objetos num armário de uma estação de trem (sempre ela). A câmera permanece distante enquanto a passagem dos seres humanos pela vida é registrada, mesmo que eles cubram muitas vezes toda a imagem.



Café Lumière (2003)

E se o cinema contemporâneo oferece uma abordagem semelhante, em que situações se tornam praticamente abstratas devido ao não direcionamento do olhar, é porque há uma vontade em tornar o cinema, novamente, caótico no sentido de Lumière. De por o moderno, a descoberta do mundo, em crise. É o que vemos, embora por caminhos diferentes, em filmes de Tsai Ming-liang, Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, entre outros. Trata-se de cineastas que, freqüentemente, recusam a decupagem, valorizam o aspecto singular de cada cena, ao mesmo tempo resguardam uma enorme liberdade do que está diante da câmera. O olhar raramente é no sentido de imposição, não cria uma moldura no mundo. Mais do que enquadrar, há uma busca por espacializar um acontecimento. Ainda sobre a influência em Hou Hsiao-hsien, Luiz Carlos Oliveira Junior observa:

A mise en scène se “limita” novamente à escolha de um ângulo, de um ponto de vista mediante o qual o simples registro de uma realidade, de uma certa maneira de ser no mundo, se tornará uma arte, uma arte pautada na manifestação exterior e na presença imediata dos eventos. (OLIVEIRA JR., 2010, p. 98)

Podemos pensar na simplicidade etérea da tarde de amor que toma conta basicamente de toda a projeção de *Eternamente Sua* (Sud Sanaeha, 2002), de Weerasethakul. A simplicidade do filme tailandês está tanto nos acontecimentos quanto no olhar do cineasta diante deles. Não seria exagero pensar que o único homem da história do cinema que pudesse realizar uma obra dotada de um olhar semelhante, caso tivesse uma possibilidade técnica, seria Louis Lumière. Não podemos esquecer que os filmes singelos com pequenos acontecimentos de sua própria família são numerosos em seu catálogo. Havia o interesse em estabelecer, com o cinema, uma relação de olhar com as coisas pequenas da vida que, se não registradas, acabam esquecidas.

Pode-se pensar que apenas cem anos depois a ruptura de Lumière consegue ser realmente assimilada por uma geração de cineastas. No fim do século dezenove, como coloca Aumont (2004), suas imagens viram tudo de cabeça para baixo: o cinematógrafo ainda não era efetivamente uma arte moderna, nem arte era. O cinema de Lumière, ao mesmo tempo em que

dialoga com questões fundamentais da arte moderna e com a própria crise do pensamento moderno, se situa muito distante desse mundo – ao menos para os olhos de intelectuais e artistas. Lumière, portanto, como uma revolução silenciosa que causou enorme estrago.

2.2 A modernidade de Méliès

É praticamente impossível falar de Lumière sem tocar no nome de Georges Méliès. Afinal, não é raro encontrar o primeiro como aquele que abandonou o cinema no exato momento em que ele se torna arte nas mãos do segundo. É o que diz Sadoul: “no alvorecer do século vinte, Georges Méliès salvou o cinema ao inventar a mise en scène” (1983, p. 64). Segundo o historiador francês, o triunfo inicial do realismo de Lumière conduziu, em poucos anos, o cinema a um beco sem saída. Méliès, portanto, é colocado como o primeiro a salvar o cinema de sua morte – para vermos como a questão da morte do cinema, tão inflamada ao longo do século vinte¹⁷, praticamente nasce com ele.

No entanto, vimos que as diversas reavaliações da obra de Lumière colocaram o pioneiro num patamar artístico, não se trata apenas de um *bricoleur* criativo. Surge a pergunta: se Lumière foi pintor impressionista, contemporâneo de Proust, vingador de Nietzsche, incentivador da abstração, o que sobra para Méliès? A própria idéia de que Méliès criou a ficção cinematográfica é equivocada: embora sem apuro de encenação, Lumière fez seus pequenos filmes de ficção – o mais famoso *O Regador Regado*. Portanto, quem realmente é Méliès na história do cinema?

¹⁷A partir da segunda metade dos anos 1940, com a queda vertiginosa do número de espectadores nas salas de cinema e o surgimento da televisão, começou a se ventilar a idéia da morte no cinema em Hollywood. Não por acaso, os filmes sobre o universo hollywoodiano daquele período tornaram-se extremamente soturnos, numa atmosfera de pesadelo – é o caso de *Crepúsculos dos Deuses* (Sunset Blvd, 1950), *A Condessa Descalça* (The Barefoot Contessa, 1954), *A Grande Chantagem* (The Big Knife, 1955). Nos anos 1980, a idéia da morte do cinema retorna, cineastas como Wim Wenders e Jean-Luc Godard dedicam parte de sua obra a questionar a possibilidade de um futuro do cinema. Era o reino das carpideiras, definiu Jacques Aumont (2009, p.69)

Em primeiro lugar, o que salta aos olhos diante na obra do francês é a questão temática, bem distante do que os filmes de Lumière ofereciam. É o que bem descreve Arlindo Machado:

O fascínio do cinema de Méliès, aquilo que na Europa e na América mobilizava multidões para as salas escuras, está sobretudo nesse componente onírico de fundo psicanalítico, pois o que as massas buscavam nas férias de Méliès e em todas as suas *mise em scène magiques* do período era aquilo justamente que em princípio não podia ser mostrado. (MACHADO, 1997 p.38)

Se Lumière foi colocado como contemporâneo de Monet, Méliès é contemporâneo de Freud, identifica Machado, “um como o outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional” (1997, p.36). Assim como Godard encontrou parentesco temático entre as pinturas de Monet e os filmes de Lumière, Machado observa a proximidade entre os filmes de Méliès e os escritos de Freud, como por exemplo, nas representações de esquiteamento e travestismo (p.38) As possibilidades de se lidar com o imaginário ficam evidentes na obra de Méliès, o cineasta logo percebeu que o cinema era pródigo em mostrar os fantasmas do mundo, não muito diferente daquilo que Kracauer (1998) visualizaria no expressionismo alemão diante da escalada nazista. Eram filmes fantasmagóricos, mas que dialogavam fortemente com um estado psicológico de um povo. Na mesma linha de raciocínio, Godard provoca em *A Chinesa*: “o cinema de Méliès eram os noticiários da época”.

Digamos que Lumière filmava aquilo que o homem *olhava mas não via*. Já Méliès filmava aquilo que o homem *queria ver*. É o que o filme de Godard ressalta ao destacar o aspecto realista da obra de Méliès, apresentando filmes que poderiam ser considerados documentários do imaginário francês naquele período. O cinema já encontra uma possibilidade tentadora: não é mais o mundo tal como ele é (que Langlois observou a respeito de Lumière), mas o mundo como ele poderá ser.

Não por acaso, realizou um dos primeiros filmes políticos *O Caso Dreyfus* (*L’Affaire Dreyfus*, 1899), todo construído em cima de reproduções fotográficas, com a intenção de provar que o capitão Alfred Dreyfus, do qual Méliès era partidário, era inocente de acusações. Méliès percebe rapidamente que o cinema além de ser pródigo em mostrar os fantasmas do mundo, tem o dom de fazer crer. A imagem cinematográfica confere uma veracidade muito maior do que as outras. A consciência das possibilidades do cinema, portanto, é o grande trunfo da modernidade de Méliès.

Não seria estranho que logo Méliès realizasse os primeiros filmes em que o próprio cinema é discutido. Em *O Retrato Misterioso* (*Le Portrait Mystérieux*, 1899), o cineasta interpreta um pintor que cria o seu autorretrato instantaneamente, como num passe de mágica. E seu retrato, além de idêntico, está vivo, se movimenta. Antes mesmo da virada do século vinte o cinema já produzia seu autorretrato.



O Retrato Misterioso (1899)

No pequeno filme, Méliès parece fazer troça da relação entre a pintura e o cinema, tão discutida a partir da referência de Lumière, como vimos no subcapítulo anterior. O autorretrato de Méliès é tão realista que está vivo, é tão realista que é incontrolável: se movimenta, dança, ri do próprio pintor-cineasta. É um belo exemplo do que Aumont coloca como a derrota da pintura impressionista em relação ao cinema com a questão do fugidio. Não há mais um instante ideal que seja preciso selecionar para representar da forma mais

realista possível a imagem. A realidade da imagem, no cinema, está na imagem, não no olho ou na mão do pintor.

Dessa forma, em *O Retrato Misterioso* Méliès também toca na questão da autoria. Notável que o personagem, no filme, faça cinema como um pintor. Como pensar na ausência do homem, que André Bazin coloca, vendo Méliès pintar o seu próprio filme? De fato, Méliès pode ser pensado como um autor ao pé da letra; suas obsessões estão em vários filmes, suas encenações são facilmente identificáveis, há um estilo de mise en scène, e o próprio costuma ser o ator principal: é literalmente o dono dos filmes. Mas há um ponto destacável em *O Retrato Misterioso*: Méliès cria seu autorretrato e não consegue dominá-lo. A obra debocha do próprio autor. Talvez seja um grande comentário sobre a diferença entre o cineasta e os outros artistas, que conseguiam ter controle amplo de suas criações. Os personagens de Proust nunca riram dele, não olhavam pra ele. O cinema é uma arte de diálogo como aquilo que se retrata, Méliès evidencia. Por mais que o cineasta tenha o domínio da situação, por mais que a obra seja extremamente encenada, como é o caso dos filmes de Méliès, há sempre uma quantidade enorme de imprevisível. Méliès, portanto, vai mais fundo que Bazin e mostra que no cinema existe a presença do homem, no entanto, é um homem que não tem aquilo que cria nas mãos: o cinema como a soma de diversas presenças.

Não deixa de ser o que Jacques Rivette situa em seu emblemático filme *A Bela Intrigante* (*La Belle Noiseuse*, 1991), que retoma a criação de uma pintura e acaba oferecendo comentários preciosos sobre o próprio cinema. O filme coloca a batalha da criação de um pintor diante de uma modelo. Estamos longe da simplicidade com que Méliès mostra a realização do retrato num passe de mágica; o filme de Rivette tem mais de cinco horas, vemos todo um processo lento e doloroso de criação. Há um momento em especial que diz muito sobre o cinema e que se relaciona com o que Méliès já coloca em *O Retrato Misterioso*, quando o pintor de Rivette demonstra uma enorme crise, não consegue sair do mesmo lugar, e então a modelo decide agir. Como destaca Milton do Prado (2011, p.13): “é a partir da interação ativa entre pintor e modelo que é feita a obra, que a história avança, que os personagens se

transformam”. É justamente quando a criação se torna uma relação viva entre criador e modelo que a realização da obra-prima encontra seu rumo. Novamente: a soma das presenças. O cinema como uma relação intensa entre o criador e o mundo, estamos aqui diante da mesma premissa que Méliès coloca, de forma provocativa, em 1989.

O fato de Méliès mostrar o cineasta que pinta cinema ratifica, também, a grande diferença para as obras de Lumière, em que temos a impressão de ver o mundo e o cinema na mesma instância. A ficção de Lumière – que existe, há uma câmera, um olhar, mesmo que discreto – raramente deixa de ser também a ficção do mundo. A ficção de Méliès, mesmo que encontre os fantasmas de sua época – afinal, Méliès é um homem no mundo – é a ficção de um criador. O anonimato desconcertante de Lumière não existe aqui. Se em Lumière há um moderno percebido (posteriormente, no caso), em Méliès há uma modernidade oferecida ao espectador como uma revelação numa bandeja. É o que indica Inácio Araújo:

Como o primeiro cineasta de ficção inaugura-se, na verdade, a linhagem de autores que mais tarde daria em Orson Welles: os que vêm no cinema uma maneira de questionar as imagens e suas verdades (...) em seus filmes, sempre somos confrontados com essa espécie de dilaceramento em que a mentira magicamente se converte em verdade, o que é passa a não ser no instante seguinte, a fantasia se converte em realidade e, finalmente, o real em delírio (ARAÚJO, 2010, p.95)

Talvez seja por isso que tenhamos tanta dificuldade de encontrar uma genealogia estética para a obra de Lumière. Nunca a arte teve tanta presença do mundo como em seus filmes, a ponto deles nem serem percebidos como arte num primeiro momento. Se Méliès é colocado como o primeiro artista do cinema, o introdutor da ficção nas imagens em movimento, é porque se percebe uma trajetória de outras representações que, no final do século dezenove, encontra diretamente seus filmes. A impressão é a de que Méliès visualizou rapidamente que o cinema poderia dar seguimento à história das representações. Dentro desse panorama, realizou *A Lanterna Mágica* (La Lanterne Magique, 1903), um filme que coloca o cinema basicamente na mesma esfera de um de seus antecessores famosos. Pois a lanterna mágica

de Méliès também faz cinema. Machado contextualiza tal relação, lembrando que no século dezenove, houve inúmeras tentativas de se fazer mágica com imagens em movimento:

Na verdade, esse era exatamente o cinema que estava no horizonte de mágicos, videntes, místicos e charlatães, que durante todo o século dezenove fascinaram multidões em estranhas salas escuras conhecidas por nomes exóticos como Phantasmagoria, Lampascope, Panorama, Betamiorama, Cyclorama, Cosmorama, Giorama, Pleorama, Kineorama, Kalorama, Poccilorama, Neorama, Eidophusikon, Nausorama, Physiorama, Typorama, Udorama, Uranorama, Octorama, Diaphanorama e a Diorama de Louis Lumière (...). (MACHADO, 1997, p.19)



Lanterna Mágica (1903)

É por isso que o cinema de Lumière, apesar de anterior, parece representar uma ruptura muito maior do que o cinema de Méliès. Em Lumière, o espectador muitas vezes não sabe o que olhar. Em Méliès, o olhar do espectador é dirigido. A novidade está na técnica, nos efeitos da trucagem antes impossíveis em outras representações. No fundo, ao salvar o cinema de sua primeira possibilidade de morte, Méliès dá o primeiro passo daquilo que Lyotard colocou como a limpeza dos movimentos inscritos. Se a história do cinema, como vimos, é a história de um saber olhar, Méliès representa uma primeira possibilidade de organização, de padronização. O caos de Lumière começava a ser domado. Se Méliès é saudado, vimos em Sadoul, como aquele que salva o cinema da morte, também deve ser visto como aquele que salva o cinema da crise nietzschiana da ruptura com a vontade de verdade em que Lumière o colocou. A vontade de verdade do cinema surge em Méliès. Para a

organização gramatical de um D.W. Griffith falta apenas um passo. Godard (apud Aumont, 2004, p. 27), por fim, foi feliz ao afirmar que em Méliès, ao contrário de Lumière, há o ordinário no extraordinário.

2.3 Entre Lumière e Méliès: o céu e o inferno

De certa forma, o que fizemos aqui foi tentar bagunçar as figuras históricas de Lumière e Méliès como aqueles que determinam o primeiro céu e o inferno do cinema. Encarando a questão num sentido histórico tradicional (Sadoul), Lumière veste o céu (o cinema inofensivo, as imagens mundanas, ausentes de ficção), enquanto Méliès veste o inferno (a ficção, a criação, enfim, o cinema artístico). No entanto, vimos que os dois podem representar papéis inversos. Méliès como introdutor de uma organização, de uma sistemática cinematográfica, uma forte direção do olhar no espectador, enquanto os filmes de Lumière, ainda hoje, como uma revelação da beleza caótica do mundo.

O que fica claro é que se trata de cinemas que vão muito além das alcunhas históricas. Podemos encontrar doses fortes de real e de ficção, em seus mais variados sentidos, na obra dos dois. Pensá-los em termos de real e ficção não seria então um passo em falso? Não forçaria um direcionamento do próprio cinema a partir de norte teórico que, muitas vezes, não sai do lugar? De qualquer forma, mesmo que contestemos tais definições, algo fica claro aqui: realmente há uma separação entre Lumière e Méliès. Se não é uma questão de real e ficção, então o que os diferencia tanto?

Podemos dizer que a diferença considerável entre os dois são as referências estéticas em que cada cinema é desenvolvido. Em Lumière, encontramos, essencialmente, a referência pictórica. Em Méliès, já nos deparamos com a referência teatral. É interessante lermos o próprio Méliès dissertando sobre sua *mise en scène*, numa associação imediata ao teatro:

A *mise en scène* é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro: com a diferença de que o autor deve saber por

si mesmo tudo combinar no papel e ser, por conseguinte, autor, metteur en scène, desenhista e frequentemente ator, se ele quiser obter um todo que se sustente (MÉLIÈS, 1907, apud OLIVEIRA JR. 2010).

Não só reforça seu controle firme em relação à obra (já destacamos essa diferença, a ficção de Lumière é a ficção de um mundo, a ficção de Méliès é a ficção do próprio), como ficam bem evidentes os pressupostos teatrais em sua construção cinematográfica, ao ponto do cineasta considerá-la como um trabalho análogo. Ou seja, para Méliès, a única especificidade (se é que ela existe) está na possibilidade de se criar mágica numa imagem em movimento, com as fusões e outras trucagens. De resto, o cinema é teatro. Portanto, se Lumière é o último pintor impressionista, como observou Jacques Deslandes, (apud Oliveira, p.5), Méliès é o último homem do teatro de féerie.

No lugar do real e da ficção, observamos o nascimento do cinema a partir da pintura moderna e do teatro de féerie. Dessa forma, não é estranho que encontremos a oposição (ou uma busca por uma relação) entre pintura e teatro em diversos momentos nas décadas seguintes. Um exemplo emblemático: o surgimento desconcertante de *Hiroshima Meu Amor*¹⁸ (Hiroshima Mon Amour, 1959), de Alain Resnais, numa época em que a noção de mise en scène era a musa dos críticos franceses. Mesmo que fosse numa ruptura em relação à origem teatral, a referência era inegável no uso do termo. Em suas abordagens diversas (Rohmer, Rivette, Mourlet), o cinema da mise en scène era o cinema da relação entre o cineasta e os corpos, basicamente o cinema que Méliès destaca em *O Retrato Misterioso*. E o filme de Resnais coloca um ponto de interrogação nesse sentido: como se pensar em termos de mise en scène quando muitas vezes torna-se impossível desassociar o corpo do todo da imagem ou quando a montagem rompe com qualquer relação narrativa entre os planos? A imagem passa a ter um valor extremamente singular, inclusive num sentido narrativo. Há um famoso debate, publicado na

¹⁸ A respeito da ruptura de Rossellini em *Viagem à Itália*, Rivette (p. 193) já tinha a percebido numa relação com a pintura, em especial com a obra de Henri Matisse.

edição 97¹⁹ dos Cahiers du Cinéma, em 1959, que demonstra a inquietação da crítica francesa diante do filme. O interessante é a conclusão que Eric Rohmer consegue chegar para tal ruptura: Resnais opera uma revolução cubista no cinema (p. 63). A relação entre a pintura e o teatro na mise en scène tornou-se um paradigma importante da crítica – e dos realizadores. Lembremos que Jacques Rivette (que estava no debate em torno de *Hiroshima Meu Amor* e vê o cubismo de Resnais a partir da referência de Georges Braque) estabeleceria em *A Bela Intrigante* a relação entre os corpos com a realização de uma pintura.

