

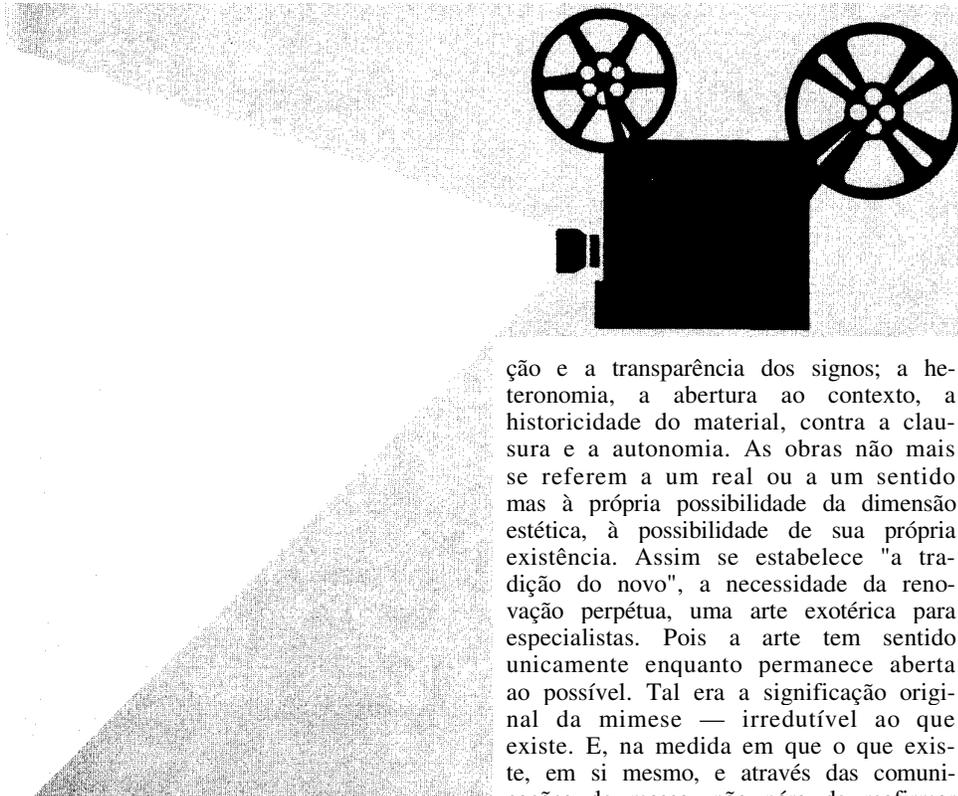
A MODERNIDADE — NO — C I N E M A

Yossef Ishaghpour

Tradução de Maria Lúcia Montes

Artigo publicado em *FLEUVE*
1, *Revue de littérature et*
d'art contemporain, outono e
inverno 1982.

A invenção da modernidade é contemporânea ao nascimento da fotografia. Sintoma e efeito tanto quanto causa, a própria fotografia não é mais que um dos meios graças aos quais se realiza o surgimento da modernidade: revolução industrial, cidade grande, comunicação de massa, cientismo, e o *Spleen*, o isolamento, a alienação, o exílio. A fotografia atende ao sonho do positivismo: guardar em conserva e reproduzir a facticidade. Ela efetiva o desencantamento do mundo: a História, o imaginário, o ritual, desmitificados, ficam reduzidos a funções decorativas e cedem à finitude, ao efêmero. Assim, a obrigação de ser moderno implica a necessidade de ser contemporâneo, e é isto o que situa a modernidade em outra perspectiva, distinta da tradicional disputa dos antigos e dos modernos. A modernidade não é apenas diferente da tradição: quer liquidá-la. Nada lhe escapa, mesmo e sobretudo aquilo que pretende a ela se opor. É por essa razão que o irreal da tradição pictórica se reveste de aparência fotográfica e cai na vulgaridade. Revela-se assim simultaneamente a heterogeneidade entre a máquina e o cavalete, a pintura e a fotografia. A reprodução técnica não é a aceitação da "mimese". Enquanto existia, na herança grega da arte ocidental, enquanto era admitida, a mimese consistia em uma imitação da essência, da idéia, da Forma, presente no objeto, no indivíduo, no fenômeno. Não se tratava de uma pura e simples reprodução da coisa em sua facticidade, a qual, aliás, por sua vez, aparece somente em função de tal possibilidade de reprodução. A mimese pretendia atingir o possível, a essência, a reprodução téc-



