

la como uma globalidade, na sua continuidade, na sua função criativa, ou como poder infinito de transformação e de relação universal.¹⁰

O conceito de *MAYA* como projeção do mundo é extremamente útil para nós que estamos assistindo ao processo de proliferação dos instrumentos tecnológicos para a simulação dos mundos. A tecnologia social de comunicação objetiva ligar imaginação e a projeção dos indivíduos e dos grupos. A rede projetiva pode ser denominada *TECNOMAYA*, uma rede neurotelemática que está empenhada em projetar incessantemente um filme compartilhado por todos os organismos conscientes e conectados dentro de uma sociedade. Esta tecnoimaginação, esta implicação recíproca no *koinos kosmos* é a socialização mesma. Através da proliferação de máquinas para a estimulação eletrônica e holográfica, e a neuroestimulação programada, podemos entrar no domínio de *TECNOMAYA*, porque produzimos mundos de significados e, ao transmiti-los,

pomos em movimento a imaginação das pessoas que nos circundam.

¹⁰ Ibidem, p. 219.

Tradução
SÍLVIO MIELE

A MÁQUINA-CINEMA.....

.....RAYMOND BELLOUR

SE LANG é o cineasta por excelência ou pelo menos de um certo cinema anterior a Rossellini e à Nouvelle Vague, que, pela voz de Godard, prestou-lhe duas vezes a homenagem que conhecemos, é porque Lang é o homem do dispositivo, aquele que lançou o olhar mais agudo sobre a máquina-cinema: olhar que vai até o ponto em que o olho se estende ao próprio corpo, do qual ele parece ser a ponta afinada. Sustentada em *Mabuse* e *Splone* por todo-poder do olhar delegado e pela reflexão sobre a hipnose, metaforizada, em *Metrópolis*, pela invenção do andróide e uma primeira antecipação da dinâmica da mídia, a figuração do dispositivo impregna de um modo excessivo, físico e mítico, o último filme mudo do seu período alemão: *Frau Im Mond*.

Esta mulher que parte em direção à Lua dá o seu nome ao foguete, Friede, que leva uma tripulação de três homens, um velho e uma criança. O caráter antecipatório da viagem (em 1929) não basta para explicar a loucura que a anima. Chega um momento em que é preciso inverter o que se acredita ver para encontrar algo que se pareça com a razão, fazendo dos atores do drama também espectadores. Não como esses heróis quaisquer, que se tornaram, no cinema moderno, aqueles que vêm, no sentido deleuziano, a sua própria inércia motriz e a propagam para o espectador. Mas como seres significativos, espécimens de espécies exemplares, confrontados à dinâmica do movimento que os une, do ponto de vista deste viajante imóvel que sempre foi, desde o início, o espectador de cinema.

Isto pode ser uma ficção. O efeito de uma impressão. Um desejo

indevido de extrapolação. Mas ao rever *Frau Im Mond* há quase um ano, compreendi de repente o estranho efeito produzido por aquele longo trajeto da Terra até a Lua, preparado por uma *mise-en-scène* impecável, que culmina nos célebres planos da partida do foguete. Simplesmente isso: o foguete, que é o próprio movimento, também é um espaço fechado, próximo da sala de cinema. Ele materializa bem de perto (como já fazia o trem, em *Splone*) o deslocamento fixo, em que os corpos são a própria presa, quando submetidos a uma projeção que sutaliza sua espessura e motricidade para favorecer as sombras jogadas na tela. As transformações sofridas pelos viajantes do espaço, vestidos assim como nós, é uma maneira de expressar as transformações vividas pelos espectadores, imobilizados em suas cadeiras. Isto ilustra uma idéia que já ficou evidente: o cinema é contemporâneo das máquinas de transformar o espaço e vive esta transformação de uma maneira bastante peculiar, como um olho que, ao mesmo tempo, se liga e se desliga das máquinas e, por isso, pode figurá-las, assim como substituí-las. Lang enriquece esta colusão com um suplemento: é aí que reside todo o seu interesse.

