

AUMONT, Jacques. Formas do tempo, ou as
intermitências do olho. In: *O olho
interminável*: cinema e pintura. São Paulo:
Cosac & Naify, 2004 [1989], pp. 79-108.

Jacques Aumont

**O olho
interminável**
[cinema e pintura]

Cosac & Naify

10411694

2004

9	APRESENTAÇÃO Rubens Machado Jr.
19	PREFÁCIO Jacques Aumont
25	Lumière, "o último pintor impressionista"
47	O olho variável, ou a mobilização do olhar
79	Formas do tempo, ou as intermitências do olho
109	De um quadro a outro: a borda e a distância
139	Da cena à tela, ou o espaço da representação
167	Luz e cor: o pictórico no fílmico
193	Forma e deformação, expressão e expressionismo
217	Godard pintor, ou o penúltimo artista
239	Pintura e cinema: p.s., p.s., p.s.
247	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
257	ÍNDICE

Formas do tempo, ou as intermitências do olho

Estamos falando do cinema e da pintura, de uma possível relação entre o cinema e a pintura em geral, e ainda nos achamos em suas raízes. A tese poderia ser que não há outra relação imaginável senão nas raízes, se não for, ao contrário, nos efeitos de pura superfície, primordialmente a citação. É na medida em que está ativo na pintura e no cinema, e em que, aliás, ele trabalha toda a representação do século XIX, que propus descrever esse fragmento de mito que intitulei “olho variável” como uma das chaves da relação, uma de suas raízes. O que resta para dizer disso, agora, consistiria, a princípio, em explicitar, justificar o epíteto: por que “variável”, e não, por exemplo, “móvel”? Fora a marcação, mais ou menos acentuada, a subjetivação, mais ou menos clara, do ponto de vista (que acusa, se se quiser, variações qualitativas do olhar, do “olho”), do que se tratou se não de mobilidade, contínua, como no movimento de câmera, descontínua, como nas tomadas de distância extremas às quais o cinema levou/foi levado? Não teria sido mais simples e mais exato ficar no subtítulo do capítulo precedente, na “mobilização do olhar”?

É que, evidentemente, ainda existe uma dimensão a ser incluída de modo mais explícito, a da variabilidade mais essencial: o tempo. Qualquer representação, mesmo imóvel, lida, com efeito, com o tempo, e de diversas maneiras. Tempo material, físico, sempre a nosso alcance, da contemplação da obra, tem-

po “espectatorial”, para falar como a filmologia dos anos 40; e, simetricamente, porém de modo mais difícil, tempo “criatorial”, o da produção. Mas deste último tempo falaremos pouco: tão real, tão concreto quanto o tempo espetatorial, ele se furta, indefinidamente, ao conhecimento, mesmo que pelo simples fato de não ser, como o outro, indefinidamente localizável. Entre (?) esses dois tempos, o da representação, *na* representação seria melhor dizer: o tempo representado; a representação, na obra, do *variável*.



1766: o Laocoonte fixa peremptoriamente — é seu subtítulo — “os limites da pintura e da poesia”. A pintura, diz Lessing, “emprega para suas imitações meios ou sinais diferentes da poesia, a saber, formas e cores dispostas no espaço, enquanto esta emprega sons articulados que se sucedem no tempo”. Está claro: a pintura havia se tomado por poesia e por drama (nos teóricos franceses da Academia notadamente) ela deve saber, doravante, que é apenas espaço, que está inteira no exercício da visão.

1839-40: alvoroço dos *photogenic drawings* de Talbot, dos daguerreótipos. A exploração visual do espaço se faz universal, tudo se torna passível de ser olhado e interessante — falamos disso acima —, mas, sobretudo, o espaço é explorado *no* e *com* o tempo. A revolução fotográfica não é, certamente, a de produzir uma analogia mais perfeita do que o desenho ou a gravura, mas a de ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço. Será preciso ainda anos antes de saber, realmente, parar o tempo, com o instantâneo, mas compreende-se o tremor que agita a pintura: mal ela aprendeu que não era teatro e já precisa se perguntar por que e como não é fotografia. E como não ler essa questão como o alívio de uma certa revolta dos pintores contra seu excessivo encurralamento, pelo *Laocoonte*, nos limites do espaço?

Além disso, a pintura — a pintura propriamente dita, o que socialmente é reconhecido como a arte pictórica — se apresenta, salvo exceções aliás recentes, como um objeto imóvel, não temporalizado, sem dimensão temporal intrínseca. No século XIX, somente algumas formas menores, derivadas, que não pertencem à instituição artística, têm uma dimensão temporal: encontra-

ríamos aí alguns dos ancestrais patenteados do cinematógrafo, do diorama ao fenacístiscópio. E uma única estratégia foi até então considerada tendo em vista uma representação mais completa, ou, ao menos, mais evocativa do tempo: a da *seqüencialidade*. Notemos, aliás, que, se se entende com isso, de modo bem amplo, a apresentação separada de estados distintos, identificáveis como tais, de uma mesma *ação* global, essa estratégia do seqüencial recobriu táticas bem diversas. Para dar um exemplo banal, a Paixão de Cristo, com seus episódios obrigatórios, é contada em catorze quadrinhos justapostos no reverso da *Maestà*, de Duccio (em Siena). Mas o mesmo roteiro, com os mesmos episódios e portanto a mesma “seqüência”, é ilustrado por Memling no interior de um único e mesmo quadro. Em suma, a colocação em seqüência não passa de uma solução ilusória — que, além do mais, não é de modo algum desejada como tal nos exemplos que acabo de citar — para o problema do tempo. Narrativa ou menos narrativa, é toda pintura que se choca com esse impossível: figurar o tempo.

E caímos novamente em Lessing, cuja ambição era também ir além desse impossível. Como? Pela noção de “instante prenante”. O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um *instante*, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais prenante (não esqueçamos que “prenante” quer dizer “grávido”; não é à toa que, em inglês, *pregnancy* significa “gravidez”). Essa noção é célebre, ela já foi com freqüência e vivamente debatida; logo, não há por que nos estendermos sobre ela por muito tempo, e só lembrarei duas coisas a esse respeito.

Em primeiro lugar, esse “instante prenante” postulado por Lessing não existe, não existe *no real*. Um acontecimento real existe no tempo, sem que seja possível dizer, salvo junção raríssima e puramente acidental, que este ou aquele de seus “momentos” — *a fortiori* se se tratar de um *instante* — o representa e o significa melhor que os outros. É o conjunto dos momentos que é significativo. Ou, se quisermos, com Gombrich, refinar a análise: há, a cada instante do acontecimento, elementos significativos em determinada parte do espaço onde se desenrola esse acontecimento, mas as diferentes partes não são atingidas simultaneamente, não são significativas ao mesmo tempo.

Conseqüência da observação precedente: essa noção é uma verdadeira *contradictio in terminis*, um oxímoro. Não se pode juntar a instantaneidade e a pregnância, a autenticidade do acontecimento e sua carga significativa senão à custa de uma trapaça. Dito de outro modo, simplesmente, o sentido não ocorre no real.

Isso não é dito, pode-se imaginar, pelo prazer de negar todo o interesse dessa teoria, mas antes para tentar achá-la interessante, apesar de tudo. Acreditando mais ou menos legiferar na eternidade, Lessing designa, de fato, e vigorosamente, um *momento* da história da pintura. De modo bem resumido, esta poderia, ao longo de uns quatro ou cinco séculos, ser escrita como a passagem, vacilante, porém mais ou menos ininterrupta, do máximo de pregnância na representação ao máximo de instantâneo e de acidental. Uma Anunciação do século XIV ou do século XV, por exemplo, é apenas acessoriamente a representação de um acontecimento; tudo no cenário e nos objetos, até o menor detalhe da postura e dos gestos, é aí a tradução precisa, absolutamente codificada, das diversas indicações, cada uma mais simbólica do que a outra, dadas por um “texto” tradicional oriundo da Bíblia, mas também da retórica da prédica, como mostrou Michael Baxandall. Contemporâneo de Lessing, um quadro de Greuze, digamos *O filho pródigo*, é também nutrido por um “segundo” sentido, referente simbolicamente a um texto ainda hoje sagrado e conhecido de todos. Entretanto, por mais que esteja cheio de símbolos, ele dispõe no cenário, na roupa, até mesmo no gestual ou na mímica, de um registro a um só tempo mais atual e mais livre do que as Anunciações. Além da fidelidade ao texto, ele se atribui a honra da verdade das circunstâncias, da *autenticidade* — uma palavra que aparece, notemos, no momento, precisamente, em que se trata cada vez mais de se fiar nas aparências. Greuze pode ter sido oposto a Chardin (por Barthes, retomando essa divisão de Diderot) como “prática maior, de alcance catártico, visando a idealidade do sentido” vs. “prática menor, puramente imitativa, anedótica”; nem por isso ambos deixam de fundar sua representação sobre uma fé igual na aparência autêntica do instante.