nica é a destruição dela. O mundo da mimese era o mundo dos imortais, o da fotografia é a presença da morte: alguma coisa esteve uma vez diante da câmera e já não mais está. O poder fascinante da fotografia está ligado a essa ausência, à distância que ela introduz na vivência imediata do espaço ambiente, onde nada é visível. Colocando as coisas à distância, imprimindo nelas a marca da ausência, a fotografia as transforma em objetos de desejo e de nostalgia. É na marca mesma da privação, da alienação e do exílio que a fotografia pode alcançar sua própria dimensão estética, moderna. Mas que as práticas artísticas antigas fossem irreduzíveis à reprodução só se tornou evidente no dia em que a possibilidade da reprodução se realizou. Então essas práticas encontraram sua liberdade absoluta: o cuidado com o "fazer" e com o "material". A mimese pretendia alcançar a essência do "real", as práticas artísticas, em sua modernidade, estão em busca de sua própria realidade, de sua própria essência. Tornaram-se reflexivas. Esta reflexividade constitui mesmo o sinal distintivo da modernidade: o "discurso" contra a "história"; a escrita absolutizada e os procedimentos em ato, contra a narra-

ção e a transparência dos signos; a heteronomia, a abertura ao contexto, a historicidade do material, contra a clausura e a autonomia. As obras não mais se referem a um real ou a um sentido mas à própria possibilidade da dimensão estética, à possibilidade de sua própria existência. Assim se estabelece "a tradição do novo", a necessidade da renovação perpétua, uma arte exotérica para especialistas. Pois a arte tem sentido unicamente enquanto permanece aberta ao possível. Tal era a significação original da mimese — irreduzível ao que existe. E, na medida em que o que existe, em si mesmo, e através das comunicações de massa, não pára de reafirmar incessantemente sua prepotência, o possível da arte só pode realizar-se pela recusa e pelo negativo. Mas, se as comunicações de massa viveram e vivem da degradação da herança antiga — a exigência de ser legível, comunicável, consumível — elas devem também incessantemente renovar-se para lutar contra seu esgotamento. Por isso elas necessitam constantemente da criação do novo que integram e destróem. Trata-se, pois, de uma dialética paradoxal que determina a "modernidade": a carência social perpétua do "novo" e a necessidade da novidade como a própria marca de uma diferença criativa. É ainda por esse viés que a arte moderna é tributária da fotografia, da sentença de morte que ela realiza, do efêmero que instaura, contra os quais haviam reagido as artes modernas.

O cinema começa como arte ao mesmo tempo primitiva e moderna antes de atingir uma forma clássica: o cinema narrativo com seu código "ilusionista", a herança da tradição da mimese, enfim ao alcance de todos, um mundo de ídolos na falta de deuses. De início, havia a curiosidade científica e o divertimento