Pois não podemos ignorar que a oposição entre a pintura e o teatro nos filmes de Lumière e Méliès encaminha uma questão importante: o que é a pintura e o teatro no cinema? Evidentemente, não conseguiremos responder aqui, trata-se de um tema amplo e de várias possibilidades²⁰. O que nos interessa é tentar compreender o que é a pintura no cinema de Lumière e o que é o teatro no cinema de Méliès.

Como bem observou Aumont (2008 p.84), no cinema tudo se reporta ao quadro. De certa forma, o quadro nos leva imediatamente à referência pictórica. Embora o espaço do palco não deixe de ser um quadro. Pensando aqui em termos de Lumière e Méliès: no teatro²¹, o espaço está em função da ação. Enquanto na pintura, o corpo está dentro de uma composição, por mais destacado que pareça, a ação está em função do espaço. Digamos que no teatro o corpo nos orienta em relação ao mundo, ao drama; na pintura o corpo faz parte do mundo e do drama. Percebemos tal distinção, a partir das idéias de Arnheim sobre a constituição de vários centros visuais na tela-pictórica, que Aumont (2004, p.113) comenta: “é a interação dinâmica, e até mesmo

¹⁹ Trechos do debate foram publicados na coleção Cahiers du Cinéma: the 1950's, Neo-Realism, Hollywood, New Wave, editada por Jim Hillier pela Harvard University Press em 1985.

²⁰ Há dois livros de Jacques Aumont que procuram analisar as relações de forma ampla. Sobre cinema e pintura, *O olho interminável*. Sobre o cinema e o teatro, *O cinema e a encenação*. Bazin também tem dois artigos importantes sobre o tema, ambos publicados na coletânea de textos publicada no Brasil.

²¹ É evidente que em sua história, o teatro também operou rupturas que questionaram, de forma diferente do cinema, a relação entre o espaço e o corpo do ator. Estamos pensando aqui na forma como Méliès se apropriou do teatro popular.

conflitante, desses centros entre si e também com esse centro “absoluto” que é o sujeito-espectador que cria, que é, diz Arnheim, a composição”. Em contrapartida, ainda segundo Aumont (2004, p.154), o teatro já procura tornar “tais objetos e tais acontecimentos visíveis, que faça delas vistas para espectadores, em função de um certo lugar, mas geralmente de um certo dispositivo”.

Nos filmes de Lumière, mesmo em suas ficções mambembes, a referência é sempre o quadro, a criação de um espaço em que o homem está inserido – embora passeie livremente por ele e, por vezes, rompa a sua moldura (aqui numa de suas principais rupturas). Em Méliès, o corpo é o elemento central da narrativa, conduzindo nosso olhar e minimizando nossa relação com o todo do espaço.

Quando se pensa nas possibilidades da montagem no cinema em relação ao teatro (Müstenberg, 1916), justamente se coloca num sentido de que o cinema pode evidenciar, de forma muito mais incisiva, o que o teatro buscava ao conduzir olhar. Num palco, o ator consegue, facilmente, conduzir o olhar do espectador em relação a um detalhe, por exemplo, a um sujeito que pega uma arma. Se uma versão cinematográfica da mesma cena optar por um close-up da mão do sujeito pegando o revólver, o olhar não é apenas conduzido, mas forçado a ver. O que queremos mostrar aqui é que o cinema de Méliès, antes da decupagem ser desenvolvida, já trabalhava com elementos de direcionamento de olhar oriundos do teatro. Ao contrário dos filmes de boa parte dos Lumière, cuja grande preocupação é a criação de um espaço. Fiquemos com o exemplo de *Jogo de Cartas*. O que há pra olhar ali além da composição total – que, como vimos, é decalcada de pinturas de Cézanne? Os três homens do pequeno filme ganham o mesmo destaque, dificilmente conseguimos vê-los sem estabelecermos uma relação com o todo da imagem. O direcionamento do olhar existe no sentido do quadro, de um recorte do mundo, não do detalhe, de uma criação de uma cena dentro do espaço, como faz Méliès.

O cinema construído a partir de pontos de vista, o de Méliès, é o cinema que rapidamente assumirá a decupagem como pressuposto narrativo essencial. De fato, se Méliès representa uma organização do olhar, podemos vê-lo como um precursor de D.W. Griffith e de todos os teóricos da montagem dos anos 1920, o momento em que o cinema se afasta radicalmente do valor singular da imagem. Em Lumière, ao contrário, encontramos a gênese de um cinema (Renoir, Cassavetes, Godard, Ozu, Hsiao-hsien, Weerasethakul, etc) que recusa a decupagem em favor de uma relação espacial com aquilo que filma, quase de uma contemplação da própria beleza singular e caótica do mundo.

Dessa forma, compreende-se por que Méliès foi tomado rapidamente como sinônimo de ficção e Lumière de documentário. A referência com que cada um desenvolve sua obra é fundamental para que os caminhos estéticos pareçam tão antagônicos, como se a moldura/janela do mundo característica de Lumière não pudesse conviver com a encenação rigorosa de Méliès. No entanto, a obra dos dois revela duas facetas muito próximas que caracterizam a grande preocupação do cinema moderno, como veremos nos demais capítulos: o drama de filmar o mundo (Lumière) e o drama de filmar o homem (Méliès).

3 O moderno e os anos 1920

Com os filmes de Louis Lumière e Georges Méliès, encontramos a paternidade do cinema através de fortes referências. Foi o que vimos no capítulo anterior; em Lumière há o inegável valor pictórico da imagem, em Méliès, a sustentação teatral para a criação de um espetáculo com o cinematógrafo. Temos o pintor e o *metteur en scène*. O cinema é impuro, diria Bazin (p.82) décadas depois. O próprio Ricciotto Canudo já percebia a especificidade do cinema, nos anos 1910, a partir da relação com as grandes artes anteriores – e não com a diferença. Portanto, se quisermos encontrar um primeiro cinema em termos de moderno, ele está obrigatoriamente ligado a bases sólidas das outras artes.

Trata-se de um cenário oposto ao que encontramos em boa parte das cinematografias da década de 1920 – principalmente aquelas que ficaram conhecidas como as vanguardas. Na busca desenfreada por tornar o cinema algo grande e aparente aos olhos do mundo artístico e intelectual, o grande desafio de boa parte dos cineastas da década foi o de tentar virar o jogo em relação às referências. O cinema, agora, precisava ser autônomo. O termo da época, antibaziniano por excelência: o cinema puro. Dezenas de nomenclaturas (algumas que até hoje sobrevivem) foram inventadas ali, como, por exemplo, “cineasta”²², criação de Louis Delluc. Neste sentido, a exigência do teórico Léon Moussinac é emblemática:

Imbuído de velhas regras de um teatro em fase de renovação e estilisticamente enfermo, o filme não se libertou ainda completamente de tão nefasta influência; e todavia não podemos confundi-lo com o teatro, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música. Na verdade o cinema provém destas artes, é a sua síntese poderosa, mas tem leis especiais que estão por descobrir. Tivemos até hoje o cinema teatral, o cinema pictórico, o cinema musical, e até o cinema

²² É importante destacar que o sentido de cineasta que Delluc usava nos anos 1920 era mais amplo, dizia a respeito a todos os envolvidos com a realização cinematográfica.

literário, sem contar muitas outras formas de menos nobres intenções; mas aguardamos o cinema cinematográfico (...) (MOUSSINAC 1924 apud ARISTARCO p. 118)

Moussinac acreditava que o cinema encontraria sua independência através da fotogenia, termo cunhado por Delluc que significava uma especificidade poética do cinema, aquilo que só poderia ser expresso através das imagens em movimento e que conseguia revelar estados de espírito e emoções interiores daquilo que estava sendo filmado (Aristarco, p.111). Nos escritos vibrantes de Jean Epstein, encontramos diversas vezes a vontade de ruptura com a literatura:

Rival da leitura, o espetáculo cinematográfico é capaz de suplantá-la em influência. Ele se dirige a uma platéia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos (...) dispensa tradutores e não precisa temer seus contra-sensos (EPSTEIN, 2003, p.296).

A oposição que Epstein faz ao aspecto intelectual da literatura revela claramente a crença de boa parte dos teóricos (e cineastas) da época de que a imagem era dotada de uma linguagem universal. Trata-se de uma questão, evidentemente, delicada. Mas foi com esta intenção que a década de 1920 viu a proliferação de filmes que recusavam a ajuda de subtítulos, numa vontade de destacar o poder da imagem cinematográfica – como num típico caso fotogênico do cinema francês daquela década: *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanoff, pequeno filme sem palavra alguma que busca narrar uma história extremamente complexa, com variações temporais, que acompanha duas personagens e diversos acontecimentos ao longo de décadas.

A defesa da imagem tornou-se célebre em textos do pioneiro teórico húngaro Béla Balázs. Em 1923 (p.77), já encontramos a idéia de que o cinema era capaz de iluminar, novamente, a face do homem – tornada ilegível pela escrita. Balázs (p.78) retorna à história da pintura para colocar que a palavra transforma, inclusive, as representações pictóricas. “os pintores podiam pintar o espírito e a alma sem se tornarem ‘literários’, pois a alma e o espírito ainda não

havia sido limitados a conceitos expressáveis somente por meio de palavras”. Nesse sentido, observa a universalidade do cinema como fundamental para que o homem do século vinte se tornasse, novamente, visível.

Mesmo rompendo com a literatura (o que é sempre discutível), o cinema subordinado que recusava a palavra, no entanto, ainda revelava uma forte dependência em relação ao pictórico e ao teatral. Por mais que se tentasse fugir da literatura, ainda havia uma presença anterior. Para alcançar a tão sonhada autonomia, era preciso ir além da ruptura com as palavras. Nesse contexto, se começou a colocar a montagem como o elemento que levaria o cinema a tão sonhada independência, principalmente em relação ao teatro. Foi o próprio Moussinac que percebeu a necessidade do ritmo naquele cinema: “Ou ritmo ou morte”, era um capítulo de seu famoso livro *Naissance du cinéma* (1924). O cinema como uma “orquestração de imagens e de ritmos” (p.119)²³ Nesse sentido, o exemplo de *Ménilmontant* ainda é útil. Logo no início, há uma cena em que a mãe das protagonistas é assassinada. Trata-se de uma sequência totalmente construída a partir da montagem, tanto no sentido de trabalhar o aspecto rítmico do acontecimento, quanto na criação de subtextos narrativos.



²³ Nota-se que a referência musical não era vista como prejudicial à autonomia do cinema.



Como podemos ver nos fotogramas, raramente os personagens dividem o mesmo plano: a relação entre eles é dada ao espectador pela montagem. Da mesma forma, há sempre uma busca pelo detalhe, visando destacar um elemento da narrativa: o machado que está jogado, o rosto desesperado do homem que vê a mulher sendo morta, etc. E há o aspecto rítmico, obviamente ausente na seleção de fotogramas acima, que procura dar uma dimensão de tensão ainda maior do que a situação real daria. Portanto, o cinema que priorizou a montagem nos anos 1920, na maioria das vezes, traía a realidade do acontecimento, ora a decupando em vários pedaços, ora imprimindo um ritmo que não era aquele da situação original. Aqui não usamos o termo *traição* num sentido pejorativo, baziniano, mas no sentido de uma infidelidade realmente desejada pelos cineastas.

O exemplo de *Ménilmontant* é facilmente identificado com o que Serguei Eisenstein desenvolveu naquela década. Estão lá, basicamente, os mesmos pressupostos que o soviético utiliza na famosa cena da escadaria de Odessa em *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). É de Eisenstein a frase: "a cinematografia, primeiro e antes de tudo, é montagem" (1969, p.99).

Segundo o soviético, o específico fílmico passava pela combinação de planos “descritivos, de significação singela, neutros em seu conteúdo – para criar sucessões de contextos intelectuais” (p.100-101). De fato, a escola soviética foi aquela que mais pesquisou a importância da montagem para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Além de Eisenstein, encontramos Lev Kuleshov, que, a partir da observação dos filmes norte-americanos, em especial os de Griffith, compreendeu que o plano no cinema era comparável a uma letra do alfabeto. O espectador só poderia ter compreensão total da cena a partir da relação entre os planos. Não entraremos nos pormenores das teorias da montagem²⁴, o que nos interessa é que tal abordagem do cinema rompe de forma radical com dois aspectos que estudamos no primeiro capítulo: a relação com o mundo e a singularidade da imagem.

De certa forma, é com a montagem que a imagem cinematográfica deixa de ser imagem e começa a se tornar um plano, uma engrenagem de um todo. Trata-se de um aspecto fundamental, o cinema, mais do que valorizar a imagem, acaba impondo à imagem uma fragilidade (principalmente em termos narrativos) até então inédita se pensarmos na história da pintura. Quando Eisenstein disserta sobre a “singularidade da significação do plano”, trata-se de uma forma bondosa de dizer que ele não significa nada. É mais ou menos o que Kuleshov tenta provar com o seu célebre exemplo de Mosjoukine, aquele que contrapõe planos de uma expressão facial com vários outros – sempre mudando o sentido da sequência de acordo com a combinação.

Não seria exagerado, de certa forma, entender este cinema como um cinema que procura dar fim à imagem. Percebemos isso mais claramente quando entramos no outro tópico que tal abordagem do específico fílmico acaba anulando: a relação com o mundo. Ironicamente, esse processo acaba traindo a própria especificidade do cinema. Se olharmos para Lumière, o que é o cinema senão o encontro de um artista com o mundo? É o seu aspecto nietzschiano, a poesia do mundo através do que é inútil, do caos dos

²⁴ Sobre o tema, é interessante ler o capítulo que Gilles Deleuze (1984, p.51) dedica à montagem dos anos 1920 em *Imagem-Movimento*.

movimentos impuros, para usarmos novamente o preciso termo de Lyotard. A imagem de Lumière é repleta de inutilidades (narrativas, estéticas), algo que se torna impensável nos fotogramas que vimos acima em *Ménilmontant*, em que só vemos imagens funcionais em relação à narrativa. Até mesmo em Méliès, que já situa uma espécie de montagem com o direcionamento total do olhar do espectador dentro da imagem, temos uma relação mais forte com o espaço filmado. Já com *Mãe* (Mat, 1926), de Vselvolod Pudovkin, um dos seguidores de Kuleshov, estamos diante de um jogo de imagens, de um significado preciso que a relação entre elas procura dar. Praticamente o filme inteiro é composto por planos de rosto, de forte valor simbólico, imagens que não dialogam com o mundo, mas que tentam evidenciar um sentido bastante determinado. Dessa forma, o rosto da mãe no início do filme evidencia a fraqueza. No fim, em meio à passeata do povo, o rosto da mãe já revela a coragem. Cabe a pergunta, Pudovkin não poderia realizar seu filme com fotografias ou até mesmo pinturas? Se a montagem fornece o ritmo e o sentido do filme, onde está o cinema?

Dessa forma, observamos que na busca pelo específico fílmico, o cinema dos anos 1920 desvaloriza o aspecto singular da imagem cinematográfica. Raramente vemos o movimento, mas uma simulação de um movimento. E o caos do mundo, aquilo que só o cinema realmente conseguiu realmente por em obra, passa por uma organização radical que o apaga por completo. É preciso fazer da imagem uma letra, ou, no caso de Eisenstein, algo próximo de um ideograma japonês. Ou seja, o cinema autônomo da montagem se torna praticamente literatura. Naquele momento, foram poucos os que perceberam que a especificidade do cinema era justamente o mundo acontecendo diante da câmera, seja ele encenado ou não. Dois exemplos importantes de serem destacados: Fritz Lang em *A Morte Cansada* (Der müde Tod, 1921) e Raoul Walsh em *O Ladrão de Bagdá* (The Thief of Bagdad, 1924). Trata-se de filmes que, mesmo esbarrando em temas fantásticos, respeitam o espaço e o tempo do acontecimento. Em especial o filme de Walsh, que apresenta a trajetória de seu herói a partir de planos abertos em que sempre podemos ver o homem, o cenário e seus desafios. Ao contrário dos exemplos que vimos acima, quando o personagem enfrenta um monstro gigante,

realmente vemos a luta. Nada é resolvido pela montagem, nem o aspecto rítmico e muito menos o narrativo.



Dois momentos de valorização do acontecimento em *O Ladrão de Bagdá* (1924)

É um cinema extremamente oposto aos exemplos soviéticos que vimos acima. Encontramos em Eisenstein, por exemplo, a condenação:

Tal como naquela fase pré-histórica do cinema (contudo, embora existam ainda muitos exemplos no presente) quando cenas inteiras eram fotografadas mediante simples tomadas, e sem cortes. Isso, no entanto, permanece fora da jurisdição da forma do filme. (EISENSTEIN, 1969, p.109)

Ou seja, o cinema que valorizava a duração e o espaço do acontecimento era visto por Eisenstein como algo pré-histórico. Para ele, o conflito precisa vir da montagem. Um filme como o de Walsh permanece “fora da jurisdição da forma do filme”. De certa forma, é o que observou Hugo Münsterberg, psicólogo alemão que dedicou um pioneiro livro sobre o cinema em 1916. Na obra, o autor comenta sobre a ruptura que o cinema oferece em relação à representação teatral, no sentido em que o espectador do cinema tem uma relação muito mais intensa com a obra. Como suporte para os argumentos, enumerou três das maiores potencialidades do cinema: *atenção*, *memória/imaginação* e *emoção*. É em torno destes três itens que Münsterberg percebe o poder que o cinema tem em cativar o espectador. É com a decupagem, principalmente a partir do close-up, que o alemão (p.34) conclui: “começa aqui a arte do cinema”. Fica claro que a recusa da cena sem o auxílio

da montagem está ligado à ruptura em relação ao teatro. É o que Eisenstein também condenava em seus escritos.