Claro, tudo é relativo nessa matéria, e, se prosseguirmos esse sobrevôo, Greuze comparado com Renoir parecerá afetado, suas personagens, manequins que prefiguram aqueles do pior academicismo. Inversamente, seria pre-

ciso salientar nessa história de sentido único tudo o que freia o movimento, o atrasa, o torna viscoso, a sobrevivência do princípio de pregnância nos quadros de pós-fotografia — e não apenas nas grandes máquinas dos *pompriers* e dos pintores de gênero onde tal viscosidade é manifesta. A doutrina do instante pregnante foi abandonada há bastante tempo, quando aparece o impressionismo; ela é minimamente adequada a uma pintura que cultiva como valores o efêmero, a circunstância, a sensação. Nessa medida, a pintura, nossa pintura, diferindo nisso da chinesa, não escapou totalmente da fatalidade do desejo de sentido: que o discurso do sagrado tenha sido substituído pelo discurso do real (ver a reverência quase religiosa de um Courbet para com “o real”) não a impede de continuar a falar. O que retenho aqui é, portanto, antes de tudo, que a pintura representa *também* tempo, que ela o representa, bem exatamente, e não que o contém; que ela deve inventar seus signos, seus substitutos. Se, aliás, nessa invenção, a maior ou menor proximidade de um texto-tutor desempenha um papel primordial, isso é apenas, em princípio, subsidiário. Se mais não for, para acrescentar o seguinte: a representação de um acontecimento em pintura é sempre da ordem da síntese temporal, e o operador dessa síntese é, precisamente, o texto, que permite selecionar os momentos significantes do acontecimento tendo em vista sua montagem no espaço de um único quadro. Não há quase diferença de princípio, aqui, entre a Paixão resumida em uma única imagem, por colagem, em Memling, e, por exemplo, o *Embarque para Citera* lido — por Rodin — como representação de um casal genérico de apaixonados “apreendidos” em vários estados sucessivos, ou a maneira pela qual Eisenstein podia localizar, em determinadas obras de Daumier ou de El Greco, a co-presença de momentos distintos de uma mesma ação.

Assim o quadro inclui, representa tempo. Como esse tempo é entregue ao espectador? Ou ainda: o que é o tempo de um quadro para seu espectador?

Esta última questão, se não quisermos respondê-la de maneira simplista e falsa, implica um desvio por outra questão, mais concreta, que desloca o problema para a situação real do espectador: o que é um quadro no tempo do espectador? Ou de modo inverso e mais claro: como um espectador se comporta diante de um quadro, em termos de temporalidade? Esse tempo espectral, mais uma vez, não é de modo algum da mesma natureza que o “tempo”



A REPRESENTAÇÃO DO INSTANTE LEVA À CARICATURA

CARICATURA, O INSTANTE PREGNANTE:

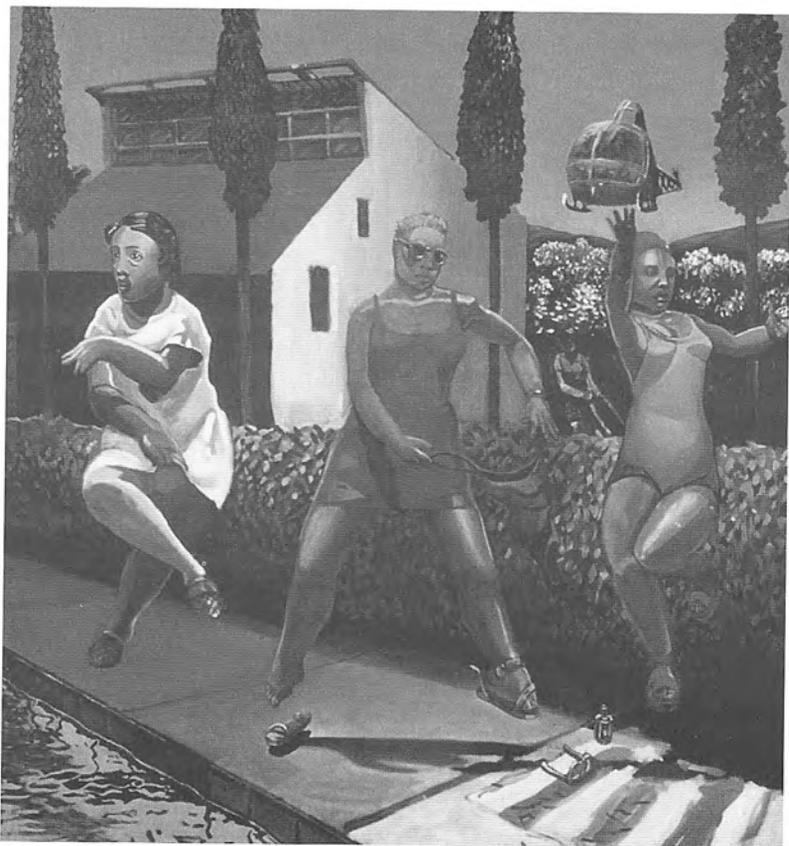
Para suas composições, que supõem a simultaneidade, a pintura só pode explorar um único instante da ação e deve, por conseguinte, escolher o mais fecundo [...].

Ora, no curso de uma paixão, o instante do paroxismo é aquele que menos goza desse privilégio. Além dele não há mais nada, e apresentar aos olhos o grau extremo é amarrar as asas da imaginação. (Lessing)

incluído no quadro (tempo vivido contra tempo representado), tampouco é uma simples reversão de um hipotético tempo “criatorial” (o espectador não tem, em geral, a tarefa de reconstituir o procedimento do pintor). Descrever o tempo espectral obriga a considerar, em quase todos os casos reais, uma espécie de concorrência entre dois tempos, dois regimes temporais: o que chamarei, respectivamente, de tempo ocular e, na falta de coisa melhor, tempo pragmático.

O tempo ocular é, evidentemente, o da exploração pelo olho da superfície da imagem. Todo mundo sabe que uma imagem se olha por meio de um percurso, de uma série de movimentos, rápidos e de fraca amplitude, do globo ocular, movimentos destinados a levar, sucessivamente, diante da *fóvea* (a minúscula zona retiniana de grande clareza ótica) as diferentes partes da imagem. O inglês tem, para esse percurso, uma palavra evocativa, *scanning*, a mesma que foi retomada, por metáfora, para designar o rastreamento eletrônico da superfície da tela de vídeo. O olho, portanto, *rastreia* a imagem, mas de modo irregular, fazendo um trajeto quebrado e sem simetrias. Inúmeras experiências, todas concordantes, descrevem esse *scanning* como um emaranhado de linhas, dentes de serrote entremeados. Ao mesmo tempo, apesar de seu caráter grosseiro, a percepção na periferia da retina, que não pára de funcionar, traz, como complemento da percepção afinada, detalhes para a zona foveal, uma “impressão” de conjunto, que também se demonstrou, de modo abundante, desempenhar um papel na percepção, na estruturação e na rememoração da imagem.