¹ A expressão assim traduzida é *mise en image*, que faz eco a outras expressões anteriormente utilizadas pelo autor, *mise en conserve* (p. 1, p. 31, *mise en boîte* (p. 4) e, enfim, *mise à distance*, que será empregada mais tarde (p. 10). Todos os termos evocam naturalmente a expressão *mise en scène*, de uso freqüente em francês como sinônimo de *direction*, "direção". De modo deliberado evitou-se, em quase todos os casos, a tradução, que seria corrente, pelos substantivos equivalentes, já que se tratava, em todos eles, precisamente de enfatizar o aspecto ativo, a característica de processo ligado ao termo assim designado. Assim, no primeiro caso, o de *mise en conserve*, trata-se menos da "conservação" pura e simples do "real" para posterior "reprodução", como queria o ideal positivista, do que na realidade, da sua transformação, por assim dizer, em alguma espécie de "conserva" que pudesse ser guardada para posterior consumo em forma de "reprodução". Também em *mise en boîte* optou-se pela tradução "guardar enlatado" o real, procurando-se conservar uma referência provável também ao invólucro comum onde se conservam os filmes. Perde-se, no entanto, a conotação que o termo tem também em francês de "pôr em dificuldade", referindo-se à tentativa de "encurrular" o "real", ao reduzi-lo à matéria filmada. Em analogia com estas expressões, *mise en image* indica o processo de transformação deliberada e visível do "real" em "imagem" graças a procedimentos técnicos definidos, para que possa assim ser "conservado", evitando-se, no entanto, que sua "reprodução" (técnica) possa produzir a ilusão da "reprodução" do próprio "real". Trata-se, portanto, da "produção" do "real" enquanto "imagem", decorrendo daí a tradução, um tanto livre, por "produção da imagem" em contraposição à "reprodução". Enfim, somente com relação à última expressão, *mise à distance*, adotou-se a tradução pelo substantivo "distanciamento" para evitar que o texto se tornasse excessivamente pesado empregando-se a alternativa "conservar à distância" que, no entanto, seria talvez mais adequada (N. do T.)

de feira: um campo novo ao lado das artes tradicionais. Foi preciso Griffith para reintegrar o cinema ao universo familiar dos dramas e dos romances do século XIX, com a invenção do primeiro plano, do campo-contracampo, da conexão de olhares, que criam a profundidade, captam o espectador e o arrastam para o interior do universo físico e mental da narrativa. Assim se elabora pouco a pouco uma escrita especificamente cinematográfica, baseada no efeito de espelho da tela e no desejo de ver. Todo o esforço tenderá à integração da figura e do lugar, como se o movimentar sentido, narrativa e atores, passeando-os em meio a um mundo que a eles preexiste, não colocasse nenhum problema. A utilização imediata por Méliès do cinematógrafo de Lumière, meio de reprodução técnica, para criar um universo de pura imaginação mostra a clivagem existente, em nosso mundo, entre o espírito e seu outro e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de ater-se a um dos extremos: o fato ou a ficção. O cinematógrafo, meio de guardar em conserva e de reproduzir o movimento, foi rapidamente colocado a serviço de um outro sonho do século XIX, complemento do positivismo e nascido, também ele, de um mundo desencantado: a síntese das artes. Mas, no cinema, esta síntese não se realiza, como na ópera, em outra cena: é o nosso mundo desencantado que deve metamorfosear-se enquanto tal. Como nos aparelhos inventados da Renascença, que permitiam, por um sistema de espelhos, integrar o céu e o meio ambiente a imagens e maquetas, chegou-se ao ponto de guardar enlatada a "realidade" para projetá-la em transparência sobre o palco do estúdio: os atores representavam diante de um mundo já registrado de antemão. A estética da mimese, destruída pela reprodução técnica, estava "restaurada". A diferença é que não era mais ao mundo dos imortais que se tinha acesso, mas ao ideal utópico das classes médias. Ideal já realizado, uma vez que só o que existiu anteriormente pode ser reproduzido. No entanto, essa tendência, que vai dominar a partir dos anos 30, com o desenvolvimento do cinema falado e do sistema de estúdio por ele favorecido, não esgotava inteiramente o cinema. Se em sua versão clássica ele exigia a ocultação de qualquer traço do "material" e do "fazer", com correspondência