Portanto, vimos que a busca pela autonomia, pela ruptura com o teatro e a literatura nesse momento, parte de dois pressupostos que acabam minando qualquer abordagem realista do cinema: a fuga da singularidade da imagem e a conseqüente falta de diálogo com o mundo, ou seja, com aquilo que se filma. É neste cenário que surge a figura emblemática de Dziga Vertov.

3.1 A ruptura de Dziga Vertov

Dziga Vertov se torna uma figura ímpar naquele contexto: é quem busca uma autonomia de linguagem e, ao mesmo tempo, concentra esforços numa necessidade realista de cinema. São as duas grandes preocupações exibidas em manifestos e filmes do soviético. Outra diferença considerável em relação a seus contemporâneos²⁵: condena de forma enfática todo o cinema do período, tudo que o cinema supostamente tinha desenvolvido em termos de linguagem. Pois num momento em que a definição sobre o que era o cinema parecia ser questão de primeira importância dos cineastas-teóricos, Vertov anunciava que estava tudo errado. Ou seja, o cinema já existia e precisava mudar. “A sentença de morte pronunciada pelos Kinoks em 1919 contra todos os filmes sem exceção continua sendo válida hoje (1974, p. 25)”. Mesmo fugindo do rótulo de cineasta – seus manifestos eram publicados em nome do coletivo Kinoks –, Vertov agia como um típico artista moderno do início do século vinte, em seu discurso extremamente violento estava disposto a demolir tudo o que havia pela frente. De qualquer forma, como observa Ismail Xavier (2008, p.51), não se falava em modernidade cinematográfica na União Soviética dos anos 1920 mais por uma questão política do que estética. Entretanto, podemos identificar Vertov como alguém em busca de um cinema moderno, até porque ele evidencia uma necessidade básica da modernidade, como vimos no

²⁵ Kuleshov e Eisenstein eram grandes admiradores da obra de D.W. Griffith e reconheciam nela um passo importante para a construção da linguagem do cinema.

primeiro capítulo: a ruptura com o “velho” – colocamos entre aspas porque estamos vinte e cinco anos após a criação do cinematógrafo.

Vertov só visualizava o cinema poderoso – a arte maior que definia Canudo e seus posteriores – quando se tornasse autônomo, principalmente em relação à literatura e ao teatro. Se o teórico italiano via a modernidade do cinema a partir do que ele ampliava em relação às artes anteriores, Vertov via a salvação do cinema a partir de uma separação radical; nada próximo do que fizeram Eisenstein e Pudovkin, que o colocaram o cinema muito próximo de pressupostos literários. Em um manifesto intitulado *Nós* (1922, 1974), Vertov condena tanto a herança dos dramas psicológicos do cinema russo-alemão (“afigram-se aos nossos olhos como uma inépcia”) quanto os espetáculos norte-americanos (“são banais, as cópias das cópias”), e anuncia, em palavras agressivas, sua carta de intenções.

NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra.

- Afastem-se deles!

- Não os olhem!

- Perigo de morte!

- Contagiosos!

(...)

Nós nos denominamos KINOKS para nos diferenciar dos “cineastas”, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias. (DZIGA VERTOV, 1974, p.15)

Mais do que palavras fortes, é destacável que em sua ruptura Vertov acabe inserindo, de forma substancial, a questão do realismo no cinema²⁶. É famosa a sua declaração de que era preciso montar fábricas de filmes documentais (1974, p.124). Para ele, o filme precisa sair dos estúdios e olhar para o mundo. Justamente por isso, o desejo enorme da ruptura com o teatro e

²⁶ Não por acaso, se tornaria uma referência de Jean Rouch no final dos anos 1950, no surgimento do Cinema-Verité; e posteriormente de Godard, na escalada maoísta do final dos anos 1960.

o romance, agentes que, segundo ele, falseavam o cinema. O teatro lhe trazia a encenação, o romance lhe trazia o texto pronto, a narrativa clássica. Nesse sentido, Vertov desenvolveu métodos de trabalho, como o uso de atores não profissionais e o improviso, que o cinema até hoje se apoia (muitas vezes num passo em falso) para realizar obras pretensamente realistas. Num primeiro momento, então, observamos uma oposição forte entre Vertov e os seus conterrâneos: o cinema que quer olhar o mundo e o cinema que faz da imagem um símbolo.

Poderíamos pensar em Vertov como um primeiro retorno a Lumière? Difícil. É preciso considerar que o realismo de Vertov não se restringe ao ato de filmar o mundo. Seu cinema ia para um lado oposto ao que fazia naquele momento, por exemplo, Robert Flaherty, contemporâneo que divide a paternidade do documentário. Em *Nanook, O Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), Flaherty se coloca numa posição praticamente passiva (pelo menos para o espectador) para observar, com o mínimo de interferência, a vida dos esquimós. Como bem observou Bazin²⁷, ele dá ao espectador a oportunidade de ver um acontecimento em seu todo. Se olharmos um filme de Vertov como *Câmera-Olho* (*Kinoglaz*, 1924), veremos o oposto: um cinema que avança no mundo, que cria a partir do mundo, promovendo fusões e outras experimentações com a imagem. Em Vertov, há uma equação de enorme estranheza que o coloca, a princípio, como o legítimo cinemonstro que Comolli celebra em seus escritos: do mundo vivo que vemos em Lumière ao mundo fantasmagórico das manipulações de Méliès.

O aspecto mágico da obra do soviético se explica porque sua proposta realista condenava, com todas as forças, a premissa de que o cinema deveria mostrar o mundo como ele é. Vimos no primeiro capítulo que Henri Langlois celebrava justamente isso a partir dos filmes de Lumière. Vertov se opunha radicalmente: num filme, o que deve ser visto é o mundo tal como o cinema o vê. As palavras de Vertov (1974, p. 26) são precisas: “libertar a câmera reduzida a uma lamentável escravidão submetida à miopia e a imperfeição do

²⁷ Mais especificamente sobre o tema, ler *Montagem Proibida* (Bazin, 1991, p.54)

olho humano”. O cinema deveria criar uma nova percepção do mundo, “a cine-sensação do mundo”. Nesse ponto, Dziga Vertov consegue superar a euforia futurista de Ricciotto Canudo ao dizer que a câmera era capaz até de *criar* o novo homem.

Até hoje nós violentávamos a câmera forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com essa tomada de cena. Doravante, a câmera estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distanciada da cópia. (DZIGA VERTOV, 1974, p.254)

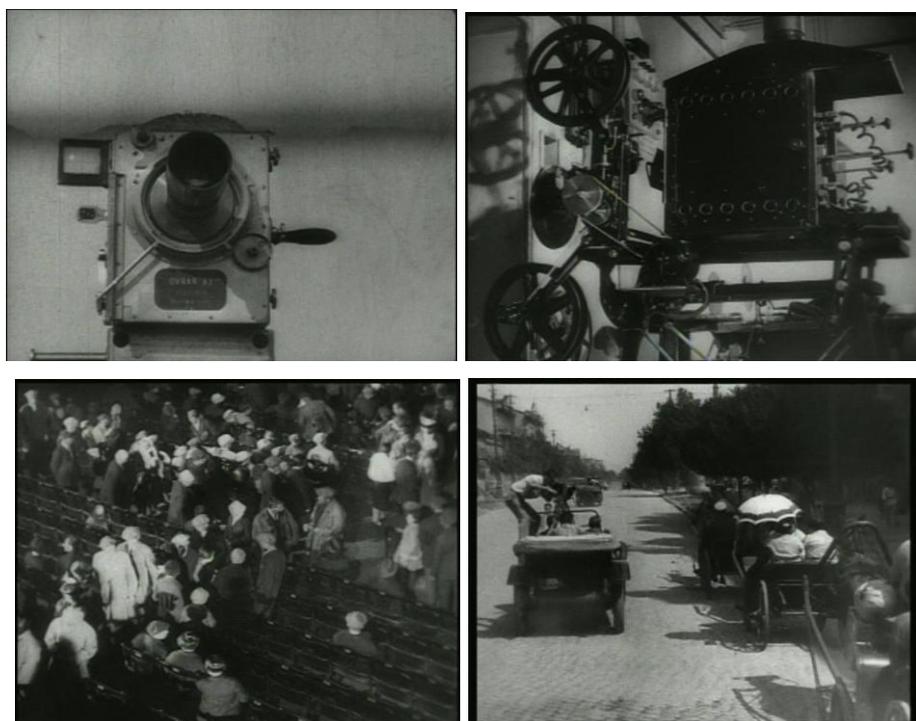
Portanto, Vertov propunha uma ruptura ao cinema teatral e romanceado, mas ao mesmo tempo também rompia com a ideia de que o cinema deve se submeter à realidade que está registrando. Segundo Vertov, a vida como ela é do cinema deveria ser diferente da vida como ela é da realidade (1974, p.101) Tais preocupações diante da cópia da realidade e da libertação da câmera revelam, no fundo, o grande questionamento de Vertov em relação ao cinema, explicitado já no título de *Um Homem com a Câmera*: a relação entre o cinema e o homem.

3.1.2 Vertov e o homem

No limiar dos anos 1920, o soviético Dziga Vertov realiza aquele que seria um marco do cinema moderno da década: *Um Homem com a Câmera*. O cinema aqui é o real protagonista. Como o próprio Vertov definiu: “não é somente uma realização prática, ao mesmo tempo é uma realização teórica na tela” (1974, p.100). Vertov concretiza o que outros cineastas-teóricos dos anos 1920 não se interessaram (ou não conseguiram fazer): um cinema-teórico. Os papéis e as exclamações não são mais suficientes. O filme precisa pensar o filme. Mais, o filme precisa revelar o cinema.

No início, é mostrado o homem que opera a câmera; é ele, com sua inseparável companheira, que irá conduzir a narrativa. Ao longo da obra, são detalhadas as demonstrações de montagem, de trucagem, de travellings, da

banda sonora, além dos próprios mistérios da sala de projeção. Como bem destacou Robert Stam (1981, p.133), o filme procura desde o início envolver o espectador em seu processo de criação. Dziga Vertov nunca se reivindicou como moderno, pelo contrário, recusava a própria alcunha de cineasta (1974), mas se pensarmos na máxima baudelairana de que o poeta é o melhor de todos os críticos (apud Chipp, 1999, p.4), *Um Homem com a Câmera* pode ser visto como a primeira obra em que se decide lançar um olhar moderno, com uma profundidade ensaística, para o cinema.



O cinema revelado em Um Homem com a Câmera

Um Homem com a Câmera acaba se tornando um manifesto de todas as ideias que Dziga Vertov lançou durante a década de 1920, ideias que ressaltavam sua diferença dentro no cenário das vanguardas. Como vimos, há uma história linear que tem seu ponto de partida em Méliès, se estabelece em Griffith e deságua nos anos 1920, tanto em Hollywood quanto nas vanguardas europeias: a história do saber olhar, ou como aponta Lyotard (1973), a organização do caos dos movimentos impuros. Com raríssimas exceções, é

este o cinema que se intitula adulto e artístico na década de 1920, mesmo aquele que se diz experimental, como é o caso do impressionismo francês. Em *Um Homem com a Câmera* (e não só nele), Vertov propõe uma redefinição do olhar em relação ao cinema, partindo do pressuposto de que o olhar da câmera precisa ser desenvolvido. Dessa forma, busca uma oposição imediata do cinema em relação ao homem.

Nas primeiras imagens de *Um Homem com a Câmera*, Vertov contrapõe cenas de uma mulher que reluta em acordar com as de uma câmera que parece despertar o mundo – tudo começa a funcionar quando se começa a filmar. Finalmente de pé, a mulher não consegue abrir os olhos por causa da luz que entra pela janela. Temos uma câmera que dá vida ao mundo, cuja matéria-prima justamente é a luz. E um olho sonolento que é extremamente frágil diante da luz.

Ao insistir em cenas que indicam um começo – a cidade acorda, um bebê nasce, pessoas entram no trabalho – Vertov parece dizer que o mundo começa com o filme. Como define Comolli: “onipotência do cine-olho, impotência do olho humano. Essa é a fábula que conta *Um Homem com a Câmera*”. (2008, p. 239) E completa: “sem o socorro do olho ciclópico da câmera, o mundo não existiria ainda em toda sua luz, esta luz não seria criadora, a parte da sombra, como a do sono, sempre venceria”. (p. 238). O discurso de Vertov é o de uma câmera poderosa em relação ao homem frágil. É o que diz em seus manifestos: “O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela” (...) (1974, p.254)

Vertov ressalta durante todo o filme a onipresença da câmera, colocando-a em todos os lugares: de um funeral a uma mina de carvão, em cima de um carro ou pegando carona num trem, dentro da água na praia ou dentro de um copo de cerveja. Não há lugar em que a câmera de Vertov não possa estar.



Dziga Vertov: A câmera em todos os lugares

O interessante é que, apesar do título, a figura do homem que carrega a câmera para todos os lados aparece num anonimato deflagrador. Percebemos seu esforço, mas nem sabemos quem é aquele homem, por que filma, o que pretende. Não há um primeiro plano, não há um close-up do sujeito. Em contrapartida, há vários da câmera, ela é sempre mostrada em detalhes, majestosa, muitas vezes dotada de uma expressão humana – vemos um olho no lugar da lente objetiva, por exemplo. Quando no final da obra, a câmera ganha vida e passa a se movimentar sozinha, surge a imagem definitiva da crença de Vertov do poder do cine-olho em relação ao homem, cujas fraquezas são reveladas tanto na mulher que não consegue acordar quanto no operador que é praticamente irrelevante ao lado da câmera.

Para ressaltar ainda mais a ausência do homem quando Vertov retrata o ato de filmar, temos um rebento da prolífica parceria entre Buster Keaton e Edward Sedgwick de contemporaneidade precisa. Em *O Homem das Novidades* (*The Cameraman*, 1928), até a premissa é semelhante: Keaton interpreta um sujeito que é contratado para ir às ruas atrás dos acontecimentos. Filmar o mundo, assim como filma *o homem com a câmera* de Vertov. O parentesco encerra aí. Pois a todo o momento *O Homem das*

Novidades reforça a figura do homem que manipula a câmera: Buster Keaton é o herói da história, especialmente com as imagens que consegue fazer durante uma briga de gangues num bairro chinês. Ele arrisca a vida, se posiciona no meio da batalha para conseguir as melhores imagens. É destacada, assim, a existência do homem no ato de filmar, não só na escolha do enquadramento ou na abordagem estética (que é intuitiva, no caso, Keaton mal sabe operar a câmera), mas a existência do homem principalmente em saber se relacionar com aquilo que filma.



Buster Keaton: o homem com a câmera em *O Homem nas Novidades*

Nos dois filmes, vemos os homens posicionando a câmera nos mais inusitados lugares, em situações de extremo risco. A diferença é a frieza com Vertov mostra o seu homem, que mais parece um boneco programado para colocar a câmera num determinado lugar. Em Keaton, há o calor, conhecemos o sentimento daquele homem, que só resolve filmar o mundo para conquistar o coração de uma mulher que trabalha na produtora de cinejornais. Dois mundos: o personagem de Keaton filma por amor; o de Vertov nem chega a se tornar um personagem, ao contrário da câmera-protagonista.

Fica a impressão de que a linguagem singular do cinema tão almejada por Vertov não apenas recusa a linguagem das outras artes, mas a linguagem visual do próprio homem. Torna-se emblemático o excesso de trucagens, de manipulação da imagem, numa clara vontade de construir situações óticas que não poderiam ser vistas pelo olho humano sem o apoio da máquina. Tal obsessão pode ser vista como o passo em falso do realismo vertoviano, pois acaba minando a própria relação com o mundo que o cineasta exigia do cinema. Em *Um Homem com a Câmera*, as imagens do mundo não respiram, em meio a tanta manipulação, mal conseguimos vê-las. O mundo é fraco perto do cinema. Segundo Comolli:

É isso o que faz de *O Homem com a Câmera* um dos filmes menos “realistas” da história do cinema, menos “documentários”, menos “filmados de improviso”. Longe do programa dos “Kinoks” resumido nos letrados, nele tudo ou quase tudo é mise-en-scène, cortada, combinada, agenciada, preparada. O que não impede em nada que “o real” (o que surpreende, trinca ou transborda toda narrativa, todo cálculo) atravesse essa cena perfeitamente planejada. (COMOLLI, 2008 p.239)

Ainda que o imprevisível, aquilo que o cineasta não possa controlar, tenha espaço no filme, é sempre numa relação de subordinação à imagem. Podemos concluir que, embora siga caminhos diferentes, Vertov acaba chegando ao mesmo ponto de seus contemporâneos, justamente pela fascinação em relação à imagem. Trata-se da ingenuidade do cinema silencioso que André Bazin (1991) apontou posteriormente: a crença cega na imagem. O cinema poderoso de Vertov não poderia ter vida longa, a ideia de que a imagem cinematográfica oferece um cine-deciframento do mundo não sobrevive nem à década de 1930 – até porque o sonoro aparece e transforma radicalmente a própria relação do realizador (e do espectador) com a imagem cinematográfica. *Um Homem com a Câmera*, no fim, se coloca como epitáfio das vanguardas que apostavam suas cartas na imagem. O cinema não demora a perceber que precisa recorrer ao homem para efetivamente se tornar adulto.