Esta última observação já basta para mostrar que o tempo ocular, por mais articulado que seja em segmentos mensuráveis e às vezes previsíveis, não é um tempo mecânico. Mesmo as situações mais grosseiramente experimentais demonstram que um olho não erra na superfície de uma imagem, mas que há sempre um olhar que se dirige, e no mais das vezes é dirigido. A ordem e a duração da exploração são aqui reveladoras. A *Onda*, de Hokusai, objeto predileto dos experimentadores, devido à relativa simplicidade de suas estruturas é engolida pelo olho médio do espectador médio em cinco fixações, que levam, ao todo, mais ou menos um segundo. É preciso duas vezes mais, e não são as mesmas, se se sugere ao espectador que se interesse pelos



CARICATURA, A CÓPIA DO INSTANTÂNEO:

"Isolo o momento gestual de cada figura, como ela se enrijece em uma postura discinésica. Depois os músculos são isolados. Os membros e os atributos são isolados. O que resta, finalmente, é um compêndio de tipos de corpos possíveis, molecularizados em segmentos autônomos de comportamentos..." (Bob Yarber)

fatores meteorológicos, e serão ainda diferentes se lhe for pedido para avaliar a autenticidade da gravura. Estávamos desconfiados: o olho puramente ótico só existe como modelo abstrato, aliás rudimentar, e não permite compreender grande coisa da visão. O que quer que se olhe, e especialmente uma imagem, o olho não divaga; seu percurso responde sempre à construção informada de um conjunto significativo.

É portanto de modo bem natural que intervêm as *condições* nas quais o espectador olha o quadro, e também a *visada* desse olhar — e, por conseguinte, esse regime que batizei de “pragmático”. No fundo, só no caso de uma visão rápida, quase fugidia das imagens, poderíamos, a rigor, imaginar um olho que devorasse uma imagem em algumas fixações funcionais, engolindo o que se oferece de modo mais aberto — as cores saturadas, as luzes vivas, as formas agressivas. Assim que a visão se prolonga (assim que se tem tempo de “pastar”, como dizia Klee), ela perde toda imediatidade, torna-se orientada, obedece a pressupostos e a instruções dadas ao espectador (expressamente, em laboratório) ou que ele se dá (implicitamente, nas situações cotidianas). Tais instruções são infinitamente variáveis, tanto quanto os sujeitos e as instituições que elas põem em jogo. Todavia, se é perfeitamente lícito levar em consideração o hipotético olhar lançado sobre a *Onda*, digamos, por um pescador japonês, fica claro que a instrução mais interessante para nosso propósito é a que intima o espectador a reportar o quadro ao “texto” ou ao intertexto cultural que lhe é subjacente.

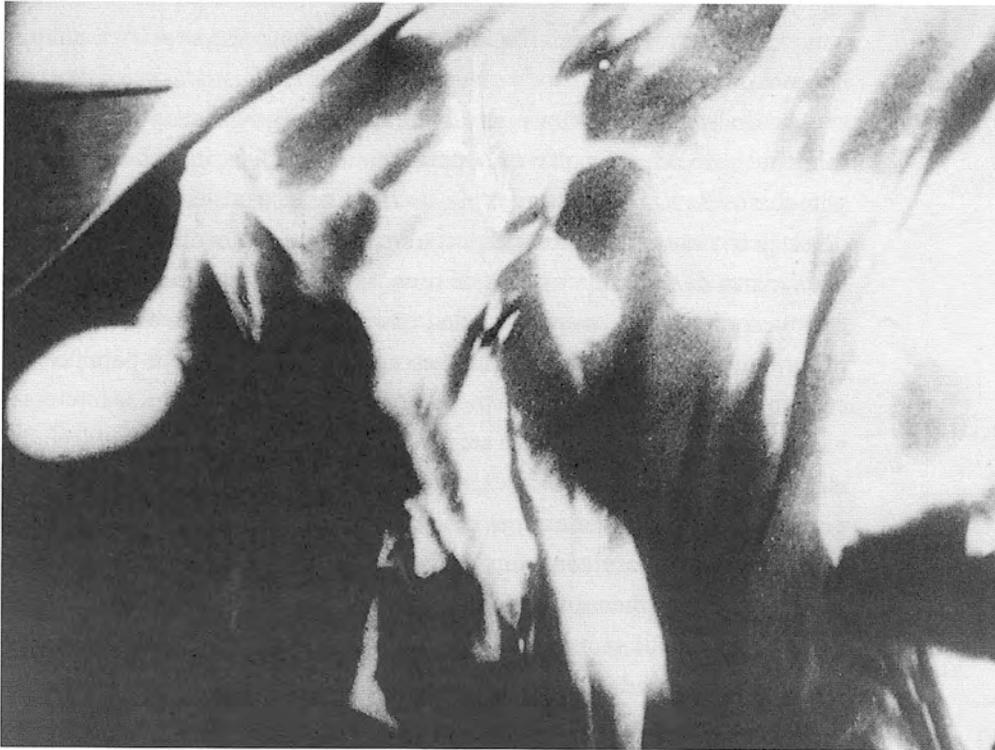
É, com efeito, a partir desse texto, ou de uma versão eventualmente reconstituída ou aproximativa desse texto — como é o caso para uma grande proporção dos quadros pintados até o século XVI —, que o espectador poderá não apenas compreender o quadro, mas construir uma ordem de leitura, e portanto um tempo da contemplação, que o significante pictórico jamais explicita por si só. Nessa etapa onde intervêm os simbolismos de todas espécies, pode-se dizer, portanto, que o tempo do espectador, finalmente, tem alguma relação com o tempo no quadro. No melhor dos casos — aquele em que as instruções de leitura estão corretas, em que o espectador não se engana de texto nem de quadro —, o primeiro realiza como que o desdobramento do segundo, ele o analisa. Em todos os casos, e mesmo se não há corres-

pondência exata, a relação continua a ser da mesma ordem: o espectador desenrola e desentranha o que o quadro havia condensado, ele analisa o que havia sido sintetizado, faz com que torne a ser novamente tempo o que havia sido travestido em espaço.



Tratou-se, no capítulo precedente, dessas formas menores da pintura, panorama, diorama e outras, que, apesar de sua reduzida consequência artística, acompanham abalos da experiência pictórica. Mas do fato de o panorama ou o ciclorama pedirem tempo para ser vistos (é sua razão de ser, eles são *passa-tempos*), não poderíamos concluir que transformam a relação do espectador com o tempo representado. Há no panorama um *a mais* quantitativo, mais acontecimento, mais a ver e mais tempo a passar, porém, com certeza, não conforme modalidades novas. Por isso a novidade mais absoluta, a que toca realmente o tempo e seu tratamento na representação, está naquilo de que estamos falando há algum tempo: o olho “variável”, a introdução na representação de suas circunstâncias, de formas temporais, de formas do tempo, se se quiser. A seus poderes sintéticos, jamais totalmente perdidos, veremos, a imagem acrescenta, então, a produção de outro tipo de instante, menos pregnante do que *revelador*.

Revelação: a palavra é bastante pesada, com toda uma tradição da reflexão sobre a imagem fotográfica na qual se repisou a idéia de um poder quase mágico da foto, apta a oferecer um pequeno segmento de real na plenitude de sua presença — e notadamente de sua presença *temporal* (é o sentido da famosa fórmula de Barthes sobre o “foi”). Esse tema e todos aqueles a ele ligados nas filosofias da foto — “idealistas” e “materialistas” confundidas — são, no mais das vezes, comentados e criticados. O que eu gostaria de salientar é que, se não se quer continuar a ligar essa idéia da revelação como um velho reservatório ontológico à própria foto, não se deve se contentar em considerar a magia fotográfica inerente a alguma essência, mas afirmar, ao contrário, que, se há revelação, ela concerne, exclusivamente, ao *espectador* da fotografia: é a ele, e somente a ele, que ela permite ver o in-visto, e isso não é realmente



CARICATURA, O FOTOGRAMA "ILEGÍVEL":

"A imagem fotogramática entregue a si mesma manifesta [...] também outra coisa que não quer dizer mais nada e que quase já não tem nome." (Sylvie Pierre)

mágico. Ao fixar o instante, a fotografia o faz escapar à percepção normal, “ecológica”, fundada sobre o escoamento e o movimento — e, também não esqueçamos, embora não seja objeto deste capítulo, as transformações do espaço no “aplainamento” que ele sofre —, a ponto de se ter sustentado recentemente que, em seu conjunto, a foto era uma gigantesca operação de aniquilamento do real.