muito estrita de olhares e de direções, um outro cinema multiplicava os efeitos do material: as vanguardas alemãs, francesas, russas. A "produção da imagem"¹ podia contrapor-se à reprodução: o ângulo, a composição, a objetiva, a luz e mesmo o cenário, o guarda-roupa, a maquiagem. Mas o cinema não consiste somente em uma seqüência de planos frontais emendados. A invenção do primeiro plano e da montagem abria possibilidades inteiramente distintas, que era necessário não desperdiçar, em proveito tão somente do primeiro plano do olhar dos artistas principais. Por outro lado, o cubismo, Dada, o surrealismo tinham desenvolvido, por antecipação, aquilo que, segundo alguns cineastas, iria caracterizar a essência do cinema: a montagem. Na verdade, se a reprodução se submete à representação, a montagem como relação dos planos pode a ela escapar. Nas outras artes, inclusive no teatro, a montagem tinha servido como meio de desconstrução da representação clássica e da forma orgânica. No cinema, iria ser utilizada em duas direções diferentes: a tradição de Griffith-Poudovkin, o sistema de campo-contracampo e das conexões destinadas a vedar as fissuras e mascarar as feridas para restaurar a forma orgânica, a continuidade espaço-temporal da narrativa, enquanto a montagem, no sentido forte do termo, partia do descontínuo e nunca procurava ocultá-lo. A linearidade espaço-temporal da narrativa, a lógica aristotélica que sustentava a mimese, tinham correspondido a um modo artesanal, a formas de experiência vivida que foram pulverizadas pela cidade grande moderna, pela "existência" atomizada, onde existem *faits divers* para a grande imprensa, mas não experiência vivida e, portanto, possibilidade de narrativa. A montagem de Vertov e de Eisenstein (mudo), a de Lang (em M.) realizam essa ligação entre a reprodução técnica e a existência transformada pela técnica e a cidade grande: seus filmes constituem obras modernas porque são — em suas formas, em suas estruturas, na utilização que fazem do material — contemporâneos ao seu tempo. Mas não são obras reflexivas, engendradas pela crise e que procuram aumentar o seu efeito. São afirmativas, porque descobrem um novo continente e novas formas de escrita para um novo meio de expressão.

O movimento de refluxo que atinge

o cinema nos anos 30 não tem somente causas internas. São as vanguardas que são enquadradas. É a época do "realismo", do neo-classicismo, que substitui as pesquisas que pululam por toda parte nos anos 20. Em geral, os momentos de crise social produzem uma atividade artística intensa, tal como ocorreu também nos anos 60 e 70. A destruição das formas não é nunca uma atividade gratuita, mas uma tentativa de criar a possibilidade do possível.

No entanto, a crise, ao invés de se encaminhar em direção a novas perspectivas de vida, corre o risco de desaguar no apocalipse, e é então que se produzem, como atualmente, tentativas de recuo e de restauração. O estilo heróico-jactancioso de uma pequena-burguesia com veleidades de selvageria na Alemanha, a solenidade bestificante do realismo socialista na Rússia destróem as vanguardas; em outras partes, os mesmos compromissos que, no plano político (a frente popular, *New Deal*), se realizam para a defesa da democracia, voltam a valorizar as formas tradicionais e tranquilizadoras que podem contar com o assentimento das mais amplas camadas. A ideologia das classes médias não terá melhor veículo que o cinema clássico. Aliás, a invenção do cinema falado aperfeiçoou a ilusão de realidade. A palavra transmite o sentido e todas as escritas cinematográficas dos anos 20 que, segundo se acredita, tinham por finalidade comunicar esse sentido tornam-se supérfluas. Doravante o espectador não deve ter que realizar nenhum trabalho de leitura de filme. A invenção do cinema falado tem também consequências técnicas e econômicas. A experimentação era possível no tempo do cinema mudo porque uma máquina de filmar e uma mesa de montagem bastavam. Em compensação, o cinema falado, em suas origens, é uma indústria pesada: a gravação de som direto, a pós-sincronização, a montagem, a mixagem exigem outras instalações. O cinema deixa de ser uma atividade de "amadores"; consolidam-se estruturas de fabricação e distribuição que não podem tolerar produtos que não sejam profissionais. Nos Estados Unidos, o cinema alcança o quinto lugar na lista das indústrias nacionais. É lá que, em um disco voador, desembarca um "amador", como o chamam os profissionais de Hollywood, com terror e desprezo: Orson Welles.