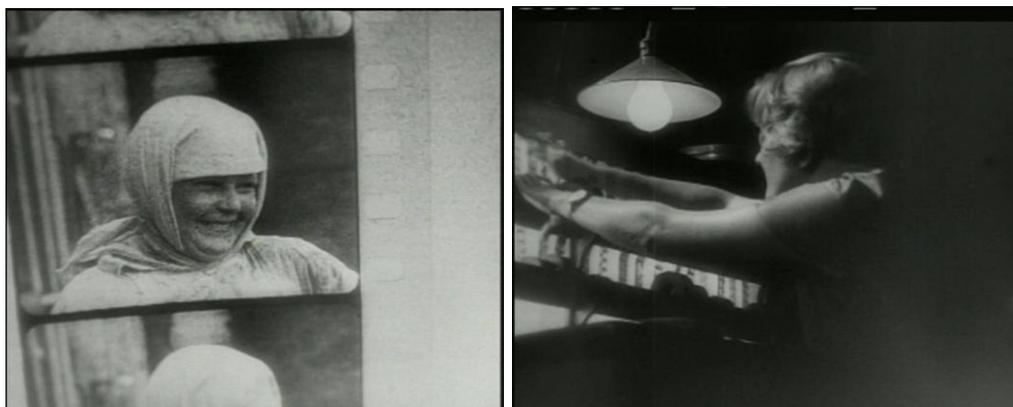
Para entendermos bem a derrota vertoviana, peguemos um exemplo dos anos 1970, de Werner Herzog, cineasta conhecido justamente por evidenciar em seus filmes as fraquezas do próprio cinema. Em *La Soufrière* (La

Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, 1977), temos uma iminente erupção de um vulcão na Ilha de Guadalupe. Sempre atraído por eventos atípicos, Herzog resolve ir até a ilha para filmar a destruição e a estranha resistência de um homem que não deixa o local. Correndo sério risco de morte, o cineasta alemão praticamente entra no vulcão para realizar as melhores imagens.

É inevitável pensar nos homens com a câmera de Vertov e Keaton, arriscando-se em minas e brigas de rua. No entanto, ao contrário dos filmes dos dois, que por vias distintas buscam celebrar o poder das imagens em mostrar o mundo, as imagens de Herzog revelam uma fraqueza. Por mais que o cineasta alemão se aproxime ao extremo do vulcão, as imagens não conseguem, por si só, dar a dimensão do que é um vulcão em plena erupção. O homem não é apenas visual. Para vermos um rosto, é preciso saber o que é um rosto. E cada rosto será um rosto diferente, de acordo com as narrativas que o dono do olhar conhece em relação ao que vê. Em *La Soufrière*, Herzog precisa recorrer à narração e a fotografias de outra ilha destruída para conseguir “cine-decifrar” aquela história. O drama, a tensão e o medo não estão na imagem do vulcão, mas na história que o cineasta relata a partir da soma da imagem com os artifícios narrativos anteriores ao cinema.

De certa forma, o próprio Dziga Vertov já parece desconfiar da fraqueza da imagem. Fica bastante evidente em *Um Homem com a Câmera* que o personagem realmente poderoso, inventivo e autônomo não é a câmera, mas o trabalho de montagem. É sintomático que o filme só consiga justificar a sua aura de obra-prima do anti-ilusionismo (Stam, 1981) no momento em que se revela a montagem. Quando vemos a câmera, o espetáculo não é interrompido em momento algum, há uma enorme magia em torno das cenas. Quando Vertov congela os fotogramas e mostra a sala de montagem, há uma forte ruptura. E ao contrário do homem que segura a câmera, o trabalho artesanal da mulher que monta os fotogramas ganha destaque. Discretamente, até mesmo para não evidenciar a derrota da imagem, é assim que Dziga Vertov recoloca o homem no cinema. Sua definição para a montagem, bem diferente para as de Kuleshov e Eisenstein, não deixa dúvidas: “Monto quando escolho o

meu tema, monto quando observo para o meu tema, monto quando estabeleço a ordem de passagem da película filmada sobre o tema” (1974, p.110).



A montagem em *Um Homem com a Câmera*

Nesse sentido, não podemos esquecer, também, da figura anônima dos homens espelhados pela cidade que Vertov filma. Nesse ponto, seu filme apresenta um enorme parentesco com os filmes sobre cidades que se multiplicaram na década de 1920. Já nos filmes de Lumière, pode-se dizer, havia um elemento poético do homem na multidão, algo próximo do “insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” que Baudelaire definiu (p.171). A multidão é a essência da modernidade, é o que Walter Benjamin (2000) percebe, a partir dos escritos de Edgar Allan Poe, Paul Valéry e do próprio Baudelaire. Destacamos aqui uma citação de Engels que Benjamin recorre, de enorme proximidade com as imagens dos homens que andam pelo mundo, produzidas por Lumière.

Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas inteiras sem chegar ao menos ao começo de um fim, tem algo de desconcertante. Esta concentração colossal, este amontoado de dois milhões e meio de homens em um só lugar, centuplicou a força destes dois milhões e meio de homens... Mas tudo isto que... isto custou, é algo que se descobre somente em seguida. Depois de haver vagabundeado vários dias pelas ruas principais começava-se a ver que estes londrinos devem ter sacrificado a melhor parte de sua humanidade para realizar os milagres de civilização, dos quais a cidade está fervilhante; que neles permaneceram inativas e foram sufocadas com forças latentes. Finalmente, o fervedouro das ruas tem algo de desagradável, algo contra o qual a natureza humana se rebela. Estas centenas de milhares de pessoas, de todas as classes e de todos os tipos que aí se entrecruzam. e se comprimem, não são por acaso

homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes?.. E não obstante, ultrapassam-se uns aos outros, apressadamente, como se nada tivessem em comum, nada a fazer entre si; não obstante, a única convenção que os une, subentendida, é que cada um mantenha a direita ao andar pelas ruas, a fim de que as duas correntes da multidão, que andam em direções opostas, não se choquem; não obstante, a ninguém ocorre dignar-se dirigir aos outros, ainda que seja apenas um olhar. A indiferença brutal, a clausura insensível de cada um nos próprios interesses privados torna-se tanto mais repugnante e ofensiva quanto maior é o número de indivíduos que se aglomeram em um espaço reduzido. (ENGELS apud BENJAMIN, 2000, p. 44)

A citação de Engels é importante porque já esbarra naquilo que o cinema dos anos 1920 colocaria, seja de forma crítica ou positiva. A insignificância do homem no mundo, principalmente em relação à máquina, é destacada. É o que vimos no exemplo de *Um Homem com a Câmera*, quando Vertov contrapõe a mulher anônima (nunca vemos seu rosto) que não consegue acordar e das máquinas que já funcionam a todo vapor – incluindo a câmera.

Se quisermos encontrar um contraponto crítico à ode à máquina de Vertov, observemos *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927), de Walter Ruttmann. Desde o início, há um claro descompasso entre a máquina e o homem. Há um momento deflagrador, quando uma central de telefones é mostrada, com uma montagem alucinada típica dos anos 1920, e então surgem imagens de animais desesperados, um macaco grita, cachorros brigam. São dois mundos em colisão. Com a onipresença das máquinas remodelando a cidade, Ruttmann demonstra certa negatividade em relação ao progresso que a modernidade coloca em cartaz. Pois ao destacar a oposição entre o animal e a máquina, nos cabe a pergunta: o homem do século vinte está mais perto de quem? No filme de Ruttmann, vemos o homem permanecer num meio; se assim como os animais ele não consegue alcançar o ritmo daquele mundo, ao mesmo tempo ele não parece ter consciência da própria subordinação à modernidade.

Ao contrário de Ruttmann, Vertov promove um hino à glória da máquina em *Um Homem com a Câmera*. Acredita fielmente que o progresso está no

homem que se distancia de seu estado animal para atingir a potencialidade da máquina. Tal postura fica clara quando lemos alguns de seus manifestos, como por exemplo, o modo icônico como ele (p.24) condena a subordinação da câmera ao homem: "ao diabo com as debilidades do olho humano". Ou seja, é o olho humano que precisa se adaptar à perfeição do olho mecânico. O não-eu de Baudelaire, que ainda carrega um sentido poético, como um mergulho do homem em seu mundo, se torna um não-eu da derrota, do homem que perde o mundo de vista. E aqui entramos naquilo que Jacques Aumont (2009) cita como o específico moderno do cinema dos anos 1920: a velocidade.

3.2.2 Vertov e a velocidade

Vimos no subcapítulo anterior que a modernidade de *Um Homem com a Câmera* não está exatamente na relação com o mundo. Não se trata, de forma alguma, de um retorno ao caos de Lumière, mas da criação de um caos estritamente cinematográfico, subordinado à imagem – ou melhor, à montagem de imagens. Ao mesmo tempo, é um cinema que glorifica a dissonância entre a máquina e o homem. É dessa forma que Vertov consegue evidenciar a velocidade como o real elemento moderno do cinema dos anos 1920.

A partir da obra de Vertov, Aumont observa que a grande característica dessa primeira tentativa moderna no cinema não está na imagem, no plano, mas na velocidade, numa busca por um frenesi narrativo que estivesse próximo do aumento de velocidade daquele mundo.

De fato, a verdadeira modernidade do cinema dos anos 1920, e a dos anos 1930 também, por contágio, não é a da imagem, é a da velocidade (...). O automóvel acelera os transportes, a eletricidade torna as comunicações a distância instantâneas, e uma técnica que foi batizada com o nome grego do movimento não poderia ignorar tal contexto. É o triunfo dos ideologemas futuristas (...), o do homem novo, do homem máquina, do homem sem sentimento. O Homem com a Câmera será epítome dessa modernidade. (AUMONT, 2009, p.24)

Quando Aumont cita "o homem máquina" e "o homem sem sentimento", está perfeitamente definida a figura do operador da câmera no filme de Vertov.

Se a mulher que o soviético retrata é sonolenta, o homem que filma o mundo parece completamente eletrificado, como se a presença da câmera o contagiasse. De fato, pode-se perceber como o cinema dos anos 1920 tomou para si, mesmo quando não assumiu, diversos argumentos futuristas. A sintonia com os manifestos de Felipo Marinetti é enorme: “queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro” (1908 p. 290), Se o futurismo acabou não deixando um legado cinematográfico considerável, pode-se dizer que os predicados do movimento estiveram presentes em telas de outros países. Como destaca Rubinato, apesar de não investirem na produção de filmes, a importância do cinema num cenário de modernidade foi logo percebida pelo movimento artístico italiano.

Em 11 de setembro de 1916, o periódico *Italia Futurista* publica um manifesto coletivo, *A Cinematografia Futurista*, assinado por Marinetti, Balla, Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna e Remo Chiti. Este texto, fundamental no contexto do Futurismo italiano como um todo, apresenta as mais relevantes idéias do Movimento sobre a arte cinematográfica. Logo de início, o grupo declara suas intenções: "O cinema futurista que nós preparamos, alegre deformação do Universo, síntese alógica e fugaz da vida mundial, tornar-se-á a melhor escola para os jovens: escola de alegria, de velocidade, de força, de temeridade e de heroísmo. O cinema futurista tornará mais aguda a sensibilidade, imprimirá velocidade à imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e de onipresença".

(RUBINATO em *Cinema futurista, cinema do futuro?*²⁸)

De certa forma, era o que também observava o futurista Ricciotto Canudo. O teórico italiano já visualizava, no início da década de 1910, a velocidade como um grande aspecto simbólico da modernidade cinematográfica.

O cinematógrafo é capaz de satisfazer o corredor mais impaciente O motorista que acabou de terminar a mais louca das corridas e for ver algum filme certamente não sentirá nenhuma lentidão; imagens da vida irão pular na frente dele com a velocidade das distâncias descobertas. O cinematógrafo irá apresentá-lo os mais distantes países, as mais desconhecidas pessoas, os menos conhecidos costumes humanos (...)
(CANUDO, 1912, p.60)

²⁸ Disponível em <http://www.contracampo.com.br/16/futurista.htm>. Acesso: 25/11/2011.

É o que vimos no primeiro capítulo. Para Canudo, o cinema não é apenas a arte moderna por excelência, mas a arte do homem moderno, do homem que quer dar a volta ao mundo num piscar de olhos. Cabe destacar que Canudo vai além da referência veloz do século vinte que Marinetti e Cia. abraçavam. Relacionando-o à descoberta de terras distantes, o italiano mostra que o cinema está ligado a um longo processo que começa, essencialmente, com a nova configuração do mundo a partir das grandes navegações no século quinze. O mundo se amplia, a ideia de mundo se transforma; logo, quer-se ver mais. Num sentido próximo, Aumont reconhece o surgimento das estradas de ferro como algo de efeito poderoso do imaginário do homem e fundamental para o surgimento do cinema:

É conhecida a remodelação que a estrada de ferro operou não apenas em nossa percepção de geografia, mas definitivamente, em nossa concepção do espaço e do tempo. (...) Constituição de um novo espaço-tempo, fundando na destruição física do espaço-tempo tradicional, mas também na substituição da moral antiga ligada à natureza por valores novos, o desejo de aceleração, a perda das raízes. (AUMONT, 2004, p.53)

Seria por acaso que o cinema dos primórdios evidenciou tanto o trem em seus filmes? *Um Homem com a Câmera* começa com um trem, o mesmo acontece com *Berlim – Sinfonia da Metrópole*. E não podemos esquecer o pioneiro trem que chegou à estação em Lumière. Dessa forma, o trem é colocado como uma espécie de autorretrato do próprio cinema. E não podemos deixar de pensar em Vertov quando Canudo aproxima o cinema da descoberta de terras distantes. Pois o que buscava o soviético senão encontrar aquilo que o homem não poderia ver? Ou seja, o cinema como um descobridor de terras distantes.

Nesse sentido, o cinema moderno dos anos 1920 se aproxima bastante da ruptura de espaço/tempo da modernidade que tem seu início com grandes navegações. Como assinala Giddens (p.25), o cálculo do tempo que constituía a base da vida cotidiana das culturas pré-modernas era sempre realizado num sentido espacial. As palavras “quando” e “onde” estavam sempre juntas. Pode-se dizer que as navegações desintegram esta relação. Ainda Giddens: “em

condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influência sociais bem distantes deles”. (p.27). Se o cinema pré-gramatical coloca o tempo em função do espaço, o cinema da montagem dos anos 1920 procura inverter a ação, temporalizando o espaço de todas as formas possíveis. Nesse sentido, é emblemática a cena de *Berlin – Sinfonia da Metrópole* que mostra, em questão de segundos, uma sucessão de placas de estações de trem européias. Pois no século vinte, aquele que desmoraliza a distância, o fato do surgimento do avião ser contemporâneo aos primeiros filmes destaca ainda mais a relação do cinema com as transformações da concepção de espaço-tempo. Cena emblemática: como quem alude algum parentesco, Dziga Vertov filma um avião decolando, em plena velocidade, logo no início de *Um Homem com a Câmera*.

Sobre a ruptura entre a relação de espaço/tempo da modernidade, Gerd Bornheim cita o exemplo dos textos de William Shakespeare, que espacializam o teatro desenvolvendo histórias em lugares diferentes e culturas diferentes. “Pois os tempos modernos descobrem até isto, que a imaginação se faz viajante”. (p.31). Encontramos nessa nova relação de espaço e tempo inaugurado no século quinze, o cenário que acaba favorecendo, inclusive, ao surgimento da arte moderna no século dezanove:

Essa nova idéia de arte surge e desenvolve-se numa sociedade alicerçada em duas transformações fundamentais: uma nova consciência do tempo e do espaço em consequência da revolução nos transportes e nas comunicações, que gera uma nova percepção do movimento, da velocidade, do som, e da luz; a perda de toda a certeza, de todo o limite, uma vez que o espírito moderno concebe a si mesmo como um momento autônomo, sem nenhum elo com a tradição e com o passado, voltado apenas para o presente de maneira radical. (FABRIS e ZIMMERMAN, 2001, p.16)

Nesse sentido, o deslocamento radical oferecido pelas navegações é ressaltado por Borheim. Para o filósofo, o que diferencia a ideia de deslocamento num período pós-navegações de um período pré-navegações é que o peregrino medieval, por exemplo, mesmo em movimento, jamais abandonava o seu lugar. Como indica o autor, do mesmo se ia ao mesmo,

principalmente porque a viagem era construída em cima de uma verdade religiosa. “Nesse processo, a viagem moderna põe em jogo o estatuto ontológico da mesmidade do mesmo, e abre-se em direção à descoberta das dimensões da alteridade do outro”. (p.32) Nesse sentido, a consciência universal obtida pelas viagens (ou pelo que as viagens traziam) pode ser vista como o elemento propulsor da crise, no sentido positivo do termo, que o homem se viu posteriormente e que influenciou o surgimento do pensamento moderno. As respostas dos tempos antigos não conseguiam mais responder às novas questões. O homem se via num mundo novo, tanto num sentido geográfico quanto filosófico. O encontro com outros espaços, outras culturas e outras verdades, como identifica Bornheim, trazia o estatuto do erro, da contradição nas próprias bases da cientificidade (p.33). Dessa forma, podemos perceber uma clara linearidade entre o surgimento do pensamento moderno e o cinema moderno dos anos 1920, do qual Vertov era emblema.

Se considerarmos o fracasso do cine-olho e das tentativas modernas em relação ao poder da imagem naquela década, podemos ver em Vertov a pretensão de um Cristovão Colombo, da descoberta de um mundo, com a diferença de que o soviético demonstrava mais amor por sua caravela (a câmera) do que pelas terras que poderia encontrar. Deixa-nos a pensar que a história da modernidade cinematográfica dos anos 1920 talvez não seja uma história das imagens em movimento – como vimos, as imagens são frágeis em relação ao mundo e inclusive já se movimentavam nas sombras de Platão; a celebração da velocidade parece ratificar que a história daquele cinema, na verdade, é um componente da história de um mundo em movimento, que definitivamente não começa no século vinte, mas tem nele seu esplendor – ou até mesmo o seu fim, como gostam de carimbar os pessimistas, com a ruptura do conceito de distância e relativização total da ideia de espaço-tempo. Assim, o fim do cinema mudo não deixa de ser, também, um fim do cinema.

4. Pós-guerra: os homens e as imagens

Nos capítulos anteriores, encontramos diversas facetas modernas que o cinema assumiu durante as primeiras décadas de vida: do moderno inicial que aparece, espontaneamente, em Lumière; da modernidade no sentido da reflexão das próprias possibilidades do cinema em Méliès; da busca moderna pela autonomia do cinema nos anos 1920; e no elogio da máquina e da câmera como um descobridor do novo mundo em Dziga Vertov. Com as rupturas do pós-guerra, ao mesmo tempo em que encontramos importante diálogo com as premissas anteriores, também somos levados a outro caminho em termos de moderno.