Mas do lado do produtor é bem diferente. O fotógrafo é esse ser, indubitavelmente novo no século XIX, que opera o *encontro*, a fixação do instante, com seus acasos. Se há revelação para ele, isso só acontece posteriormente, quando ele já se tornou novamente espectador. Mesmo que, ocorrência rara, tornada marca de um estilo e quase de uma “raça” de fotógrafos, ele atinja essa famosa conjunção da geometria e do instante da qual fala Cartier-Bresson, o próprio momento dessa conjunção já escapará à tomada de cena para pertencer à foto *olhada*. No fundo, Barthes — que, em *A câmara clara*, se interessava sobretudo pelo espectador, e até mesmo por esse espectador privilegiado: ele próprio — havia percebido exatamente essa diferença entre a foto do fotógrafo e a foto do espectador, com sua dupla noção de *studium* do fotógrafo — traço, marca (às vezes, como em Doisneau, Kertesz ou Ronis, marca estilística ou traço de humor: ambos detestados por Barthes, por testemunhar um controle excessivo) — e de *punctum* do espectador, onde coagula, de maneira pontual, localizada, essa faculdade de maravilhamento, de deslumbramento que a foto suscita.

A fotografia de que se trata em tudo isso só existe realmente a partir do instantâneo; mas o instantâneo já é uma noção complexa: ele tem com o tempo uma relação complexa. Inegavelmente a foto é essa fixação, essa “mumificação” (Bazin) do instante: do instante enquanto tal, enquanto qualquer e infinitamente circunstancial. A foto pára o insignificante, o atmosférico, o impalpável, ela fixa o real “em sua obstinação, [...] na própria evidência de sua natureza obtusa” (Barthes). Ao mesmo tempo, o fotógrafo trabalha para transformar esse instante qualquer em um instante único: é seu estudo (*studium*), sua preocupação com o controle, e, correntemente, sua própria definição. Veja-se o fotógrafo amador, cujo sucesso consiste em ter obtido esse efeito de controle à custa de uma imobilização do objeto: “Não se mexam!”, ou ao acaso e em vir-

tude da lei dos grandes números. O instantâneo liberou a fotografia de todas as pequenas ou grandes trapaças que os primeiros fotógrafos deviam fazer para, com a colaboração ativa ou passiva de seus “objetos”, evitar o *tremido* (o tremido, vestígio precisamente da duração, nova forma por muito tempo julgada indesejável e não-estética da síntese temporal na imagem fixa). Mas nem por isso o instantâneo liberou a foto da busca obsessiva do controle e do sentido: mesmo quando ela já não é francamente posada e composta e para além dos trâmites por demais visivelmente regressivos do pictorialismo, a herança do primeiro século da fotografia é ainda sentida na tentação, sempre enfrentada pelos fotógrafos, de sobrecarregar o instantâneo de uma camada de sentido, de *pose*. Paradoxo da fotografia e ainda mais vivo pelo fato de esta pretender ser mais artística: obter o instante qualquer e querer o instante prenante, querer fazer do instante qualquer um instante prenante.

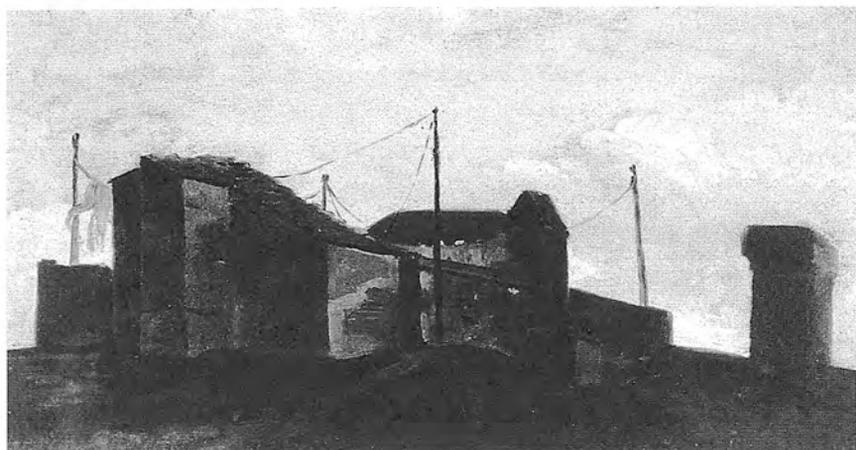


Onde se vê, mais uma vez, que o lugar-comum, incessantemente reconduzido para a foto e a pintura, de se centrar exclusivamente sobre a questão da analogia e da abstração, tem um alcance pequeno. Hoje, quando a fotografia também produziu suas obras abstratas e quando a pintura, a contrapelo, volta espetacularmente para a figuração, o que resta da relação histórica entre ambas se dá em torno da questão do tempo e do instante. E se a foto teve e continua a ter dificuldades para se livrar do desejo de sintetizar o tempo à sua maneira, é surpreendente que a pintura tenha empreendido, no mesmo período, notadamente com o estudo a partir da natureza, do qual já falamos, um esforço para fixar o momento e, também à sua maneira, para *revelar* algo da realidade visual. Por mais difícil que seja a representação pictórica fiel, as nuvens são consideravelmente mais bem tratadas em determinados pequenos estudos do início do século do que nas primeiras fotografias de marinhas, muito cotadas desde os primórdios da foto. Em 1856, as imagens de beira-mar de Gustave Le Gray eram ainda suscetíveis de comover, no sentido forte, seus contemporâneos, porque, em vez do céu esbranquiçado e mais ou menos vazio que era de praxe — o tempo de pose, determinado para o mar, levava a

superexpor o céu — ele apresentava verdadeiros céus nublados. E, mais, para chegar a isso ele devia trapacear, fotografar o mar e o céu em dois clichês sucessivos, feitos apenas no intervalo mais curto possível, “por preocupação com a autenticidade” (é ele próprio quem diz).

Evidentemente, tal superioridade da pintura é efêmera, ela não pode rivalizar por muito tempo com o automatismo que faz a força da revelação fotográfica. Por isso as revelações feitas pela pintura serão de outra natureza: elas não recairão sobre o instante, e sim sobre a sensação. Ora, por mais breve e inefável que ela seja, esta também não deixa de dotar o quadro de uma espécie de pregnância, e o impressionismo, diferentemente da pintura ao ar livre do início do século, já não quer inscrever no quadro uma referência “bruta” ao lugar e ao momento, e sim à sensação provocada por essas circunstâncias, portanto já a uma interpretação, a um sentido. Se os impressionistas puderam passar por pintores do olho, só do olho, foi exclusivamente aos olhos dos esquemas estilísticos e mentais de uma pintura sobrecarregada de sentido, sobrecarregada de intenções, preocupada com seu controle absoluto. Apesar de Monet e das *Ninféias* (“é apenas um olho, mas que olho”), é sabido, hoje, com a precisão desejada, que tanto a ênfase da perspectiva atmosférica quanto a aplicação um pouco rígida da lei dos contrastes coloridos (as famosas sombras violeta) não respondem a um realismo ocular qualquer, mas representam uma codificação, uma a mais, arbitrária como toda codificação e mais arbitrária que muitas outras.

O impressionismo é, talvez, de fato, a última tentativa para conjugar, *em igualdade*, na representação, uma certa fidelidade visual ao real da inscrição de um sentido. Instante pregnante/instante qualquer, simbolização/revelação: pouco importam, no fundo, os termos da oposição; só que, ao longo do século e à custa de muitas hesitações e arrependimentos, pintura e fotografia se encontram presas nessas rédeas. Que preço tem a fixação do instante tal e qual, a revelação do mundo “tal e qual”? E que preço o controle e a interpretação? Toda a representação no século XIX hesita sobre a resposta. O instante é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo. Fixar o instante é, forçosamente, sonhar em aumentar, em um ponto crucial, seu controle sobre o real. Mas, ao mesmo tempo, o ins-



NUVENS

Em 1800, Valenciennes publica um livro sobre a paisagem. Ele recomenda aí, entre outras coisas, não ficar mais de duas horas diante do motivo, porque a luz muda, transforma os valores e torna a visão falsa.

tante continua a ser imprevisível, insuficientemente marcado por essa intencionalidade, por essa vontade de arte cujo conceito emerge também neste fim de século (em terreno conceitual alemão, é verdade, com o *Kunstwollen*, de Riegl, mal aplicável, Deus sabe, ao impressionismo). O instante que passa não basta para fundar o realismo, ele é sua moeda de troca, e, quanto mais a arte pictórica parece confiar no instante, mais precisará reivindicar em alto e bom som o caráter artístico de seu projeto.