Há toda uma lenda de rei-bufão genial em torno de Welles, e somente pouco a pouco é que se começa a descobrir sua verdadeira importância na história do cinema. Por muito tempo, graças a Bazin, a contribuição de Welles foi reduzida à utilização do plano seqüência e da profundidade de campo, interpretada erroneamente; ou, mais comumente, ao emprego da câmera picada e dos tetos. Quando muito, falava-se da narrativa não linear de *Citizen Kane*, e da memória com referência a Proust, com o qual Welles não tem nada a ver. Welles veio para o cinema do teatro e do rádio, da herança de Shakespeare e dos meios de comunicação de massa, da tradição e da modernidade. Com sua emissão sobre *A Guerra dos Mundos*, foi o primeiro a demonstrar o poder implícito dos *mass media* (é verdade que Hitler e Goebbels já tinham feito tal demonstração em outra escala. . .). Chegando a Hollywood, Welles tinha diante de si um aparelho constituído, e se ele se situa verdadeiramente no início da nova modernidade no cinema é pelo fato de ter empreendido a tarefa de desconstruí-lo. O trabalho de Welles é um trabalho de desconstrução e de crítica. Em Eisenstein, a teoria era somente um momento da praxis do cinema e desaparecia em sua obra.

Em *Citizen Kane*, o momento da reflexão é o que produz a obra e é nela que a obra deve concluir. Vindo do rádio, Welles chegou à imagem a partir da voz, o que reintroduziu uma brecha na unidade sem falha visada pelo cinema clássico. Escolheu como "objeto" do seu primeiro filme os meios de comunicação de massa constitutivos da vida moderna. Voltando à dicotomia complementar entre Lumière e Méliès, entre fato e ficção, específica do nosso mundo mas também do cinema, Welles fez da interrogação sobre o cinema e sobre o sentido a principal dimensão de sua obra. Assim, a reflexão e o "fazer" substituíram a ação que dominava o cinema clássico. O caráter eclético, enciclopédico, do material fez com que este se impusesse à atenção, ao mesmo tempo em que se tratava de apagar tanto quanto possível os seus efeitos. Com *A Dama de Shanghai*, é todo o universo de ilusão do cinema hollywoodiano que Welles se propõe a desconstruir. Os espelhos, a profundidade de campo, os ângulos

² "Citizen Kane et les antinomies de la pensée bourgeoise" in *Lucien Goldman et la sociologie de la littérature*, pp. 179-220, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975. E "De ce côté du miroir" in *Orson Welles, Cahiers du Cinéma*, fora de série, n.º 12, pp. 101-106.

de tomada, as imagens compostas têm por função, em sua obra, proibir essa relação entre espelho e desejo de ver sobre a qual se fundava todo o cinema clássico.² Como se sabe, Welles não foi tolerado, mas durante mais de vinte anos sua contribuição viu-se reduzida a uma panóplia técnica para dar um novo fôlego ao cinema clássico.