De certa forma, tal ruptura começa ainda no auge da Segunda Guerra Mundial, com o surgimento de *Cidadão Kane*, de Orson Welles. Entretanto, é importante contextualizar que sua obra só pôde ser realmente vista em boa parte do mundo (especialmente na Europa) depois de 1945. Lembramos, assim, que o filme de Welles foi percebido por parte da crítica e da teoria já no pós-guerra, fato que, por exemplo, contribuiu para que Bazin visualizasse uma proximidade com a ruptura que o cinema italiano realizava entre os escombros. Foi o que vimos no primeiro capítulo, quando o teórico francês identifica em Welles e Rossellini uma relação intensa em termos de realismo.

Portanto, trata-se de um paradigma: historicamente, Orson Welles é o momento em que o cinema realmente se torna moderno. Não são poucos os autores (André Bazin, Alexandre Astruc, Jacques Rivette, Gilles Deleuze etc) que o situam assim. Aumont (2009, p.38) contextualiza: “essa visão de Welles como artista genial e inovador encarnando exatamente seu tempo, tal como Manet e Bataille, concorda com uma idéia geral que se pode fazer do moderno”. Em primeiro lugar, então, é fundamental vermos o que significa a modernidade de Orson Welles, principalmente em relação ao moderno que identificamos anteriormente.

O realismo que Bazin identifica em Welles, como já foi visto, está no sentido da representação. No lugar da decupagem clássica, entra a singularidade do plano. Embora o francês diga que não se trata de um retorno à Lumière (p.79), não podemos esquecer que a história do cinema que estudamos até aqui é a história do enfraquecimento da imagem. O cinema dos anos 1920 praticamente a elimina de tanto colocá-la como uma mola de uma engrenagem. Mesmo com a chegada do som, a decupagem clássica hegemônica do cinema mantém o plano em função de uma narrativa maior. O que Bazin celebra em Welles é que a realidade da imagem, em seu espaço e duração, passa a ser respeitada novamente. *Cidadão Kane* torna-se exemplo máximo daquilo que o francês defendia do cinema: uma arte sem a intervenção criadora do homem.

Trata-se de uma definição perigosa, é evidente. Ainda mais a partir de *Cidadão Kane*, filme extremamente pensado, de uma construção estética que beira a perfeição. No entanto, quando Bazin defende que o filme revela a ausência do homem, é no sentido de que o criador respeita, ali, a realidade da imagem que ele próprio criou. O teórico deixa claro: “o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios” (p.243). O cinema de Welles é altamente artificial, construído (ainda mais se pensarmos na relação com o neorealismo), mas respeita a realidade de seu artifício. A imagem já é uma imposição, sem dúvida. É o olhar do cineasta. O que Bazin condenava eram as imposições em cima da imposição original: o close-up que obriga o espectador a ver determinado detalhe num momento específico, a montagem que busca a criação de metáforas com imagens diferentes, a alternância de planos que dissolve o tempo e o espaço originais da sequência etc. É tudo que *Cidadão Kane*, com seus longos planos em que todos os personagens dialogam no mesmo quadro, procura romper. Mesmo quando Welles quer realçar um detalhe, não recorre ao close-up, mas à composição. Por exemplo, a cena em que o copo, para evidenciar a tentativa de suicídio, está em primeiríssimo plano e o diálogo entre os personagens acontece ao fundo. Na decupagem clássica, o cineasta provavelmente recorreria a um plano destacado do copo em meio a um campo/contracampo dos personagens. Destacável também, o modo como Welles situa dois acontecimentos paralelos no mesmo plano (recusando o uso

da montagem para estabelecer o paralelismo). Exemplo: a cena em que o jornalista telefona para o chefe enquanto a ex-esposa de Kane, às lágrimas, é servida pelo garçom em sua mesa. É dessa forma que Bazin o vê como realista. E como moderno.



O uso da composição e dos acontecimentos paralelos em *Cidadão Kane* (1941)

Entretanto, se encontramos a partir de Bazin o moderno de *Cidadão Kane* numa premissa realista, outro teórico de referência do pós-guerra, Alexandre Astruc, o compreendeu como o filme que dava ao cinema a tão sonhada autonomia que a década de 1920 tentou em vão. Foi a partir dele que Astruc escreveu o famoso artigo sobre o nascimento de uma nova vanguarda, a da *câmera-caneta*.

Cinema está num processo de se tornar um meio de expressão que todas as outras artes já se tornaram antes, em particular a pintura e a literatura. Depois de se tornar, sucessivamente, uma atração de feira, um entretenimento análogo ao teatro popular, ou os meios de preservar as imagens de uma época, ele está se tornando, pouco a pouco, uma linguagem. (ASTRUC, 1948, p.40)

Como vimos, trata-se de um argumento parecido com o que se pretendia na década de 1920: a fuga das definições iniciais do cinema e a descoberta de uma linguagem. No entanto, Astruc entende que o cinema silencioso vivia uma era de tirania do visual, era a imagem pela imagem (p.40), dessa forma, não conseguia dar conta do mais importante para a tão sonhada autonomia: a expressão de um sentimento. O teórico até cita o exemplo de que Descartes, nos anos 1940, estaria escrevendo suas meditações em filme, em 16mm.

Astruc entende linguagem na arte pela forma como (ou pela qual) o artista consegue expor seus sentimentos, mantendo na obra o que eles têm de abstratos. A metáfora da câmera-caneta, portanto, diz respeito ao cineasta que consegue realizar uma escrita cinematográfica no sentido em que suas idéias, seus sentimentos, tornam-se imagens e sons de um filme. O cineasta como o dono de uma visão de um mundo. Estamos muito próximos, aqui, da política dos autores e de todas as teorias da mise en scène que tomaram conta da crítica cinematográfica nos anos 1950²⁹. E o filme de Welles, segundo Astruc (p.40), se torna emblemático: “Imagine um romance de Faulkner escrito por alguma pessoa que não Faulkner. E *Cidadão Kane*, seria aceitável de outra forma que não aquela que Orson Welles lhe deu?”

É interessante aproximarmos os pensamentos de Bazin e de Astruc diante de *Cidadão Kane* porque, embora desenvolvidos na mesma época, guardam diferenças consideráveis. Mesmo que Bazin admita que o cinema se torne moderno quando assume a influência da literatura, a idéia de um cineasta que escreve o filme diretamente de seu pensamento vai contra toda a concepção de realismo cinematográfico destacável no filme de Welles. A arte do cinema, de acordo com Bazin, surge quando o cineasta deixa o mundo (aquilo que ele filma) existir por conta própria. É a arte do criador ausente. Já Astruc vê a maturidade no cinema como o momento em que o criador consegue domá-lo corretamente e colocar toda sua subjetividade em obra.

O fundamental é perceber que *Cidadão Kane* pode ser visto nas duas análises, tamanha riqueza do filme. Podemos entendê-lo, tranquilamente, como um filme que oferece uma liberdade ímpar ao espectador, ou, em termos bazinianos, o ápice do cinema da ausência do homem até então. Mas também podemos compreendê-lo com um filme-pensamento, um filme que, mesmo realizado no seio de Hollywood, demonstra ser extremamente autoral – no sentido de que expõe deliberadamente a visão de mundo (e do próprio cinema)

²⁹ Não por acaso, Astruc foi um dos teóricos que percebeu a importância da mise en scène nos anos 1950.

do autor. Em termos de Astruc, o momento em que surge uma nova vanguarda, a subjetividade do criador finalmente se dá no filme.

Entre a ausência e a presença do homem, *Cidadão Kane* ainda traz um componente precioso: é um filme sobre um homem. Da mesma forma, um filme sobre o cinema. Não deixa de ser um filme sobre o modo como o cinema se relaciona com o homem, problemática que, como vimos, está presente em toda a trajetória do cinema moderno, de Canudo a Bazin.

4.1 Orson Welles e o homem

Em *Cidadão Kane*, tudo começa com um cinejornal que pretende contar a história de Charles Foster Kane a partir de fatos de sua trajetória. Durante longos minutos, vemos os detalhes mais importantes de sua biografia, da juventude à morte. Mas o produtor está insatisfeito. Segundo ele, trata-se de uma narração objetiva que não dá conta de quem foi aquele homem. Procura, então, alguma subjetividade, algo que revele a essência do homem. Depara-se com a última e enigmática palavra dita por Kane: “Rosebud”. O filme se desenrola, com a busca do significado desta palavra, em torno do mistério: *quem é o homem?*

O viés labiríntico da narrativa de Welles se revela quando o jornalista entra em contato com diversas pessoas que passaram pela vida de Kane. Por trás da busca pelo significado da palavra, os flashbacks nos carregam em momentos da vida do personagem. No fim, o jornalista descobre o que é a palavra, mas percebe que aquilo não responde a pergunta maior: *quem é o homem?* Welles constrói uma obra plena em ambigüidade no sentido em que os fragmentos da vida de Kane revelam uma personalidade contraditória, intensa, que nunca age de acordo com uma cartilha. Nesse sentido, é emblemática a cena em que Kane ignora o próprio princípio editorial que escreve anos antes. Ele não ignora porque é um sujeito sem caráter, ignora porque o princípio editorial respondia pelos valores do homem que o escreveu

anos atrás. Qual a relação com o mesmo homem em outro momento? Por sinal, podemos dizer que se trata do *mesmo* homem?

Como observa Inácio Araújo (p.292), a modernidade de Cidadão Kane aparece quando ele revela uma fraqueza do cinema: “a impossibilidade de contar uma história, de mostrar em imagens quem é um homem”. Se os dados objetivos de sua biografia não dão conta de seu mistério, uma busca por um aspecto subjetivo estilhaça o mistério em pedaços que dificilmente se encontrarão ou farão sentido juntos novamente. Não podemos esquecer a euforia dos anos 1920, quando se pensava o cinema como a única arte capaz de retratar o novo homem. É o que defendia Ricciotto Canudo. O homem moderno só pode ser visto através da arte moderna: o cinema. Dziga Vertov era ainda mais incisivo: o cinema tinha o poder de criar o novo homem. Não deixa de ser a questão que permeia o pensamento moderno desde Descartes. E Orson Welles, dez anos depois das bravatas dos modernos dos anos 1920, mostra que o cinema não consegue, efetivamente, mostrar o homem.

No fundo, ao contrário de Vertov, Welles percebe é que o cinema é arte ideal para destacar a própria questão sobre quem é o homem. A fraqueza do cinema, na verdade, é a sua riqueza. Como bem defendeu Bazin (1991), nele o mistério do mundo nunca deixa de ser o mistério do mundo, por mais que seja fruto de uma ação criadora. Portanto, em Welles o cinema é a arte que consegue revelar a própria impossibilidade de se alcançar a verdade. Se lembrarmos do questionamento de Nietzsche em relação ao pensamento moderno, de que a vontade de verdade condenava todos os esforços de uma ruptura com o pensamento metafísico, Orson Welles surge como o grande cineasta a criticar a própria relação do cinema com o mundo moderno, do fantasma do real que vimos no primeiro capítulo. Não por acaso, Deleuze detectou um nietzschianismo no cineasta norte-americano.

À maneira de Nietzsche, Welles não parou de lutar conta o sistema de julgamento: não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a “inocência do devir”, para além do bem e do mal...
(DELEUZE, 2007, p.168)

Pois é importante destacar que a revolução de Welles em relação à vontade de verdade não fica restrita a *Cidadão Kane*. Trata-se do grande tema de sua obra, que encerra com *Verdades e Mentiras* (F for Fake, 1973), filme que questiona a veracidade de sua própria narração. Como destaca Deleuze (p.172), Welles revela que o mundo verdadeiro não existe e se existisse, seria inacessível. Por isso o filósofo ressalta como Welles buscou a representação do sistema de julgamento como um sistema fadado ao fracasso. Não custa lembrar que Welles filmou *O Processo* (Le procès, 1962), obra de Franz Kafka que revela os tons absurdos do ato de julgar.

O curioso, agora podemos questionar, é que Welles permaneça identificado por muitos como um moderno inaugural do cinema, quando ele se situa, justamente, como a crise de um pensamento moderno no cinema. Como vimos, desde o início, a verdade dá o tom nas teorias cinematográficas. Se Canudo assumia alguns pressupostos nietzschianos, como um legítimo moderno ainda tinha a crença de que o cinema revelava a verdade do mundo. Embora assumia o quê de subjetividade imanente à verdade, o tom quase religioso dos escritos de Bazin encontrava o mesmo fim: o cinema a apresenta diretamente, sem filtros. Em contrapartida, Welles mostra que a busca pela verdade só tem valor enquanto se considera a busca, o caminho, a trajetória – e não o fim. É o que vemos em *Cidadão Kane* e em tantos outros filmes do cineasta. A conclusão de Deleuze (p.174) a respeito do cineasta é decisiva: “em Welles há uma mutação tanto cinematográfica quanto metafísica”.

Pela mutação cinematográfica, entendemos a retomada da imagem singular como aquilo que sustenta a realidade do cinema – como vimos em Bazin. Da mesma forma, a maturidade do colocar um pensamento no filme, praticamente num tom ensaístico, como observou Astruc. E ao mesmo tempo, a ruptura com a vontade de verdade que caracteriza o próprio cinema (e o mundo) moderno. Há de se perguntar: o que fazer depois de Welles? Não é exagero dizer que o cinema vive um impasse após o surgimento do cineasta. Como sabemos, Hollywood não soube lidar com sua obra e Welles precisou encontrar outros lugares para continuar filmando. Bazin responderia que o neorrealismo é aquele que consegue criar um paralelo com a ruptura de

Welles, mas não é no sentido da crise da vontade de verdade. Pelo contrário, Bazin tinha a crença de que Welles e Rossellini eram, cada um a sua maneira, os cineastas que encontraram a verdade a partir do cinema.

É ainda em Hollywood que encontramos um cineasta que consegue pelo menos tangenciar o impasse que Welles impõe de forma radical ao cinema. Pois sua obra nos deixa a questão: “se não sabemos quem é o homem, como filmá-lo?”. Talvez a resposta esteja num primeiro plano de Cary Grant, daqueles que, embora aparentassem uma simplicidade absurda, só Howard Hawks sabia filmar. Nesse sentido, é precioso o comentário sobre a obra do cineasta norte-americano que Jacques Rivette fez nos Cahiers du Cinéma.

Não nos preocupamos com os pensamentos de John Wayne enquanto ele anda em direção a Montgomery Clift ao final de *Rio Vermelho*, ou nos pensamentos de Bogart enquanto ele bate em alguém: nossa atenção é direcionada unicamente para a precisão de cada passo - o exato ritmo do andar, de cada golpe - e o gradual colapso do corpo exaurido (RIVETTE, 1953, p.128)

Rivette observa que a obra de Hawks dirige o olhar ao homem enquanto ser puramente físico – às suas ações, seu corpo, seu movimento. “A beleza do filme de Hawks advém desse tipo de afirmação, persistente e serena, sem remorsos e sobressaltos. É uma beleza que manifesta a existência pelo respirar e o movimento pelo andar” É essa a espécie de evidência que o crítico tanto celebra na obra do norte-americano, que se contrapõe à impossibilidade do homem metafísico de Welles. Enquanto Welles filmava o grandioso e caleidoscópico Charles Foster Kane, Hawks filmava o caipira abobalhado que se torna herói de guerra em *Sargento York* (*Sergeant York*, 1941). Dessa forma, o cinema de Hawks oferece uma resposta precisa à colocação de Deleuze sobre o estrago que Welles impõe ao cinema. Com o homem estilhaçado, restam apenas os corpos, diz o filósofo (2007). No fundo, Kane e York são dois personagens análogos do cinema norte-americano, revelam o mesmo drama.

Dessa forma, percebemos que Hawks é o cineasta que melhor encarnou a premissa existencialista de que a existência precede à essência. Como Rivette recorda, há o exemplo oportuno de *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948)

faroeste em que a trama não é dada de antemão; não há uma premissa que será desenvolvida durante o filme. Até a última cena, fica difícil determinar sobre o que é o filme. O homem aqui aparece como uma existência, como algo que está acontecendo. Inclusive, é preciso lembrar que os personagens de Hawks, na maioria das vezes, não refletem sobre os seus próprios problemas, sobre os dramas que estão vivendo, eles apenas os vivem. Dessa inconsciência podemos dizer que nasce a inconsequência anárquica típica de seus filmes, pelo menos no que diz respeito a suas comédias.

A recusa do racional coloca Hawks como um cineasta essencialmente anticartesiano. Como observa Inácio Araújo (p.140), a respeito de *O Inventor da Mocidade* (Monkey Business, 1952), “não é um acaso (a ideia está em outros filmes do autor: o estágio mais evoluído da espécie, o homem, encontra o mais primitivo e instintivo (macaco e fêmea)”. Ou seja, Hawks persegue no homem aquilo que o próprio pensamento moderno tratou de desprezar – lembremos aqui que uma das problemáticas ao acesso ao conhecimento em Descartes era justamente afastar o homem do animal. Evidenciando os aspectos irracionais e puramente físicos do homem (e da mesma forma debochando de cientistas e intelectuais, outra tônica de sua obra), Hawks parece figurar num lugar privilegiado na crise da vontade de verdade no cinema

Se Welles questiona o homem moderno, pode-se dizer que Hawks o ignora. Nunca teve o deslumbramento com aviões que, por exemplo, teve um Dziga Vertov – que o colocava na mesma sintonia da câmera como algo que não precisava do homem para funcionar. São tantos os filmes que Hawks dedica aos aviadores (até porque ele mesmo era um), aos seus dramas no ar, que fica claro a sua posição de que entre o homem e a máquina, o primeiro merece a atenção. Tal ideia de cinema influencia diretamente sua mise en scène, como observa Araújo (p. 142): “trata-se de colocar a câmera à altura do homem para observar o homem, ao mesmo tempo em que se é homem”.