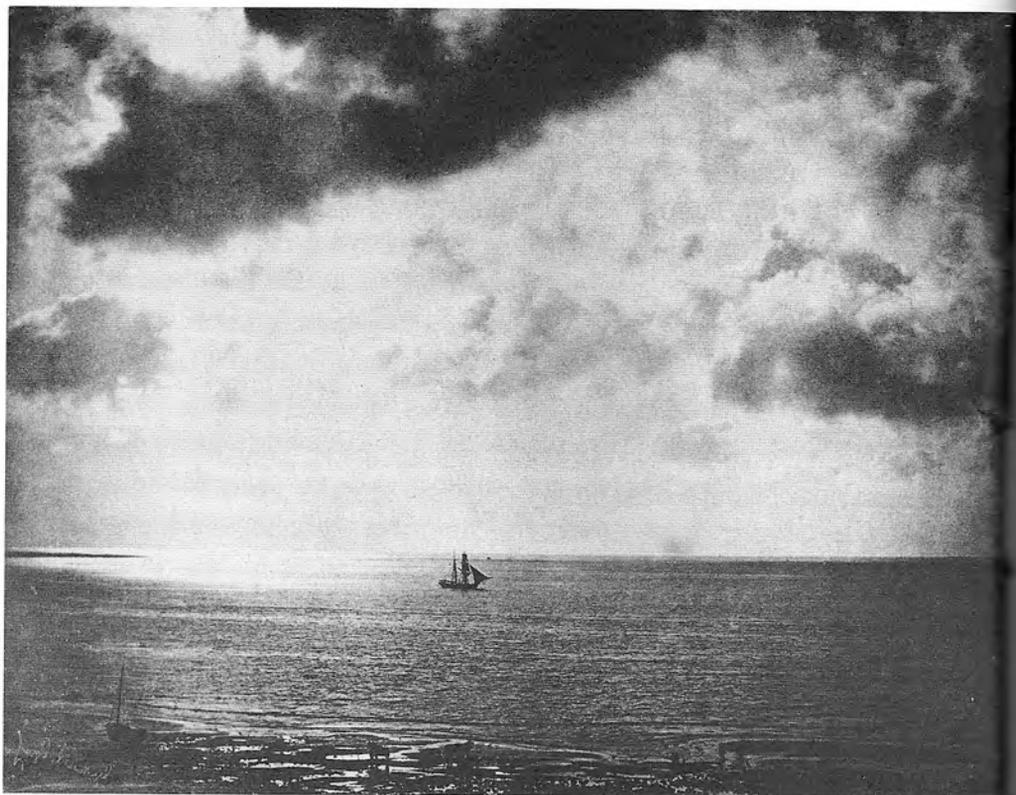
É precisamente uma certa desconfiança do puro instante que pode ser lida em diversas tentativas para registrar, inscrever o tempo de outro modo. Incapaz de fixar a duração — a não ser no tremido fotográfico, que só restitui um vestígio ilegível, por muito tempo vivido, já disse, como acidente e como defeito —, a imagem representativa pareceu, às vezes, encontrar seu sucedâneo na multiplicação dos instantes. Esse paliativo revestiu-se, na história da pintura, de formas bem variadas, mas que giram todas em torno de duas técnicas: a série e a colagem.

O que chamo, de modo um pouco simples demais, de *série* recobre, na verdade, um certo número de abordagens bastante diversas. No estado mais elementar, trata-se simplesmente de realizar, de um tema dado, várias imagens — várias tomadas de cena —, em instantes mais ou menos claramente distintos. Vamos obter, por exemplo, as duas *Vistas do monte Calvo*, de Philippe de Valenciennes (c. 1780), ou as *Catedrais de Rouen*, de Monet (1892), fixando, de maneira mais anedótica no primeiro caso, mais generalizadora no segundo, estados sucessivos de um mesmo lugar. Notemos, aliás, que a fotografia não se importou em retomar esse princípio: ver, por exemplo, as “seqüências” de Duane Michals (em que o tempo, sempre, pouco ou muito, o do *milagre*, é convocado de modo bastante irreal, é verdade, mas nem por isso menos presente), ou o confronto, por Denis Roche, em suas “conversações com o tempo”, de dois “instantes quaisquer” — quaisquer mas não indiferentes.

O que se passa nessas séries? O que se passa do ponto de vista do tempo e, acrescentarei, para o espectador? A primeira resposta que vem ao espírito, ao menos no contexto teórico atual, consiste em apontar um vínculo quase automático entre série, sucessão e narração. Quase se tornou um dos lugares-comuns do discurso teórico lembrar que uma imagem pode contar mais ou

menos, mas que duas imagens, uma após a outra, não escapam à engrenagem de uma micronarrativa. Tal resposta, que não penso em contestar, pouco me interessa. Em primeiro lugar, porque em todas as séries de que acabo de falar (com exceção das de Michals, aliás chamadas justamente de “seqüências”), essa “narrativa” é realmente mais do que minimalista: as aventuras da luz sobre a catedral são palpitantes, mas não para um narratólogo. Em seguida e sobretudo porque essa resposta é por demais particular. Prefiro, portanto, de saída, generalizar e dizer que o que se produz, *em primeiro lugar*, em uma série de imagens diferencialmente articuladas é, simplesmente, o *efeito de diferença*: um efeito *cognitivo*, quase consciente, que consiste na reconstrução, pelo espectador, daquilo que “falta” entre as imagens. Tais idéias de “diferença”, de “falta”, de “reconstrução” só designam, de fato, uma única e mesma coisa: essa atividade mental no mais das vezes postulada, nas abordagens cognitivistas, como o próprio fundamento de toda percepção. Em matéria de representação, seu mais fervoroso defensor é Gombrich, que faz da tendência universal à *complexão* o motor elementar de toda apreensão das imagens figurativas. E o que me interessa aqui é o aspecto temporário de tal reconstrução: de uma vista do monte Calvo à outra, por exemplo, imaginaremos nuvens que avançam, a ponto de esse avanço poder recair em cada uma das imagens individuais, e teremos quase a sensação de um movimento. Recentemente, a arte conceitual soube deliberadamente tirar partido desse efeito de diferença e de complexão, como na obra *Posição de leitura* (Denis Oppenheim, 1970), exposta na forma de duas fotografias do torso nu de um homem deitado na areia (provavelmente na praia). Na primeira foto, ele está com um livro aberto sobre o peito; na segunda, o livro foi tirado e resta apenas, “na área reservada”, seu vestígio branco na pele queimada pelo sol. Está tudo aí: a foto como garantia de que o ato — a performance — ocorreu; a distância temporal entre as duas fotos (o tempo de ter uma séria insolação); até mesmo a inscrição dessa distância, na forma de uma duração, na segunda foto — o corpo tornando superfície *sensível*.