O neo-realismo do pós-guerra tenta uma investida fora das convenções do estúdio — as bombas tinham destruído os estúdios — e volta a encontrar a crença na plenitude do sentido miraculosamente revelado pela câmera. É no fim dos anos 50 que todas essas crenças voltam a ser mais uma vez questionadas. Acaba-se com o pós-guerra, a guerra fria e seu sistema de valores. Uma nova inquietude começa a se manifestar e ela não parará mais de combater as convenções estabelecidas ou a novidade que, recém-surgida, vai juntar-se à convenção. Aqueles que vêm para o cinema têm agora um conhecimento bastante preciso de sua história: já *Citizen Kane*, preso ao museu, não tinha ingenuidade. E o novo cinema retoma diretamente sua herança: o auxílio do olhar da câmera em Antonioni, a relação do fato e da ficção, a pulverização da narrativa em Resnais e a destruição dos gêneros e da escrita do cinema clássico em Godard. Mas, enquanto para Antonioni ou Resnais o novo é um momento que se inscreve na História, Godard é o verdadeiro representante da modernidade no cinema porque procura liquidar a História, impondo-se como regra a mudança e a crise permanente. É muito mais tarde que Godard fará a ligação com a televisão e o vídeo. Mas o desenvolvimento da televisão teve o mesmo efeito sobre o cinema que a invenção da fotografia e da grande imprensa sobre a pintura e a literatura antigas. É muito grande a diferença entre a emulsão fotográfica e a imagem magnética, seus modos de ser e os modos de percepção por elas produzidos. Na televisão, relações inteiramente diversas se estabelecem entre a palavra e a imagem, o fato e a ficção, o veículo de comunicação e o espectador. A televisão precisa de equipamento leve, de filmagem rápida, e isso abre de novo o caminho ao cinema experimental, que deixa de ser tributário da indústria pesada cinematográfica. E sobretudo, com a televisão, a

dominação dos circuitos informação-comunicação efetua-se definitivamente, assim como a metamorfose e a submissão de tudo ao sistema das imagens. É por essa razão que não só Godard, que fez avançar a pesquisa em várias direções, como também toda a nova modernidade do cinema se resumem em uma interrogação sobre a imagem.

Experiências e ensaios mais do que obras — a idéia de obra implicava fechamento e perenidade — a modernidade é uma recusa da homogeneização das formas e das normas, é uma busca múltipla de direções diversas. O "suspense" caracterizava o cinema clássico, a modernidade cinematográfica forçará a visão no suspense reflexivo. A modernidade no cinema, como nas outras artes, não faz mais que tornar explícito o momento do pensamento que sempre esteve implicitamente presente nas obras. "Lembro-me de ter sentido muito cedo que a expressão teórica, o ensaio tinham, em nossos dias, mais valor que a expressão artística. Que não se pode criar absolutamente nada que já não tenha sido enunciado em algum lugar" (Musil). A instância teórica e reflexiva predomina, com risco de reduzir a cinzas o poético. Mas o poético, atualmente, não é acessível senão pela ausência, o negativo. A catástrofe da História é tal, assim como a administração da vida, que nenhuma "história" pode tornar-se significativa por si mesma e, se existem histórias, o teor delas se localiza em outra parte, e não nos seus aspectos enquanto acontecimentos. E quem ousaria, hoje em dia, definir qualquer acontecimento por meio das coordenadas antigas? A Física, a História, não são as mesmas do século passado; por que querer então que as histórias o sejam? A nova modernidade cinematográfica — que se tornou contemporânea ao seu tempo — só pode ser descrita de maneira negativa, pela recusa do cinema clássico, de sua narrativa linear e do ilusionismo do seu mundo, pela afirmação dos meios de produção através do "distanciamento" do espectador. De modo interno, é a diferença e a multiplicidade que caracterizam a modernidade cinematográfica: Antonioni, Resnais, Godard, Straub, Syberberg, Kluge, Angelopoulos, Rocha, Wenders, Carmelo Bene, Ruiz, Warhol, Oshima, Yoshida, Snow, Robbe-Grillet, Duras, Rivette. Akerman, Oliveira e tantos outros realizaram e realizam a cada um de seus filmes uma experiência