Rivette finaliza sua conclusão no artigo sobre Hawks com um sintomático: “o que é, é”. Ora, talvez seja única resposta possível, naquele momento, para o impasse criado por Welles. Podemos até visualizar o

jornalista de *Cidadão Kane*, depois de descobrir o significado de “rosebud” em vão, dizendo: “o que é, é”. Ou se assume um fracasso diante das certezas, ou se as encara com um ceticismo quase cínico³⁰. A resposta de Hawks é basicamente uma resposta infantil, ou seja, cheia de coragem, por estabelecer um olhar em relação ao homem em pé de igualdade. De certa forma, é o que o cinema podia responder nos anos 1950³¹. Demoraria alguns anos para que Jean-Luc Godard aparecesse com o seu *Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1960) em que o personagem consegue recusar o *ser* e assumir um *estar*. Como bem definiu José Lino Grünwald:

Os atores não estão para representar, mas representam para estar. Daí a aferição não causal de um *ser* pelo *estar* – a técnica do comportamento. Os personagens se dão a conhecer através do filme e não em virtude de um rótulo generalizante para um determinado conteúdo abstrato – não há um conceito anterior. O personagem não evolui classicamente – seus atos e palavras são, à primeira vista, contraditórios, porque não se definem em termos anedóticos, de narração. (GRÜNEWALD, 1961, p.73)

Como vimos, em Welles há a impossibilidade do *ser*, do homem metafísico. Em Hawks, já se ameaça colocar o homem no sentido de um *estar*, como uma presença puramente física. Godard estava atento. É importante perceber que *Cidadão Kane* destaca, ainda em 1940, o que Michel Foucault (p. 421) disserta em 1966 no desfecho de seu famoso *As Palavras e as Coisas*: “o homem é uma invenção, e uma invenção recente, tal como a arqueologia do nosso pensamento o mostra facilmente. E talvez ela indique também o seu próximo fim”. O homem-sujeito, aquele que responde pela verdade (Descartes) ou que é posicionado no centro do mundo, não deixa de ser a grande invenção moderna. É este o cenário que possibilita, da mesma forma, que em filmes como *A Aventura* (*L’Aventura*, 1960) e *O Eclipse* (*L’Eclisse*, 1961) Michelangelo Antonioni crie suas rebuscadas composições visuais, mais tarde batizadas de desenquadramentos³², em que o homem não é mais o centro da imagem – ele faz parte da imagem. Nos anos 1960, conhecemos uma série de cineastas (além do italiano, podemos citar Jean-Marie Straub, Marguerite

³⁰ O ceticismo cínico é por nossa parte. Jacques Rivette acreditava na evidência no cinema de uma forma praticamente religiosa.

³¹ Estamos esquecendo, propositalmente, do neorealismo nesse momento.

³² Quem criou o termo foi o francês Pascal Bonitzer, em 1976, na edição 284 dos Cahiers du Cinéma.

Duras e Yoshishige Yoshida) que filmam o homem como um dos elementos da imagem, não mais como a referência dela. Para eles, quando a narrativa pede, o homem pode se situar no centro do quadro, como num filme regido pelas normas clássicas do cinema; mas não haverá problema algum em colocá-lo à margem da imagem quando for conveniente. No lugar do close-up, podemos ver os atores conversando de costas, no lugar do primeiro-plano podemos ver o homem esmagado pelas paredes de seu apartamento. Anti-renascentista por excelência, o desenquadramento permanece como uma imagem símbolo de um mundo cujo sentido não está reside mais (apenas) no homem. Talvez seja o ponto máximo, pelo menos em termos estéticos, do questionamento que tem seu início em Orson Welles.



O desenquadramento em *A Aventura* (Antonioni) e *Purgatório Heroica* (Yoshida)

Pois é preciso destacar que quando encontramos a morte do homem em Orson Welles, é no sentido do homem como uma entidade metafísica, como algo que precisa *ser* para existir. É interessante colocarmos lado a lado com a superação do homem que vimos no capítulo anterior, para entendemos como uma estabelece uma ligação forte com o pensamento moderno e a outra com a ruptura do pensamento moderno. Em Vertov, a vontade de verdade acaba impondo ao homem uma derrota inevitável: a máquina consegue atingir resultados de forma muito mais eficaz do que ele, consegue ver mais. Se lembrarmos da obsessão de Descartes com a tecnologia e com os números pelo que possibilitam de evidência inquestionável, o cinema de Vertov aparece como o último grau de uma modernidade que, em determinado momento (ou seja, no século vinte), não tolera mais as imperfeições humanas.

Em Welles, temos o típico além-do-homem nietzschiano que deflagra a crise do homem-verdade da modernidade e valoriza, justamente, as imperfeições, a inutilidade. O que é a narrativa de *Cidadão Kane* senão uma coleção de informações que não se mostram aplicáveis numa definição sobre quem é aquele homem? Se Welles expõe uma beleza naquelas cenas de repleta inutilidade se considerarmos a questão inicial do filme, é porque as imperfeições do homem, outrora descartadas, agora se tornam sinônimo de poesia. Aqui, a superação do homem é a superação do sujeito como definidor da verdade do mundo, não a do homem como ser no mundo. Em Welles, a busca pela evidência é ignorada, ou melhor, só é levada adiante quando se considera apenas a busca. É nesse sentido que a morte do homem abordada em *Cidadão Kane* se relaciona com o que Foucault define como a morte do homem com algo inventado, como algo que precisa responder pelo mundo. Bazin (p.254) resume muito bem esse estado das coisas do cinema do pós-guerra ao dizer que “o próprio homem não é senão um fato entre os outros, ao qual nenhuma importância privilegiada poderia ser dada, a priori”.

4.2 Alfred Hitchcock e a imagem

Com Welles, falamos muito da relação cinema/homem a partir do homem. Pois é inegável que seus filmes são centrados em cima de personagens. O mistério em torno deles acaba conduzindo nosso questionamento em relação ao próprio cinema. Pois com Alfred Hitchcock, o cinema coloca tal relação em igualdade de forças, principalmente em três filmes emblemáticos que acabaram configurando uma trilogia não intencional sobre a relação entre o homem e a imagem: *Pavor nos Bastidores* (Stage Fright, 1950), *Janela Indiscreta* (Rear Window, 1953) e *Um Corpo que Cai* (Vertigo, 1958).

Assim como na obra de Welles, os falsários estão em toda parte em Hitchcock. Em *Pavor nos Bastidores*, o ato da narração é posto em dúvida de forma radical. Logo no início, um dos personagens relata para a namorada, em plena fuga, um crime do qual é acusado, mas não cometeu. Temos, então, um

enorme flashback que mostra a inocência do homem a partir de seu relato. No final do filme, descobrimos que o flashback era uma mentira do personagem. O inocente é culpado. Se o filme acabou muito criticado por *mostrar* uma mentira, é porque toca num tabu do cinema: a imagem como mentira.

Tanto em Canudo quanto em Bazin, vimos que a grande diferença entre o cinema e as outras artes é a relação primeira com a verdade, ou pelo menos com uma verdade. Enquanto as outras são frutos de uma subjetividade, de uma criação pura, o cinema nunca desfaz de sua relação com o mundo. Bazin é enfático ao dizer que o cinema mostra. No entanto, o filme de Hitchcock exagera um ponto e destaca a questão: o cinema mostra ou diz? Pensamos a cena em que o suposto inocente narra a mesma mentira para a namorada, mas sem o flashback. Não vemos o que ele narra, apenas o vemos narrando. Há diferença? O relato do homem se torna mais verídico quando o vemos em imagens, encarnando uma inevitável impessoalidade? Aqui retornamos a Bazin (1991), com a sua ideia da imagem cinematográfica como uma janela aberta para o mundo. Já vimos que o francês percebe a autonomia do cinema justamente porque a obra não se restringe ao discurso do artista. Entretanto, Hitchcock parece mostrar o contrário. Refazendo a questão de outra forma: é possível que o cinema minta ao mostrar algo? O que sustenta a veracidade da imagem? Lembremos aqui do próprio Orson Welles e do constante uso de imagens espelhadas, duplicadas, da valorização da imagem dentro da própria imagem. Se *Pavor nos Bastidores* causou polêmica por trair o espectador com uma imagem mentirosa, é porque dificilmente se pensa a imagem como narração, como um discurso que é colocado por alguém, com uma forte intenção por trás. Neste sentido, nos distanciamos do pensamento baziniano: em Hitchcock percebemos que por trás da imagem há sempre alguém com um forte discurso³³ – tão impositivo (ou até mais) quanto o das outras artes. E nem se trata de uma questão de representação realista ou não.

Como um complemento da premissa colocada em *Pavor nos Bastidores*, encontramos a trama simples de *Janela Indiscreta*. Trata-se de um filme quase

³³ Talvez isso explique a cegueira de Bazin em relação a Hitchcock nos anos 1950.

conceitual, agora centrado num outro narrador do cinema: aquele que vê, o espectador. Em *Pavor nos Bastidores*, o espectador desconcertado com a imagem “mentirosa” somos nós. Em *Janela Indiscreta*, é o personagem de James Stewart, paralisado por conta de um acidente de trabalho. Ele passa a observar, como um legítimo voyeur, as janelas do prédio em frente. Está diante de diversas imagens. A relação com o espectador do cinema é imediata, ainda mais pelo formato das janelas, criando enquadramentos tipicamente cinematográficos, incluindo a valorização do fora de quadro e da composição visual. Não temos o som, evidentemente, algo que reforça a devoção de Hitchcock ao cinema dos anos 1920, especialmente o soviético. Aqui as imagens dão conta da questão. Stewart se torna um espectador da vida dos outros, principalmente de um casal de relação turbulenta. Lá penas tantas, o protagonista passa a acreditar que o homem matou a esposa. Trata-se da relação inversa a de *Pavor nos Bastidores*: a imagem é colocada em dúvida desde o princípio, já que não vemos o crime em momento algum. É o que acontece no filme, todos que cercam Stewart duvidam até o fim do “filme” que ele vê. O espectador, possivelmente, compartilha dessa dúvida. E no fim ele está certo, houve mesmo um crime no apartamento.



As telas de *Janela Indiscreta* (1954)

Ou seja, em *Janela Indiscreta* a verdade não foi vista em momento algum. Nem por Stewart (que a imagina), muito menos pelos espectadores. Se partirmos da premissa de que a imagem revela a verdade, não houve crime naquele apartamento. Em *Pavor nos Bastidores* ocorre o contrário. Se acreditarmos na imagem, o personagem é inocente, por mais que ele revele a verdade no fim. O que Hitchcock procura deixar claro nos dois filmes é que se

as imagens são mentirosas (não custa lembrar que as imagens criadas por Stewart são tidas como mentirosas até o desfecho do filme), é porque o homem é mentiroso. Mentiroso, aqui, no sentido de criador de ficções. No caso de *Pavor nos Bastidores*, é de forma intencional, deliberada. Em *Janela Indiscreta*, é basicamente a partir da intuição. De qualquer forma, não podemos esquecer que o personagem de Stewart vive um relacionamento delicado com sua namorada. Tudo o que ele seleciona nas janelas do prédio em frente está relacionado aos seus problemas conjugais. Não seria equivocado dizer, portanto, que o assassinato que ele cria também é o assassinato de sua namorada, interpretada por Grace Kelly. Ou seja, ele quer ver aquilo. É o que definiu Mourlet (1953), já vimos anteriormente: “o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos”. Hitchcock ressalta algo que já aparece em Welles: fica difícil determinar uma cisão entre o homem e a imagem. Não se trata mais da dicotomia clássica entre real e ficção. Como bem indicou Serge Daney: o cinema não coloca uma relação com o real, mas com um visível.

Nem o duplo, nem o travestismo escandaloso, mentiroso e inexato de qualquer outra coisa, o visual é já alguma coisa diferente, com suas leis, seus efeitos e suas exigências. O cinema que sonhava uma “relação direta com o mundo”, postulava que do “real” ao visual, e do visual à sua versão filmada, uma mesma verdade se refletia ao infinito, sem distorção nem perda. (DANEY, 2007, p.35)

Daney conclui que, num mundo regido pelas imagens, o “eu vejo” é entendido como “eu entendo”. Substitui-se, imediatamente, a noção de real pela de visual. Percebemos a inocência moderna no cinema, a do contato direto com a realidade (que já aparece nos teóricos a respeito de Lumière), está muito próxima com a busca pelas evidências que o próprio Descartes considerava em seu caminho à verdade. O que é uma evidência na imagem cinematográfica? É o que Welles e Hitchcock parecem questionar, mostrando que as imagens do cinema têm suas leis, seus efeitos e suas exigências, bem

diferentes, inclusive, do visual que não filmado³⁴. Não dá pra determinar o que é visto. O que podemos determinar é que alguém vê.

Não deixa de ser o que Deleuze (2000) observa a partir de Welles. Quando o cineasta impõe uma ruptura com o mundo verdadeiro, imediatamente se encerra, também, o mundo das aparências. Quando falamos aqui que a imagem de Hitchcock é mentirosa, é no sentido que Deleuze aborda as potências do falso no cinema. Não buscamos a mentira (ou o falso) como oposição à verdade, ao real. Porque aí se trata da mesma coisa, apenas uma inversão. No cinema de Welles, o homem se torna um ponto de interrogação. No cinema de Hitchcock, é impossível separar a imagem do homem que a cria – e aqui pensamos o criador tanto como o homem que descreve sua história quanto o homem que vê uma história, duas formas diferentes de narração.

É nesse sentido que *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958) surge como uma obra extremamente emblemática na filmografia de Hitchcock e na própria história do cinema. Estamos em 1958, um ano antes que Alain Resnais dê o seu primeiro passo em longa-metragem, com *Hiroshima Meu Amor*, em que a veracidade da narração se torna uma questão superada³⁵ e dois anos antes do *homem com um sendo* de Godard. *Um Corpo que Cai*, como bem destacou Inácio Araújo (2010), é um filme sobre o cinema em que o cinema não é citado em momento algum. Estamos diante do esplendor máximo da crise da vontade de verdade que nasce com Orson Welles. Em outras palavras, mais íntimas da teoria cinematográfica: a crise da representação.

³⁴ Deixa-nos a pensar que Dziga Vertov acertou por linhas tortas, ao tentar evidenciar de todas as formas que o visual-fílmico é essencialmente diferente do visual do nosso olho. Vertov reforçava a diferença a partir de imagens que o olho humano não poderia ver o auxílio da máquina-cinema. Dessa forma, ele ainda mantinha a ideia de que o mundo, filmado de forma neutra, permanecia como mundo, distanciando-do que mostra Daney, que encontra no visível-fílmico, mesmo quando ele é supostamente neutro, algo diferente do que o olho vê.

³⁵ Será por acaso que um boneco de Alfred Hitchcock apareça em *O Ano Passado em Marienbad*?

4.3 A crise da representação

Segundo Aumont (2004, p.152): “Representação. Palavra-valise, que traz consigo uma bagagem julgada cada vez mais incômoda, no mais das vezes, sentida como obsoleta, descreditada, que deve ser desconstruída ou riscada”. Pois estamos falando justamente do período em que se começou a travar uma guerra contra a ideia de representação no cinema, principalmente a partir do neorrealismo. É o que contextualiza Deleuze (2007, p.9): “o real não era mais representado ou reproduzido, mas visado” (...) O neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado. Aqui o filósofo francês se debruça sobre o olhar baziniano em relação ao cinema italiano do pós-guerra, que detecta uma mudança considerável principalmente a partir de Rossellini, como já vimos no primeiro capítulo.

Se por razões estéticas *Um Corpo que Cai* parece dissonante em meio à ruptura neorrealista, logo percebemos que o filme interage de forma pontual com a crise da representação tão alardeada entre os anos 1940 e 50. Talvez de forma ainda mais aguda. Pois é preciso considerar que a representação surge inevitavelmente da definição de um original. Ou seja, só há representação quando há um real. É o que observa Aumont:

Representação, em sua definição mais geral, é o próprio paradoxo de uma presença ausente, de uma presença realizada graças a uma ausência – a do objeto representado – e a custo da instituição de um substituto. (AUMONT, 2004, p.152)

Pois *Um Corpo que Cai* trata justamente dessa ideia de ausência/substituição colocada por Aumont. No filme, Hitchcock cria um duplo da própria narrativa do filme para melhor questioná-la, indo ainda mais fundo na relação entre o homem e a imagem, ou então entre o real e a representação. Resumindo o filme em poucas linhas: James Stewart interpreta um detetive contratado para perseguir a mulher de seu amigo. Ele descobre que a mulher nutre uma estranha obsessão por outra mulher, já falecida, repetindo basicamente os mesmos passos – incluindo seu suicídio. Na

segunda parte do filme, Stewart descobre que foi enganado, que a tal mulher que ele perseguia era, na verdade, uma jovem que representava seu papel.

O primeiro fato que deve ser considerado em relação a *Um Corpo que Cai*: nunca conhecemos a Madeleine real, apenas suas representações. Portanto, trata-se novamente de uma mentira verdadeira. Como determinar a cópia se não conhecemos o original, é a primeira pergunta que Hitchcock lança ao espectador. A primeira Madeleine, aquela que supostamente se suicida, nunca é vista como falsa por nós (e nem por Stewart). Já a segunda, que é reconstruída pelo próprio Stewart, é colocada imediatamente como uma representação. A primeira, portanto, como uma representação transparente: não temos referência de um original para determinar o próprio caráter ontológico da representação. Temos uma mulher, apenas. Já a segunda Madeleine aparece como uma representação aparente. Vemos o personagem sendo criado, tornando-se a representação de uma representação. A única diferença é que sabemos, agora, que se trata de uma recriação. E o que o cineasta parece questionar com o desfecho da obra é se realmente existe alguma diferença entre as duas.