A existência desse efeito cognitivo é, portanto, incontestável (ainda que não sejamos obrigados a aderir aos modelos cibernéticos ou informáticos propostos). Mas há ainda outra coisa, que tem a ver com a própria duplicação,



Esta marinha de Le Gray maravilhou o público de 1857, porque mostrava um verdadeiro céu nublado; mas, para obtê-lo, ele teve de “trazer” esse céu para a fotografia, a partir de um segundo clichê, feito no local e “em um lapso de tempo muito breve, por preocupação com a autenticidade”.

com a multiplicação, com o tremor da representação. Se a abordagem cognitiva se interessa por uma certa operação e por seu resultado — compreendemos uma certa história, sabemos referir estados em relação a uma sucessão, a um desenvolvimento —, ela deixa de lado a *perturbação* assim provocada no próprio olhar. No confronto entre duas vistas, a um só tempo, semelhantes e diferentes, o olhar ganha, com efeito, uma possibilidade nova: a de se encontrar *entre* os dois, lá onde não há nada, nada de visível. Ele se torna um olhar intermitente, um olhar com eclipses. As obras mais interessantes aqui são, aliás, as mais fracamente narrativas, as que autorizam a ida e a volta do olhar, o vai-vém, a produção de uma distância, de um *intervalo* que não se esgota no simples escoamento de uma duração restituível. As *Catedrais*, de Monet, seriam aqui prototípicas: de uma a outra o olhar permanece na incerteza, entre sua abolição e sua recuperação. Nisso essas obras dizem alguma coisa do jogo do olhar sobre a pintura em geral: não uma operação linear, nem contínua, mas antes uma espécie de batimento, uma sucessão irregular de fixações e ausências. De resto, percebemos que aqui a própria noção de olhar está sendo questionada. Se a psicologia cognitiva tropeça, é porque ela só concebe o olhar segundo dois regimes temporais, opostos, mas perfeitamente compatíveis, pelo fato de eles se fundarem sobre uma mesma *regularidade*, eventualmente quantificável: um regime contínuo, mais ou menos pensado no modo do fluxo e da introjeção; um regime descontínuo, no modo do sobressalto e do rastreamento, e da projeção; e porque em ambos os casos, ela se liga exclusivamente aos tempos *plenos*, aos tempos de plenitude significativa. É por um lado bem diferente, e com outro vocabulário, o da “lógica do significante laciano”, apesar de seu desgaste atual, que encontraríamos modelos do olhar que estivessem fundados não sobre o pleno, mas sobre as intermitências, sobre os acasos do encontro, sobre os efeitos de antecipação e de posterioridade.

O que a série pictórica põe em evidência é, portanto, a complexidade do encontro entre o olhar do espectador, que ela deliberadamente *desconcerta*, e a obra pictórica em geral, já que esta resulta, também ela, de um olhar. Correlativamente, é a aparente perfeição do encontro entre esses dois olhares que faz o milagre, a revelação do instantâneo. Sobre o olho variável, que no século XIX é o portador desse outro olhar, a série nos diz, enfim, que ele não é nem contínuo,

nem, menos ainda, continuamente móvel — havíamos pressentido isso na distância entre TGE e TGP; que ele inclui a possibilidade, ao menos, de variar por intermitências, de se lançar aqui, depois ali, à custa de uma distância, de um intervalo marcado como tal, jamais eliminável. E, é claro, falar de intervalo já é pensar no cinema: logo vamos chegar lá.



Tudo isso se confirma, sob uma roupagem diferente, com a *colagem*, o outro termo-valise proposto há pouco. No sentido mais geral, a colagem é o inverso da série: a inclusão de várias representações em uma única imagem. É esse o sentido geral que me interessa, ainda que a palavra escolhida faça referência um pouco demais àquelas obras cubistas cujo motivo era decomposto e depois “colado de novo” — material e mentalmente —, pois esse mesmo movimento de decomposição + recomposição é encontrado em outra parte e com frequência. Nos futuristas italianos, com essas telas que se apresentam expressamente como o registro do múltiplo no único, cinco posições da dançarina ou doze posições do rabo de um cachorro, a análise e a síntese em estado bruto; não foi à toa que se evocou com frequência, a propósito deles, a cronofotografia de Marey. Ou ainda nessas variantes mais recentes, à base de fotografia ou de fotocópia, as “piscinas”, de David Hockney ou seus retratos compósitos, feitos de dezenas de fotos justapostas — e acompanhadas de um discurso estranhamente ingênuo, onde tanto o cubismo quanto o analitismo são redescobertos. E, entre uns e outros, cem novos exemplos, as fotomontagens, as sobreposições.

Como a série, a colagem tem uma relação complexa com o instantâneo: ela não procura capturar um momento, mas, de saída, vários. A diferença maior é, evidentemente, que esses instantes múltiplos são levados para o interior de uma única e mesma imagem. O cubismo nasceu, clichê bem conhecido, de uma reação contra o subjetivismo do ponto de vista e a hipertrofia do accidental; ele visava recuperar, pela multiplicação e pela combinação de pontos de vista e de aspectos, uma idéia mais essencial do motivo. É provável que esse não seja exatamente o propósito dos futuristas, nem de Hockney, mas, em to-

das as colagens, os instantâneos tirados em diversos lugares do espaço são, em seguida, novamente colados para produzir uma síntese, um artefato. Tal síntese pode ser, clara e quase exclusivamente, temporal (como em Severini, em Balla e ainda no Duchamp do *Nu descendo a escada*); ela pode, inversamente, visar uma espécie de intemporalidade, como nas sempiternas guitarras *cum cinzeiros-e-jornais-dobrados* do cubismo de 1913. Em todos os casos, em relação ao que permanecia do instante autêntico na série, houve uma considerável aproximação, de um novo tipo, um pouco mais bruto, de instante “pregnante”.

Mais bruto, já que o instante pregnante, dissemos, visava travestir um sentido sob uma aparência mais sutil, a da autenticidade. No conjunto, a colagem inicia, portanto, um processo mais claramente intelectual do que a série. Isso é patente em variantes extremas, voluntariamente intelectualizadas, como a fotomontagem à maneira de Heartfield, em que toda “instantaneidade” é como que esmagada pela metáfora, ou a montagem abstrata de Moholy-Nagy, pura equação onde não se inscreve nem momento, nem duração. Mas isso é verdade em relação às obras de que falei ao começar, que trazem, todas, a marca confusa na tela, mais precisa no agregado de fotos, de um tempo “criatorial” multiplicado, de uma diferenciação que a unidade de apresentação tem tendência a reabsorver, ou, mais exatamente, a transformar em diferenciação puramente *espacial*.

Que regime atribuir ao olhar lançado sobre essas representações? E, já que estamos falando do tempo, como o tempo será lido aí? Dizer que o tempo é “lido” aí é, com certeza, já responder, diretamente na mesma linha dessa intelectualização que funda a possibilidade da colagem. Há, para o espectador da colagem, uma distância a ser vencida, em termos a um só tempo perceptivos e cognitivos, e, com certeza, mais diretamente cognitivos do que diante da *série*: a espécie de incessante vaivém do olhar diante desta seria, em suma, na colagem, *fixado* de uma vez por todas. A colagem visaria representar também o olhar do espectador, em todo caso, guiá-lo de modo firme, balizá-lo, impor-lhe mais sentido. O olhar do espectador trabalha aqui, e de modo bem ciente, para vencer distâncias, inclusive temporais: o “princípio do etc.”, caro aos perceptólogos, atua a todo o vapor; o espectador é quase obrigado a fazer a teoria do que ele vê ao mesmo tempo em que vê. Por isso mesmo, esse olhar não deixa

de ser *turvo*. Há sempre um paradoxo, quase uma parte de contradição para o espectador, entre seu saber incontornável sobre a segmentação do tempo da produção e a não menos incontornável simultaneidade dos segmentos que dele resultam na obra acabada. O próprio olhar não lida mais com intervalos, com partes ocultas entre elementos da obra, e sim com uma espécie de cintilação através da qual essas superfícies estilhaçadas ameaçam a unidade do olhar. Há alguma coisa de impossível no olhar lançado sobre uma colagem, no fato de ele próprio estar segmentado, continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo *pleno*. Hoje ainda, a nossos olhos *blasés*, a colagem continua a oferecer uma verdadeira pequena monstruosidade visual.