nova. A herança do neo-realismo vive ainda na mística do "filmar", em Godard, Rivette, Duras, Straub. . . , mas, a crença na revelação imediata do sentido desapareceu; é por um trabalho de suspensão que um horizonte novo aparece na tela. Todos os filmes de Godard são documentários sobre a ficção, noticiários cinematográficos sobre a filmagem da película; Rivette faz reportagens sobre Paris e sobre atores que inventam uma fábula na qual passam os acontecimentos do dia; Straub realiza documentários sobre obras ou textos, e é através de uma verdadeira "dialética da paisagem" que algo se salva da natureza, apesar da reprodução técnica e por meio dela. Pois tornamo-nos conscientes do poder de morte inerente à câmera, como se vê no filme de Wenders sobre Nicholas Ray. E é a tela, esse lugar de morte, que Duras enfrenta em seus filmes, para transformá-lo em um lugar de improvável redenção. Assim, por um desvio — o trabalho da ausência, da morte e do negativo — algo se produz entre a câmera e o mundo que ela filma que não é da ordem da representação ou da referência, mas do que é dado à reprodução técnica: uma presença impossível. O fato de filmar leva em conta um "mundo" que não foi produzido pela câmera — e esta é a diferença específica do cinema, arte de reprodução técnica, com relação aos outros meios de expressão, que produzem um mundo graças a seus próprios meios — e ele não pretende referir-se a esse mundo como a algo dado imediatamente, sobre o qual a câmera pudesse impor seu poder, como fazia o cinema clássico. É por essa razão que o trabalho da ficção atualmente consiste com frequência, como na obra de Ruiz, em frustrar qualquer possibilidade de "realismo". "Palavras, figuras, paisagens", tal é a configuração do cinema moderno, a disjunção entre o texto, o ator e o lugar, pela qual cada elemento, afirmando sua autonomia, devolve uma vida e uma riqueza nova aos outros dois, como em Manuel de Oliveira, que retoma, segundo a tradição do novo, o cinema frontal primitivo.

Todos os estilos, toda a herança cultural, toda a História tornaram-se disponíveis. Todas as combinações são possíveis, à condição de desintegrar, de desmembrar os elementos que constituíam em conjunto a forma orgânica: um — Straub — pode situar-se na descendên-

cia de Lumière e ir filmar as Campinas, outro — Syberberg — retirar-se no estúdio de Méliès e considerar toda a História — e o cinema — como urna projeção do interior para o exterior, tentar, com a reprodução técnica — meio de desencantamento do mundo — restituir o universo de Wagner, que nascera para negá-lo. . . O cinema nunca foi tão rico como desde que tomou consciência — assim como toda a arte moderna — de sua própria impossibilidade e da necessidade de realizar, apesar de tudo, e por seus próprios meios, a possibilidade do possível. Mas o "apesar de tudo", no cinema, não significa somente o horizonte transcendental de possibilidade, isto é, a hora histórica: esta exerce sobre o cinema uma dupla coerção, não só como em todas as outras artes atualmente, mas também de modo direto, porque o próprio cinema faz parte dos *mass media*. Todas as organizações e instituições modernas, inclusive os *media*, precisam, para sobreviver, renovar-se constantemente, e devem, portanto, tolerar e mesmo encorajar as pesquisas. Mas o público formado pelos *media* só tem receptividade para as "novidades" que os *media* lhe apresentam, não está disposto a fazer "trabalho" fora das horas de serviço. É verdade que o momento não é propício aos questionamentos, pois o futuro parece bloqueado, quando não existente, e é por essa razão que se multiplicam tentativas no sentido de trazer de volta às salas os espectadores graças a grandes espetáculos, que só podem ser eficazes se atingirem uma dimensão mítica. No entanto, os mitos foram postos a nu e o cinema perdeu sua ingenuidade: os novos mitos cinematográficos são como pintura que copia fotografia, têm forçosamente um ar hiper-realista. Assim, o caminho que se apresenta atualmente diante do novo cinema é bastante estreito: ele passa entre a solidão suicida de um Nicholas Ray, que consagrou o fim de sua vida a desconstruir o discurso dos *media* e seu próprio discurso sobre eles, e o grande espetáculo mitológico-hiper-realista e publicitário de um Coppola. A travessia desse caminho por Wenders teve quase o valor de um percurso simbólico.

Yossef Ishaghpour é responsável pela seção de cinema de "Les Temps Modernes".

Novos Estudos Cebrap, São Paulo
n.º 9, p. 56-61, jul. 84