No fim, a representação aparente de Madeleine tem o mesmo desfecho da representação transparente: a morte. E a impotência de Stewart diante das duas mortes é a mesma. Não podemos esquecer, também, que a suposta Madeleine original visava ser uma réplica de outra mulher, já morta, de quem só conhecemos um quadro. Trata-se de um mosaico, de um acúmulo de representações. Há a primeira: o quadro com o retrato de uma mulher morta; a segunda: a suposta Madeleine que deseja ser aquela mulher. A terceira: a mulher que fingia ser Madeleine. Quando o personagem de Stewart pede para que ela vista a mesma roupa de antes, sua personagem pode ser colocada, ao mesmo tempo, como a representação da mulher da pintura, da primeira Madeleine e dela própria, já que de fato nunca houve uma primeira Madeleine. Nesse sentido, Hitchcock lança um comentário agudo sobre o inevitável aspecto fantasmagórico da representação, já que não conhecemos as duas originais: a mulher do retrato e Madeleine. Se encontrarmos a análise de

Foucault para *Dom Quixote*, encontraremos ressonância com a ruptura do cineasta inglês:

Dom Quixote desenha o negativo do mundo da Renascença; a escrita cessou de ser a prosa do Mundo; as semelhanças e os signos romperam a sua antiga aliança; as similitudes desiludem, descambam em visão e delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica. (FOUCAULT, 1998, p.102)

Em *Um Corpo que Cai*, há um aspecto quixotesco³⁶ inevitável, pois se trata de um filme cuja narrativa se desdobra, assim como a obra de Miguel de Cervantes, e dessa forma enuncia a impossibilidade de se determinar a fidelidade do próprio relato. No mesmo livro, Foucault (p.70-71) observa como a representação entra em crise, na pintura, com o quadro *As Meninas*, espanhol Diego Velázquez., com “a desapareição necessária daquilo que a funda – daquele que ela se assemelha e daquele que aos olhos do qual ela não passa de semelhança. (...) E liberta, finalmente, dessa relação que a acorrentava”. Segundo o francês, com a obra do espanhol a representação torna-se uma representação pura, livre, sem estar obrigada a um papel de semelhança ou de substituição de um real. Podemos ver o mesmo processo, com o destaque para o aspecto fantasmagórico do original que nunca conhecemos, em *Um Corpo que Cai*.

Hitchcock deixa claro que a representação está diretamente ligada à consciência do espectador do que está sendo representado. Nos anos 1960, Godard buscava romper de forma mais radical com a representação no cinema colocando o personagem e a persona do ator no mesmo corpo. É o que vemos, por exemplo, na introdução de *Duas ou Três Coisas que Sei Dela* (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967), quando a voz em off apresenta tanto a atriz Marina Vlady quanto sua personagem no filme. A diferença é que no filme de Godard, num outro momento do cinema, já sabemos desde a primeira cena das duas presenças. Em *Um Corpo que Cai*, só saberemos que há uma

³⁶ Não no sentido do personagem, mas do livro. Por sinal, importante lembrar que Orson Welles deixou inacabada a sua versão para Dom Quixote. Há, de fato, uma sintonia entre o romance e a ruptura do pós-guerra no cinema.

representação na metade do filme. No entanto, em ambos os casos se evidencia a impossibilidade de se separar o real de sua representação.

Quando Deleuze retoma sua crítica à representação no cinema a partir das obras de Jean Rouch, cineasta contemporâneo de *Um Corpo que Cai* e oriundo da crise que se instaura a partir do pós-guerra, podemos compreender de forma clara como o cinema questionou a sua relação com o real até aquele momento.

(...) percebemos em primeiro lugar que a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é um personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou. (DELEUZE, 2007, p. 184)

Assim como fez Foucault em relação à pintura, Deleuze percebe no cinema o processo que inicia em Welles e que deságua nos anos 1960 com a libertação total do personagem como representação de algo. Trata-se de filmes que revelam a impossibilidade da representação como substituição de uma ausência, como vimos em Aumont. O personagem se torna representação na mesma fricção em que se torna real, podendo ser ausência e presença no mesmo corpo, sempre num sentido de interação com o que está sendo construído no filme. Deleuze entende que no lugar do personagem como representação, o cinema começa a viabilizar formas de colocá-lo como aparição, como uma referência em si, impossível de ser vista como um duplo ou uma narrativa referente à outra coisa.

De certa forma, se atravessarmos o atlântico, descobriremos a crise da representação como a tônica do cinema realizado imediatamente no pós-guerra. Se Godard e Rouch rompem de vez com as separações nos anos 1960, é porque na década anterior a questão estava sendo colocada de forma intensa. É o que encontramos, também, no cinema europeu, especialmente em dois filmes contemporâneos: *Belíssima* (Bellissima, 1951), de Luchino Visconti e *A Carruagem de Ouro* (Le carrosse d'or, 1952), de Jean Renoir, ambos com a presença particular de Anna Magnani.

Dedicado ao mundo do cinema, *Belíssima* revela claramente a ideia tradicional de representação que vimos na citação de Aumont, da ausência que exige uma presença. Nele, uma mãe tenta desesperadamente transformar a filha em atriz. No começo, as vemos numa seleção de talentos na Cinecittà. Centenas de crianças buscam a oportunidade. O filme, basicamente, traz a odisséia da menina em tentar entrar naquele mundo. Naquela que é a cena mais emblemática, Anna Magnani olha para o espelho e questiona: *o que é representar?* Pelo desenrolar do filme, até podemos compreender que representar é se tornar aquilo que você não é. De fato, passamos o filme vendo a menina aprender a fazer coisas que ela não sabe: a dançar, a interpretar um personagem, a declamar um texto etc. Temos aqui um pressuposto clássico da representação, anterior ainda às reflexões de Hitchcock. Representação como aquilo que não é. Colabora com tal conclusão a aura histórica em torno do neorealismo. Se procurarmos o filme anterior de Visconti, *A Terra Treme* (*La terra trema: Episodio del maré*, 1948), veremos pescadores que nunca atuaram num filme interpretando papéis muito próximos aos da sua vida.

Roberto Rossellini também se valeu do mesmo artifício em diversas obras, como é o caso de *Stromboli* (*Stromboli, Terra de Dio*, 1950), também com habitantes oriundos de uma ilha siciliana. Podemos identificar nos exemplos italianos uma busca por uma ruptura da representação através de uma pureza, de uma originalidade no sentido daquilo que é – a imagem-fato que definiu Bazin (1991, p.253). Nesse caso, a separação que Hitchcock desfaz permanece sólida. A vida daquele homem precisa estar no personagem para que ele se torne real. Tal abordagem é comparada com a vontade de verdade que o pensamento moderno assume e que Nietzsche condena – e que no cinema é questionada por Welles e Hitchcock. A representação não acaba com tais pressupostos. Ao negá-la, o cinema italiano a mantém viva.

No entanto, talvez seja um erro atribuir ao cinema italiano esta ruptura repleta do classicismo. Basta lembrarmos que, apesar da humilhação que a garota sofre em *Belíssima*, a mãe termina o filme com um olhar encantado diante da imagem de Burt Lancaster. Podemos pensar numa clara oposição

entre um mundo de sonhos do cinema (a imagem de Burt Lancaster na tela, que nunca vemos, por sinal) e o mundo real do cinema (a batalha que é pra menina se tornar uma atriz). No entanto, não podemos esquecer que pouco tempo depois o próprio Burt Lancaster se tornaria um dos atores-fetiche de Luchino Visconti. Fica a pergunta: existe diferença, em termos de representação, entre um pescador interpretando um pescador e Burt Lancaster interpretando um príncipe em *O Leopardo* (*Il gattopardo*, 1963)? A representação está naquele que interpreta ou na forma como o cineasta vê aquilo? No mundo ou naquele que olha o mundo?

Podemos fazer a mesma pergunta quando vemos em *Stromboli*, lado a lado, a celebrada Ingrid Bergman e um habitante da ilha que não é ator. Mesmo que Bergman esteja dentro da premissa realista do filme, interpretando um papel minimamente coerente com a sua vida (uma estrangeira que vai morar na ilha), estamos diante de uma atriz profissional e de pessoas que nunca atuaram no cinema na vida. Entretanto, se a diferença é minimizada, é porque o olhar de Rossellini é que revela uma ruptura na idéia de representação. Como observa Rivette:

Não é talvez o mais sutil, este é Renoir, nem o mais agudo, este é Hitchcock, porém o mais ativo; e não é também que ele se agarre a alguma transfiguração das aparências, como Welles, nem à sua condensação, como Murnau, mas à sua captura: uma caça a cada instante, a cada instante perigosa, uma busca corporal (e portanto espiritual: uma busca do espírito pelo corpo), um movimento incessante de captura e de perseguição que confere à imagem algo de vitorioso e de inquieto ao mesmo tempo: a inflexão mesma da conquista. (RIVETTE, 1955, p.193)

É justamente pelo momento em que se dá a relação entre o olhar com o que está sendo olhado que Rossellini se distancia da idéia tradicional de representação. Podemos dizer que, enquanto o cinema, tradicionalmente, exhibe um resultado de um acontecimento, traindo a própria especificidade que Canudo identificou nos anos 1910; Rossellini apresenta o momento do acontecimento. É como se o cinema assumisse, de forma radical, o tempo-presente. Dessa forma, aproxima-se dos pressupostos de Canudo, que indicam a obra cinematográfica em termos de ação criadora; enquanto as outras artes

colocam suas obras como resultado de uma ação criadora. Quando em *Stromboli*, Rossellini acompanha com sua câmera as andanças improdutivas (num sentido narrativo clássico, de uma funcionalidade para o enredo) de Ingrid Bergman, temos um exemplo marcante desta ruptura. “o que realmente me interessava era o personagem; e o personagem deveria viver em um certo contexto que eu queria descobrir com ele” (1992, p.103). Ou seja, o filme como algo que o cineasta descobre junto com o ator, como um momento, um forte encontro. Méliès já teorizava sobre isto em seus filmes, já vimos, mas é Rossellini que evidencia o cinema como a arte do encontro de forma decisiva. Encontramos a conclusão de Aumont (2009, p.45): “o filme é, em sua essência, um grande movimento de raptus, de emoção viva, que culmina com a longa, terrível e catártica cena da conversão da ateia na encosta de Stromboli”.

Embora com menos intensidade, e posteriormente – principalmente a partir de *Sedução da Carne* (Senso, 1954) – com um rigor estético que beira o classicismo - é o que vemos também em Visconti. Retornemos a *Belíssima*. O modo como Visconti realiza sua mise en scène, privilegiando sempre o ator em relação à narrativa (o corte só acontece quando o personagem justifica o corte, não existe um campo/contracampo tradicional, é como se a decupagem do filme acompanhasse a intensidade dos personagens), coloca a representação clássica do cinema em estado de suspensão. Tudo em seu filme nasce do ator. Pode-se dizer que a grande ruptura em termos de representação que o cinema italiano do pós-guerra oferece é a valorização da relação com o mundo – com aquilo que se filma. Como se a obra só pudesse existir se revelasse, com o mínimo de filtros e artifícios, o encontro entre o criador e o mundo. O moderno, aqui, em termos de olhar. É dessa forma que, com o neorealismo, Deleuze (2007, p.17) identificou o germe da subjetividade total do cinema.

Como um espelho de *Belíssima*, encontramos *A Carruagem de Ouro*, de Jean Renoir. Nele, ao contrário do filme de Visconti, os personagens principais formam uma trupe de atores. E a mesma Anna Magnani coloca uma questão tão emblemática quanto à do filme italiano: “quando é que acaba o teatro e a vida começa?” Aqui temos outro contexto. Não é mais um personagem querendo entrar no espetáculo, no mundo da “representação”. A personagem

de Magnani já é alguém que representa. Aqui, saímos novamente da ideia de representação como uma presença que substitui uma ausência para encontrarmos uma meta-representação, a presença encarnada a partir de outra presença.

É preciso lembrar que a questão da representação já era tema antigo da obra de Jean Renoir, sempre atenta o modo como o ato de representar já faz parte do mundo, é intrínseca ao homem. Encontraremos tal comentário em diversos filmes, principalmente no que diz respeito à instituição familiar e à nobreza. Renoir é extremamente ácido em relação ao baile de máscaras que é a sociedade, especialmente aquela que tem algo a esconder.. Nesse sentido, é emblemático um filme como *Boudu Salvo das Águas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), em que um mendigo é adotado por uma família rica. O mendigo é o único que parece não representar ali, age de acordo com os impulsos, não foi educado a representar um papel na sociedade – quase um personagem animalesco de Howard Hawks. Na família, as máscaras se tornam evidentes, principalmente na relação infiel entre o marido e a mulher. Por fim, o mendigo se cansa daquela vida repleta de representação e volta a viver na rua. Num termo mais preciso: livre. Alguns anos depois, Renoir realizaria *A Regra do Jogo* (*La Règle du Jeu*, 1939), praticamente um filme-manifesto sobre a relação entre o homem e a representação, com uma destacável, e enorme, sequencia em que as “máscaras” dos personagens, que não por acaso estão fantasiados, são uma a uma despidas.

Portanto, não seria estranho que em seu retorno a casa³⁷, Renoir realizasse uma obra em que a ideia de representação é instigada até o limite. *A Carruagem de Ouro* não é apenas um filme sobre a representação. É um filme que coloca a representação em jogo de modo radical. É como se Renoir dissesse: a realidade é uma representação, o mundo é uma representação, a arte é uma representação e o cinema, evidentemente, é uma representação. Por isso mesmo faz de seu filme um excesso de representações. Num sentido teatral (a gestualidade exagerada por parte dos atores, não só aqueles que

³⁷ Renoir saiu, às pressas, da França em 1939. Passou os anos 1940 em Hollywood. *A Carruagem de Ouro* é o primeiro filme europeu depois do exílio.

interpretam atores no filme) e num sentido estético – a composição impecável dos planos, as cores vivas. Renoir nos lembra que se a representação no cinema está ligada ao olhar, é preciso considerar, em primeiro lugar, o quadro, o plano. Em *A Carruagem de Ouro*, Renoir faz um filme como um pintor pintaria um quadro.



Mise en scène pictórica e teatral em *A Carruagem de Ouro* (1952)

O destaque para o aspecto pictórico de *A Carruagem de Ouro* ressalta como a representação cinematográfica também parte da própria configuração da imagem, que obviamente não nasce com o cinema. De certa forma, é o que vimos no segundo capítulo, na referência pictórica de Louis Lumière, de se trabalhar com o espaço em que o homem está inserido. E ao mesmo tempo há o jogo entre os atores. Não seria coincidência que Jacques Rivette revolucionaria seu cinema no final dos anos 1960, realizando obras em que o jogo entre a câmera e o movimento do corpo dos atores se tornaria poderoso, a partir da referência de Jean Renoir, do modo como seu cinema é construído a partir da relação com os atores. A teatralidade excessiva de *A Carruagem de Ouro* o coloca, de cara, como uma obra anti-neorrealista, em que o artifício e a

criação por parte dos atores é destacada. É sintomático que, se os italianos colocavam pescadores para representar pescadores, Renoir aqui coloca atores para representar atores. Ou seja, cria-se um duplo na própria atuação para evidenciar que não há separação entre representação e o mundo.

Dessa forma, a obra de Renoir é extremamente contemporânea a de Welles, ao liberar o cinema para a ficção por quebrar com qualquer pressuposto de que a representação revela uma mentira ou uma verdade. A crise da representação em Renoir, portanto, é a crise da representação como uma oposição ao real. Ou melhor, Renoir evidencia que a representação é uma exigência de um mundo estabelecido a partir de um real, de uma verdade, de um ponto firme. No fundo, Renoir explicita, com um humor extremamente poético, que a representação é uma exigência do homem que precisa *ser*. Ao precisar ser, começa o teatro, veste-se a máscara, a fantasia. Como vemos, a questão do ser é emblemática dentro do pensamento moderno; a busca de Descartes, essencialmente, era a busca pelo verdadeiro significado do ser. A representação, portanto, nunca deixa de estar intimamente ligada ao homem moderno, que ainda precisa escolher (e de certa forma, a valorização da escolha é um símbolo do mundo moderno) entre o céu e o inferno, a alma e o corpo. A crise do pensamento moderno, com Nietzsche no final do século dezenove, encontra uma ressonância muito forte na crise da representação do cinema do pós-guerra – principalmente em Orson Welles e Jean Renoir.

De quebra, *A Carruagem de Ouro* ainda consegue responder à separação inicial que vimos no capítulo dedicado à Lumière e Méliès: do cinema com uma referência pictórica com o cinema com uma referência teatral. Renoir parece afirmar que a dicotomia entre real e ficção parece ser um passo em falso, pois sempre existirá numa relação de forças, de crenças. Não por acaso, suas observações a respeito de Lumière, como vimos no capítulo, combatem a ideia de Langlois de que aqueles filmes mostram a sociedade tal como ela é. Pelo contrário, Renoir destaca que se pode ver tudo nas pequenas obras de Lumière. Talvez por isso que ele consiga, de maneira sublime, absorver as duas referências estéticas que parecem tão distantes entre os dois pioneiros do cinema. Reforça que o cinema não precisa ignorar o espaço

pictórico para estabelecer um olhar intenso em relação aos atores, e vice-versa. Para usarmos o termo que Comolli cunhou a respeito do real e da ficção, encontramos aqui o legítimo cinemonstro: o cinema como uma quimera pictórica e teatral.

E assim, retira o cinema da origem moderna que lhe foi implicada à força. Renoir deixa claro: Lumière não é um documentarista, não fez filmes sobre o real – como foi etiquetado posteriormente. Lumière é um pintor, fez filmes que lidavam diretamente com a imaginação do espectador. Ao mesmo tempo, ao retomar o teatro, remete à invenção de Méliès, muito mais pelo jogo cênico, pela valorização da ação, do que pela trucagem e pela magia. Estabelecendo um diálogo entre a pintura e o teatro, Renoir recoloca o cinema no embate estético do início do século – embate este que foi praticamente riscado do mapa em nome do embate entre a realidade e a ficção. E conseqüentemente denuncia a vontade de realidade no cinema como um projeto ingênuo, que se esgota facilmente.

Passamos pela questão da representação durante toda a pesquisa, ela já está em Lumière, quando Langlois defende que seus filmes mostram a sociedade tal como ela é, ou seja, sem o filtro da representação, ou pelo menos sem o filtro da representação que já conhecemos nas artes anteriores: quando um artista seleciona algo do mundo e depois o devolve, já encarnado em sua própria subjetividade. Em Vertov, a representação aparece como vontade de ruptura, principalmente em relação ao teatro. Representação, para o soviético, significa um cinema submisso aos códigos teatrais (e também literários). Comolli, como vimos, questiona tal ruptura em *Um Homem com a Câmera*, a representação não é encerrada. E mais, Vertov acredita no poder criador da câmera, ou seja, ao contrário do que Langlois observava em Lumière, num olhar cinematográfico distante da “sociedade como ela é”. Trata-se da necessidade dos anos 1920: um mundo construído a partir do cinema, inegavelmente pleno de representação cinematográfica.