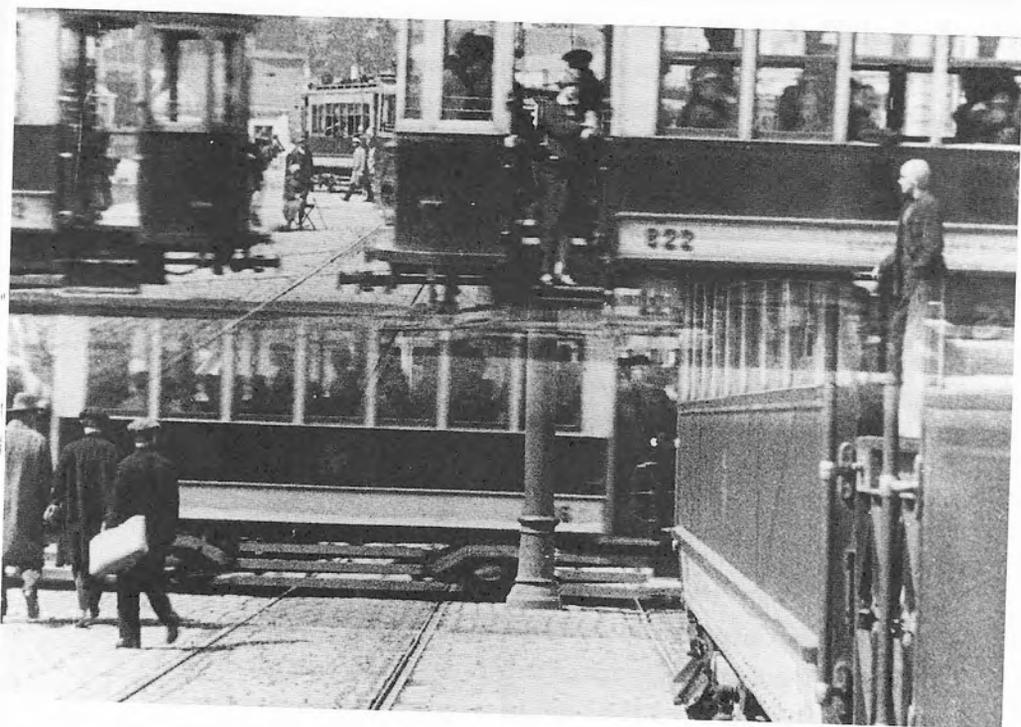
Historicamente, a colagem é posterior ao que chamei de série — e também, foi muitas vezes observado, à invenção do cinema; ela marca, talvez, o fim de um período, fechando, por um retorno ao instante pregnante, a interrogação aberta por este sobre o tempo e o instante. Ela seria o fim (o fim morto: *dead-end*, o impasse) e o aperfeiçoamento do olho variável na pintura. É de toda essa herança, instante pregnante, distâncias e abalos que agora é preciso achar o vestígio no cinema.



O cinema, por construção, é tudo exceto uma arte do instantâneo: por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração. Se pude falar há pouco de formas do tempo em pintura, foi por metáfora, já que o tempo, acabamos de ver, só pode aí ser representado, e sob uma certa forma. O cinema, o plano, a vista cinematográfica são, em compensação, tempo em estado puro; isso se traduziu desde o início até nos detalhes mais terra-a-terra, o cintilar das vistas primitivas, a velocidade na qual girar a manivela, depois a deformação sofrida pelos filmes antigos reproduzidos em aparelhos modernos, fora de ritmo. A idéia foi com freqüência desenvolvida, até o ponto final colocado pelo feliz paradoxo de Bazin sobre a “múmia da mudança”: o cinema, devido a seu próprio dispositivo, só poderia prolongar, aperfeiçoando-o, o poder de revelação da foto e, acessoriamente, da pintura.

O que gostaria de examinar agora é, portanto, como o inverso pode ser também verdadeiro. Como o cinema prolonga ou retoma a pintura, e até mesmo a foto, em sua busca de uma síntese e de uma pregnância. Naturalmente “síntese” é uma palavra bem geral, e é preciso nos entendermos logo: trata-se mesmo de síntese temporal. O cinema, com efeito, conheceu outra forma de síntese, conceitual, abstrata, aquela cujo protótipo é o Eisenstein das “Notas sobre *O Capital*”; é com essa síntese no horizonte que se dá toda a argumentação clássica sobre a montagem, a tirania do sentido e o direito imprescritível do real de falar sobre si mesmo. Claro, na medida em que ela é clássica, a polêmica sobre a montagem (aquela que continuamos a descrever como um enfrentamento Bazin vs. Eisenstein) se viu, em data recente, consideravelmente deslocada, e a montagem, enquanto objeto teórico, não é mais totalmente o que ela era. A “interdição” baziniana da montagem em nome de uma estética do plano — do plano como vestígio e revelação não passível de ser fragmentada — foi ultrapassada de uma só vez, com a possibilidade concreta de articular um plano sem romper a unidade da tomada de cena — através de um *zoom* rápido —, ou de mudar abruptamente de plano mantendo, ao mesmo tempo, uma continuidade absoluta graças a uma ilha de vídeo. Isso era aliás possível há muito tempo, filmando com várias câmeras: Renoir o experimentou em *O testamento do doutor Cordelier* e *Almoço na relva*; ele aproveitou para fazer a teoria de um “cinema da cena” oposto ao cinema do plano. Deve-se notar, mais uma vez, que o que autoriza tal deslocamento é o “erro genético” já salientado, a confusão entre o olho da câmera e o do espectador.

O que nos dizem esses deslocamentos? Em primeiro lugar e sobretudo o seguinte: que o conceito de montagem é, do ponto de vista da análise formal, um conceito frouxo, pouco adequado para pensar realmente a forma fílmica, a não ser ampliando-o, indefinidamente, fazendo-o cobrir tudo, como um casaco, desde logo infalivelmente estreito demais. Que esse conceito de montagem só funciona, estou forçando bem pouco, em relação ao sentido, ao desejo de sentido. Sentido único, sentido plural, pouco importa; Bazin não estava errado, ao menos, em identificar montagem — de planos — e imposição ou proposição de um sentido. E Eisenstein também o sabia bem, quando propunha ilustrar suas descrições de filmes, não com seqüências de fotografamas,



O INTERVALO

Igualmente insuportáveis no cinema do contínuo, na simples imagem-movimento: o intervalo vertoviano (aqui legível em sua coalescência temporal), o falso-raccord "repetitivo" (aqui, em Godard).

como é hoje sabido, mas com fotos ou desenhos sintéticos, operando uma síntese *semântica*, tirando, da montagem dos planos, a substância significante.

Esquecer a montagem em seu conceito teórico tradicional significará, portanto, em primeiro lugar: permanecer no *visível*, nos saltos, nas embreagens, em geral, nos momentos de mudança brusca, de maneira totalmente independente da noção de plano, aqui sem pertinência. Como se passa de uma coisa a outra em um filme? Em primeiro lugar, à custa do que se deve chamar de um pequeno trauma visual. Estamos, hoje, no conjunto, acostumados com ele (embora as pessoas de minha geração tenham, às vezes, um pouco de dificuldade para se acomodar com a fetichização desses traumas na neocultura visual, *clip*, publicidade e *special FX* confundidos), mas os primeiros espectadores de filmes, mais surpresos, e portanto mais vulneráveis, sentiam, às vezes, as mudanças bruscas como uma verdadeira agressão, uma monstruosidade ocular. Há muitos relatos de sessões cinematográficas “primitivas” em que as pessoas lamentam ou ironizam o efeito de embaralhamento⁸ incessante produzido nas sessões, onde estão, efetivamente, lado a lado, o galo e o asno, a coroação dos reis e o zoológico de Vincennes. Não é apenas que temos dificuldades em seguir, dizem eles, em suma, é que isso fere nossos olhos.

O que isso quer dizer? Em primeiro lugar, efetivamente, que a montagem, a mudança de plano, a mudança brusca, em geral, no cinema, foi uma das maiores violências jamais feitas à percepção “natural”. Nada em nosso ambiente modifica todas as suas características de modo tão total e brutal quanto a imagem fílmica, e nada nos espetáculos preexistentes ao cinema havia preparado para tal brutalidade. Compreende-se que isso tenha causado altos gritos. Ao mesmo tempo, está claro que não são tanto os olhos que são feridos, e sim o espírito que se sente agredido: os olhos são de uma infinita agilidade, só precisam de uma minúscula fração de segundo para se adaptar a quase qualquer coisa — ao menos se lhe dermos um pouquinho de tempo entre duas mudanças. Nessa “agressão”, o despropósito, o disparate espacial das imagens sucessivas desempenha, com certeza, um grande papel: não é evidente aceitar que se sucedam, no mesmo quadro, exatamente e com o mesmo tamanho, uma carroça e uma borboleta, o rabo de um cavalo e o interior de uma granada. Mas isso não seria nada ainda — afinal, muitos espectadores já

tenham lidado com imagens projetadas — se tais sucessões bruscas não envolvessem o tempo.