Quando encontramos a ruptura de Welles, observamos que Bazin o coloca como o grande nome de uma linha de cineastas que acredita na

realidade e não na imagem. Welles não é o primeiro, mas é o emblemático, é aquele que dá o grande passo, até mesmo porque *Cidadão Kane* não deixa de ser um filme-manifesto sobre a própria capacidade do cinema de representar o mundo. O cinema como potência do falso, identificou Deleuze. A impossibilidade de dizer “quem é o homem”. De certa forma, é o que Hitchcock também coloca a partir da relação entre o homem e a imagem em seus filmes: o real e a ficção sempre serão determinados de acordo com uma referência, explícita ou implícita. Com Rossellini, o cinema privilegia o encontro em detrimento de um resultado do encontro. A procura do cineasta se torna filme, a obra como esboço, liberando assim, como observou Rivette, o cinema para o ensaio.

Neste cenário, não seria exagero ver Jean Renoir como aquele que esgota as principais questões colocadas pelo cinema moderno desde o seu nascimento, em 1895. A crise da representação do pós-guerra, que tem o cineasta francês como o seu expoente mais incendiário nada mais é do que a grande possibilidade de libertação do cinema em relação ao fantasma do real. Portanto, quando Renoir satura as possibilidades da mise en scène, da teatralidade excessiva ao próprio caráter pictórico da imagem cinematográfica, evidenciando que a representação como preocupação central é uma condição de um cinema preso a uma vontade de verdade, naturalmente eletrifica-se a dúvida: o que filmar?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminamos a pesquisa com uma pergunta: “o que filmar?”. Não deixa de ser a nossa grande conclusão, o que filmar após a percepção de que o cinema não está mais preso aos pressupostos da modernidade, justamente aquilo que possibilita o seu surgimento? É como matar o pai. A década de 1960 respondeu com veemência, nunca se acumulou tantas rupturas na história do cinema como naquele período. Aqui, fica claro que Godard, Resnais e companhia não mudaram tudo por acaso. Há certa linearidade na apreensão das possibilidades da linguagem do cinema, de Lumière a Hitchcock, que favoreceu tais abordagens nos anos 1960. Tentamos desenhar uma história que compreendesse de que forma o cinema se viu como arte que se relaciona com o mundo, ou, para usarmos um termo bem moderno, com o real.

O moderno cinematográfico está amplamente relacionado às descontinuidades históricas da modernidade anterior ao surgimento do cinema. O cinema nasce num momento em que vários mundos se colidem, em que várias possibilidades artísticas parecem possíveis. De certa forma, ele absorve tudo isso, mesmo que em seus primeiros anos ainda não possa, por questões técnicas, colocar todas em prática. No entanto, vimos que em Lumière há uma chama artística enorme, ao ponto de encontrarmos sua referência em praticamente todas as rupturas posteriores, de Jean Renoir a Hou Hsiao-hsien. Pois o cinema nasce sob o signo da crise do moderno, da crise da vontade de verdade, muito próximo da arte moderna que já caminhava para uma subjetivação total – basta lembrarmos da relação entre Lumière e Monet com a abstração. Lumière como um vingador de Nietzsche (coincidentemente, o filósofo alemão morre quando o cinema nasce) por revelar a beleza caótica do mundo em seu estado, quase, natural. Sem que haja uma truculência narrativa, um direcionamento do olhar que rapidamente o cinema exige do espectador, a partir da referência teatral de Georges Méliès. E é justamente essa força primeira do cinema que Renoir (outros também, mas principalmente ele) tirou do esconderijo e possibilitou a década de 1960.

No fundo, pensar o cinema em relação ao teatro e a pintura, algo que esboçamos no primeiro capítulo, é um desvio da questão tradicional do cinema que procura estabelecer uma relação entre o real e a ficção. Vimos que tais definições são ambíguas e que sempre vão existir num jogo de referências. Algo é ficção em relação a um real e vice-versa. É uma questão de crença. Foi dessa forma que o cinema do pós-guerra discutiu a representação no cinema, como vimos em Alfred Hitchcock e Jean Renoir. Se não temos a referência do original, do real, como podemos determinar a cópia, aquilo que substitui uma ausência, como assinalou Aumont? Os cineastas acabam deflagrando uma crise que se relaciona de forma intensa com a crise da vontade de verdade que Nietzsche coloca na filosofia. Por que pensar o mundo a partir de uma narrativa? Mais: de uma narrativa que descarta elementos inúteis para que se chegue a uma verdade, a um determinado conhecimento? O cinema também tem a sua ruptura nesse sentido. Aliás, o cinema de Lumière começa livre, repleto de inutilidades narrativas. Posteriormente, há a organização, a seleção, a limpeza, para usarmos o termo de Lyotard. É o que acabou reconhecido, ordinariamente, por ficção no cinema. Quando Bazin vai questionar a montagem e a decupagem é justamente pelo processo de organização que elas impõem ao espectador. Bazin ainda acredita na verdade, mas no sentido de que o espectador deve ter uma relação com a imagem em seu estado caótico, livre, para que possa retirar uma verdade dela por conta própria.

Ainda sobre Lumière e Méliès, fica claro que o cinema é uma arte pequena, que sempre estará relacionada às referências de seus criadores. Quando a pintura é o ideal, o espaço se torna a grande questão do cineasta. Quando o teatro é o ideal, a cena, a ação, ganha destaque. É claro que o cinema tratou de tentar aproximar as duas vertentes que nascem no final do século dezenove. Nos anos 1920, a referência estética passou a ser o próprio ideal da modernidade, do homem como algo superado pelo poder da máquina. Percebemos o quanto o cinema soube ser contemporâneo da arte moderna, Lumière dos impressionistas, Vertov do futurismo, embora nem sempre o parentesco estético fosse imediato.

E quando se coloca que o cinema do pós-guerra esgota diversas questões que nascem com o cinema a respeito do real, podemos entender que o moderno tem seus últimos dias ali. Se entendermos o moderno como o processo que vimos no primeiro capítulo, totalmente relacionado à vontade de verdade, o cinema dos anos 1960 já surge apoiando-se em novos predicados. Nossa pesquisa tenta inverter uma definição muito citada de que o cinema moderno tem seu esplendor nos anos 1960. Entendemos o contrário, que nos anos 1960, findo o período da ingenuidade moderna do cinema, o cinema já entra em uma nova etapa. Por sua liberdade narrativa, estética e a conseqüente ruptura da vontade de real, o cinema dos anos 1960 já parece ter muito mais relação com o pós-moderno do que com o moderno. Inclusive, não podemos esquecer que diversos protagonistas daquela década foram justamente os que descobriram o moderno nos anos 1950.

As respostas dos três períodos que selecionamos sobre como o cinema percebeu sua modernidade são extremamente ricas. Em Lumière e Méliès, há a percepção de que o cinema pode absorver as rupturas modernas, da pintura ao teatro. Os dois identificam imediatamente, especialmente Méliès em seus filmes metalingüísticos, que o cinema existe numa relação de forças com aquilo que se filma, ou seja, com o mundo. Antes de Canudo e Bazin teorizarem, tal relação aparece evidenciada nos primeiros filmes. É por isso que Langlois celebra as obras de Lumière como aquelas, mais do que os livros de Proust ou as pinturas de Monet, que realmente *apresentam* o mundo moderno. Não apenas uma leitura do mundo moderno, mas o mundo como ele é. Dessa forma, o primeiro cinema já assinala uma espécie de obrigação que o cinema tem com o real, no sentido de que é inevitável que algo que não pertença à subjetividade do artista apareça na obra.

Nos anos 1920, a busca pela autonomia da linguagem cinematográfica acabou impondo uma forte subjetividade do cineasta nas obras. Escolhemos Dziga Vertov para nortear o capítulo porque ele foi um dos poucos a buscar uma abordagem realista dentro desse cenário de independência de linguagem. Mas Vertov, seduzido por sua câmera, ignora o homem e, de certa forma, o mundo. Mesmo que *Um Homem com a Câmera* seja um filme sobre o mundo,

sobre coisas que estão acontecendo diante da câmera, temos muito pouca relação com aquilo que é mostrado. É a montagem quem decide o que nós vamos ver, num ritmo que quase sempre impede uma maior interação com a imagem. Nesse sentido, o realismo de Vertov era o realismo através do cinema, de seus próprios códigos, muito distante de um visual possível pelo homem. O olho humano era considerado algo superado. Pensar a máquina como superior ao homem pode ser visto como o último estágio da modernidade que culmina com a Segunda Guerra Mundial. É por isso que percebemos uma espécie de morte do cinema com o fim do cinema silencioso e tão devoto da imagem, da câmera, do poder da máquina. No pós-guerra, os cineastas apenas consomem, de forma inteligente o suficiente para abrir caminhos para o próximo cinema, a morte desse ideal moderno do cinema, como arte de representação total do mundo, aquela que nasce do sonho renascentista de unir o real e o ideal. Cineastas como Welles, Hitchcock, Rossellini e Renoir mostram que a relação entre quem filma e o que se filma não define um real ou uma ficção de uma obra, apenas definem que há uma relação. Ou melhor, o filme passa a ser a própria relação. Ela se torna matéria da obra de arte cinematográfica.

É importante destacar que a pesquisa não se encerra com o ponto final. Pelo contrário, ela abre um universo de questões relacionadas com o que vimos. A partir dela podemos pensar a relação do cinema com a pintura e o teatro, tão distantes em seu início, e de que forma as duas premissas estéticas podem responder pelo que se considera por real e ficção. Encontramos uma resposta na obra de Lumière e Méliès, mas o cinema dá seguimento à relação pintura/teatro, com novas preocupações. Também entendemos que a pesquisa deixa um caminho aberto para que se possa estudar as rupturas do cinema dos anos 1960 com um solo mais firme, com uma maior compreensão de um trajeto que nasce antes mesmo do cinema surgir. Acreditamos que a função de uma pesquisa acadêmica, mais do que esgotar um assunto, é justamente suscitar outras questões, possibilitar novas abordagens do assunto ou de temas que nascem do objeto estudado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema.** Belo Horizonte: UFMG, 1999

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema de boca em boca: escritos sobre cinema.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010

ARISTARCO, Guido. **História das teorias do cinema.** Lisboa: Arcádia Limitada, 1961

ASTRUC, Alexandre. **“Naissance d’une nouvelle avant-garde: la camera stylo”.** IN: Nouvelle Vague. Organização: Jean Douchet. Paris: Cinemateca Francesa, 1998

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas.** Campinas: Papyrus, 2004.

_____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes? Campinas: Papyrus, 2009

_____. **O cinema e a encenação.** Lisboa: Texto & Grafia, 2008

_____. **O olho interminável: cinema e pintura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004

BALÁZS, Béla. **“Nós estamos no filme”** IN: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

_____. **“O homem visível”** IN: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

BAUDRY, Jean-Louis. **“Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”**, 1970. IN: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

BAZIN, André. **O cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000

BORDWELL, David. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960.** Londres: Routledge, 1985

BORNHEIM, Gerd. **“A descoberta do homem e do mundo”**. IN: A descoberta do homem e do mundo. Adauto Novaes (ORG). São Paulo: Companhia das Letras, 1998

BRANDÃO, Helena Sofia Miranda. **A fábrica de imagens: o cinema como arte plástica e rítmica**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008.

CANUDO, Ricciotto. **“The birth of a sixth art, 1911”**. IN: French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929 Richard Abel (ORG). Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.

CHIPP, H.B. (ORG). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008

DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento**. Barcelona: Paidós, 1984

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

EISENSTEIN, Serguei. **“O princípio cinematográfico e o ideograma”**, 1929. IN: A idéia do cinema. Organização, José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

EPSTEIN, Jean. **“O cinema do diabo”**, IN: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

FABRIS, Annateresa, ZIMMERMAN, Silvana. **Arte moderna**. São Paulo: Experimento, 2001

FONTENELLE, Bernard de. **Ouvres complètes**. Genebra: Slatkine Reprints, 1968

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Edições 70, 1998

GARDNIER, Ruy. **“A chegada do trem na estação”**. IN: Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas. Catálogo: CCBB, 2010

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991

GRÜNEWALD, José Lino. **Acosado: um filme de vanguarda**. IN: Um filme é um filme. Organização: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Unisinos, 1999

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998

_____. **O cinema**. 1973 IN: Teoria contemporânea do cinema. Vol. 1. RAMOS, Fernão Pessoa (ORG) São Paulo: SENAC, 2005.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1993

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997

MARINETTI, F.T. **“Fundação e manifesto do Futurismo”**. IN: Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O cinema e a nova psicologia**. IN: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

MÜSTENBERG, Hugo. **“Photoplay (a psychologic study)”**. IN: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos Oliveira. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. o cinema como arte plástica e rítmica. 2010. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

PRADO, Milton do. **La mise en scène du corps dans La Belle noiseuse, de Jacques Rivette**. 2011. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Universidade de Concórdia, Quebec, 2011.

ONATE, Alberto Marcos. **O crepúsculo do sujeito em Nietzsche** ou como abrir-se ao filosofar sem a metafísica. São Paulo: Discurso editorial, 2000

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra**: Deleuze e as eras do cinema, 2001. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. Disponível em www.intermidias.com
Data de acesso: 29/12/2011

REWALD, John. **A história do impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RIVETTE, Jacques: **Letter on Rossellini**, 1955 IN: Cahiers du Cinéma: the 1950's. neo-realism, Hollywood, new wave. Jim Hillier (ORG). Cambridge: Harvard University Press, 1985

_____ **The genius of Howard Hawks**, 1953 IN: Cahiers du Cinéma: the 1950's. neo-realism, Hollywood, new wave. Jim Hillier (ORG). Cambridge: Harvard University Press, 1985

ROSSELLINI, Roberto. **Fragmentos de uma autobiografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

RUBINATO, Alfredo: **Cinema futurista, futuro do cinema?** *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/16/futurista.htm> Data de acesso: 13/09/2011

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**: volume 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1983

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: cinema e literatura de desmistificação: Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. Cosac Naify: São Paulo, 2006

TEIXEIRA COELHO, José. **“Entre a vida e a arte”**. IN: A obra-prima ignorada, Balzac, Honoré de. São Paulo: Comunique, 2003

VERTOV, Dziga. **Artículos, proyectos y diarios de trabajo**. Buenos Aires: De La Flor, 1974.

XAVIER, Ismail (ORG). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005

Filmografia da pesquisa

1 Em torno do moderno

- Roberto Rossellini

Descartes
(Cartesius, 1974)

- Henry Lehrman

Corrida de Automóveis para Meninos
(Kid Auto Race at Venice, 1914)

2 A ruptura do primeiro cinema

- Harun Farocki

Operários ao Sair da Fábrica
(Arbeiter Verlassen die Fabrik, 1995)

- Louis Lumière

A Saída dos Operários da Fábrica Lumière
(La Sortie des Usines Lumière, 1895)

A Chegada de um Trem à Estação
(L'arrivée d'un train à La Ciotat ,1895)

Jogo de Cartas
(Partie de Cartes, 1896)

O Regador Regado
(L'arroseur arrosé, 1896)

- R.W. Paul

O Caipira e o Cinematógrafo
(The Countryman & The Cinematograph, 1901)

- Hou Hsiao-hsien

Café Lumière
(Kôhî Jikô, 2003)

Adeus, ao Sul
(Nan guo zai jian, nan guo, 1996)

- Jean-Luc Godard

A Chinesa
(La Chinoise, 1967)

- Éric Rohmer

Louis Lumière
(1967)

- Apichatpong Weerasethakul

Eternamente Sua
(Sud Sanaeha, 2002)

- Georges Méliès

O Caso Dreyfus
(L’Affaire Dreyfus, 1899)

O Retrato Misterioso
(Le Portrait Mystérieux, 1989)

A Lanterna Mágica
(La Lanterne Magique, 1903)

- Jacques Rivette

A Bela Intrigante
(La Belle Noiseuse, 1991)

- Alain Resnais

Hiroshima Meu Amor
(Hiroshima Mon Amour, 1959)

3 O moderno e os anos 1920

- Dimitri Kirsanoff

Ménilmontant
(1926)

- Sergei Eisenstein

Encouraçado Potemkin
(Bronenosets Potyomkin, 1925)

- Vselvolod Pudovkin

Mãe
(Mat, 1926)

- Fritz Lang

A Morte Cansada
(Der müde Tod, 1921)

- Raoul Walsh

O Ladrão de Bagdá
(The Thief of Bagdad, 1924)

- Robert Flaherty

Nanook, O Esquimó
(Nanook of the North, 1922)

- Dziga Vertov

Câmera-Olho
(Kinoglaz, 1924)

Um Homem com a Câmera
(Chelovek s kino-apparatom, 1929)

- Buster Keaton e Edward Sedgwick

O Homem das Novidades
(The Cameraman, 1928)

- Werner Herzog

La Soufrière

(La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, 1977)

- Walter Ruttmann

Berlin – Sinfonia da Metrópole

(Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927)

4 Pós-guerra: os homens e as imagens

- **Orson Welles**

Cidadão Kane

(Citizen Kane, 1941)

Verdades e Mentiras

(F for Fake, 1973)

O Processo

(Le procès, 1962)

- Howard Hawks

Sargento York

(Sergeant York, 1941)

Rio Vermelho

(Red River, 1948)

O Inventor da Mocidade

(Monkey Business, 1952)

- Jean-Luc Godard

Acossado

(A Bout de Souffle, 1960)

Duas ou Três Coisas que Sei Dela
(2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967)

- Michelangelo Antonioni

A Aventura
(L'Avventura, 1960)

O Eclipse
(L'Eclisse, 1961)

- Alfred Hitchcock

Pavor nos Bastidores
(Stage Fright, 1950)

Janela Indiscreta
(Rear Window, 1953)

Um Corpo que Cai
(Vertigo, 1958)

- Luchino Visconti

Belíssima
(Bellissima, 1951)

A Terra Treme
(La terra trema: Episodio del maré, 1948)

O Leopardo
(Il gattopardo, 1963)

- Roberto Rossellini

Stromboli

(Stromboli, Terra de Dio, 1950)

- Jean Renoir

Boudu Salvo das Águas
(*Boudu sauvé des eaux*, 1932)

A Regra do Jogo
(*La Règle du Jeu*, 1939)

A Carruagem de Ouro
(*Le carrosse d'or*, 1952)