Aqui uma comparação com a pintura e com a foto, com o tratamento perturbador do olhar na série e na colagem, pode ser profícua. A monstruosidade visual do salto fílmico é mais forte que a daquilo que chamei de série pictórica: o filme faz passar de um termo a outro de maneira obrigatória, unidirecional: não se pode nem escapar da colocação em série, nem voltar atrás; sobretudo, a distância entre os dois termos é levada ao paroxismo por sua absoluta contigüidade temporal. Tal “monstruosidade” é comparável somente com a da colagem (e o lugar-comum sobre cubismo e cinema não tem outro sentido): em ambos os casos, o olhar deve se virar com fragmentos heterogêneos que ocupam — simultaneamente na colagem, sucessivamente no filme — o mesmo espaço. Intermediária entre o efeito-série e efeito-colagem, a montagem fílmica, o salto brusco, pode ser, portanto, sempre eliminada no plano cognitivo: da montagem de planos, mesmo a mais delirante, sempre se conseguirá, se quisermos realmente, tirar algum sentido, sempre se conseguirá compreender alguma coisa. Sobre isso, mais uma vez, Eisenstein é imbatível, com os rébus complicados que ele dá como exemplos de sua “montagem intelectual”. Como a série e como a colagem, e mais do que elas ainda, ele deixa, todavia, o olhar — o olho mais do que o intelecto, supondo que se possam separar os dois — exposto a uma *perturbação* residual, que a compreensão, mesmo perfeita, não abole: perturbação mais forte diante do filme, porque ele é *regido* no tempo, porque os intervalos são aí reduzidos estritamente ao mínimo, ao tempo de uma colagem entre fotogramas.

Intervalo: esta palavra toma, dessa vez, sua verdadeira ressonância, aquela que lhe foi conferida por alguns cineastas, mais sensíveis do que outros a essa questão do despropósito, principalmente Vertov e Godard. O que é o intervalo no cinema? Essa questão, sintomaticamente negligenciada, dessa vez, por Eisenstein (ele também se interessa pelo pleno; para ele também a distância é interessante unicamente como diferença a ser *preenchida*), foi historicamente respondida por Vertov. O intervalo é a distância visual mantida entre dois planos. “Plano” só está aqui por comodidade, e Vertov considerava o intervalo uma noção de saída bem mais geral, podendo atuar, notadamente, na sobre-



E a montagem é, sem dúvida, uma construção do ponto de vista do olho humano, ela deixa de ser uma do ponto de vista de outro olho, é a pura visão de um olho não humano, de um olho que estaria nas coisas. (Gilles Deleuze)

posição (ver o coruscante estilhaçar do fim de *Um Homem com uma câmera*). Os dois qualificativos, em compensação, são essenciais: o intervalo é visual, não intelectual, por isso ele não tem de ser preenchido; só pode ser, incessantemente, mantido. Sobre tudo isso, Godard faz um sobrelance, de modo menos teórico, talvez, ainda que se possa ver facilmente atuando nele um amor exacerbado pelo entre-dois, pelo terceiro termo que é — e permanece — a distância, a relação entre os dois outros. Já era esse todo o discurso do episódio *Nous 3*, da série *Six fois deux*, e toda a lógica das manipulações de imagens sobrepostas em *Como vai*. O intervalo é, portanto, o operador teórico da síntese temporal no cinema, ele é o que permite fazer do tempo um material *formal* — mais musical do que plástico, pensava Vertov, mas seus filmes, e os de Godard, o desmentem.

Apresentar o intervalo como um operador teórico, relacioná-lo, exclusivamente, com obras tão radicalmente originais quanto a de Vertov ou de Godard é, certamente, correr o risco de fazer crer que ele só atuaria nessas formas extremas — extremamente construídas e extremamente refinadas — da arte do cinema. Ora, isso é completamente falso. Para nos atermos a coisas bem simples, teríamos uma figura privilegiada dele com o “falso-*raccord*”: um dos traços formais, entre outros, característicos daquilo que Noël Burch chama de “modo de representação primitiva”, com certeza um dos mais



curiosos e mais inaceitáveis ainda hoje ao olhar da norma “clássica”. Falso-*raccord*: a mesma ação mostrada duas vezes seguidas, repetida de dois pontos de vista diferentes. De uma vez à seguinte, tudo pode mudar: o eixo da tomada de cena, a dimensão do quadro, mais raramente, a iluminação. Em todos os casos, o efeito é perturbador; ele não pode visivelmente ser apagado, corrigido. Claro, como a maioria dos traços estilísticos do M.R.P. este é historicamente ambíguo. Os historiadores do cinema nos explicam muito bem que, tudo bem considerado, o falso-*raccord* griffithiano não é senão a primeira pedra do pesado edifício do *continuity editing*. Tal idéia é, sem dúvida, verdadeira, e está verificada. Ela põe, em todo caso, água em meu moinho, salientando, indiretamente, que essa montagem “em continuidade” aperfeiçoada pelo cinema clássico hollywoodiano, dá testemunho menos do medo do buraco, como pensava Bazin, do que do medo do pleno-demais; ou ainda que é mais fácil, mental e visualmente, preencher um buraco do que suprimir um pleno-demais. Dito de modo um pouco simplista, é exatamente o que eu quis salientar a propósito da série, da colagem e do intervalo. E o que quer que seja de sua ambivalência histórica, essa figura do falso-*raccord* continua a ser violenta: não foi à toa que Godard, em todos os filmes de seu primeiro período, a praticou de modo tão sistemático.

Poderíamos ir mais longe, procurar outros casos, outras figuras do intervalo: todos aqueles em que o filme consegue suspender, perturbar o olhar, fazendo do tempo um material plástico. O *zoom* apareceria aí em bom lugar, ao lado da paradoxal *Zeitlupe* (a “lupa temporal”, a desaceleração vertoviana) ou desses aparecimentos e desaparecimentos progressivos de imagens para os quais ainda não há nome. Apenas com um sobrevôo da história das formas fílmicas, que seria totalmente obnubilado pelo estilo clássico, essas formas do tempo nos filmes poderiam não aparecer: esse registro sobre o qual age o fílmico para derrotar o olhar, fazê-lo, apesar dele, se eclipsar por intermitências e às vezes siderá-lo.

Uma última palavra. Todas essas figuras, falso-*raccord* e repetição, *zoom*, câmera lenta, estão hoje na vitrine da televisão. O *slomo* e o *instant replay*, caros a Serge Daney, tornaram-se o fundamento estilístico mais constante da transmissão de eventos esportivos, levando assim a TV menos ao cinema

clássico do que ao cinema primitivo, à fragmentação, à explosão, ai de mim, mais raramente, ao desrespeito lúdico. Mais ainda do que uma partida de tênis — paradigma do evento esportivo no artigo de Daney —, recomendo vivamente a visão de um jogo de beisebol transmitido ao vivo: como o espaço já não é aí vetorizado, e o emprego do tempo é menos monótono do que no tênis, ficamos mais rapidamente e de modo mais forte desorientados pelas mudanças de câmera e pelas repentinas câmeras lentas. A pintura em tudo isso está longe, e o olho variável, banalizado pelo olho mabusiano do televisor, não engendra mais formas, pois não se choca mais com nenhum sistema formal constituído.

Nota

- 8 Traduzimos, neste capítulo e nos próximos (onde convinha), a palavra *tableau* por “tela pintada”, “tela” ou “pintura”, para que o leitor brasileiro não a confundisse com *cadre*, por sua vez traduzida como “quadro” ou “quadro (moldura)”, e de que se trata a seguir.