Tais idas-e-vindas, cena-sala, foguete-cinema, foram sabiamente manejadas durante a primeira fase do filme, antes da decolagem. Por quatro vezes, em quatro níveis superpostos. Os planos extraordinários que preludiam a projeção, quando o foguete é exibido aos possíveis financiadores do projeto, servem de base prévia: tela que desce, painel móvel que sobe, janela minúscula, onde se enquadra a cabeça de quem faz a projeção, feixe de coisas que jorram à direita, onde não são esperadas, como se para reduzir ao espaço-plano o que pertence ao volume – problema que Lang dominou plenamente com seus espaços secos, cinzas, átonos, tons sobre tons, onde cada coisa vibra por ser remetida ao seu valor mínimo e absoluto. A assimilação máquina-espaço-tempo/máquina-de-visão é concluída nos poucos planos (interiores a esta seqüência) que mostram um foguete concebido por Helius, o herói, e dotado de uma câmara que permitiu captar as primeiras imagens da face oculta da Lua. Por outro lado, há uma longa seqüência da partida do foguete. Sua força é midiática: acima de tudo, por envolver os olhares dos espectadores. Espectadores da era das multidões, ao mesmo tempo sujeitos e objetos do ponto de vista, massificados e semi-individualizados, trabalhados de um jeito como só Lang sabe fazer, na *tenaille en recul* de um

olhar que não parece ter começo nem fim, que parece sempre ter estado lá onde se encontra. De tal modo que, ao olharmos o foguete partir, este instrumento da viagem a que somos conduzidos, somos ainda re-projetados no interior da sala de cinema em que estamos. Enfim, podemos lembrar de um plano extraordinário, que quase só Lang sabe fazer: Helius sentado num carro, encobrendo a borda de uma minúscula janela de trás que lembra uma cabine de projeção. O enquadramento é fechado, o herói é “capturado” na sua cadeira, vítima daquele humor delicado, tão característico dos grandes filmes mudos, o qual atinge excessos grotescos ou sublimes em *Frau Im Mond*, dependendo de como é visto. Estes pensamentos indecisos podem ser atribuídos a um fracasso sentimental com Friede (noiva, não se sabe por que, de Hans Windegger, um amigo comum, ainda que fique claro que ela ama Helius) e à aventura extrema que prepara, da qual ele é o cérebro científico e o *metteur-en-scène*. Ora, enquanto ele ruma à beira do indizível, efeitos de luz e sombra, projeções mínimas e desmesuradas percorrem a superfície da tela. Elas provêm, logicamente, das janelas do carro, *hors champ*, mas de tal modo concentradas no campo que perdemos qualquer idéia de sua localização, para sermos atraídos pelo efeito de duas forças que se atraem: de um lado, a agitação interna deste ator sentado, paralisado, quase um espectador de sua própria imagem, interior-exterior, cujos eflúvios o invadem; por outro, a força ligada a um meio de deslocamento, de translação, que já é uma pura máquina de visão.

No momento em que entramos no foguete para fazer a viagem, estamos prontos para aquele efeito de reversão do qual eu falava, o efeito que imagino. Atores que se tornam espectadores. Não somente por causa do espetáculo para o qual se preparam, e que vai culminar na terceira fase da viagem. Mas porque compõem um microcosmo da sociedade humana, reduzida a um estado coletivo e diferenciado, em função do qual eles abraçam a situação em que se encontram: rumo à Lua, ao cinema. É muito simples afirmar que Lang só estava interessado no foguete (o que é dito por Lotte Eisner, sem mais detalhes), e jogar para algum porta-voz ou para Thea von Arbou (então cenógrafa e mulher de Lang) a responsabilidade de algumas linhas assinadas por ele, publicadas na *Deutsche Filmzeitung*:

“Quatro homens, uma mulher, uma criança: um punhado de seres

humanos com destinos entrelaçados. Num veículo jamais visto até então, numa nave espacial rumo a um solo que ninguém ainda pisou, percorrendo a solidão infinita da Lua – mas todos permanecem acorrentados pelo destino, na Lua como na Terra, segundo as leis de seu sangue, de suas paixões, de sua felicidade e de suas tragédias. Representar tudo isso: tal era o sonho que flutuava diante dos meus olhos.”

Lang não estava interessado apenas no foguete, mas em algo ainda mais inquietante. Ele se apropriou de sentimentos e de relações bastante rudimentares, ao mesmo tempo excessivas, delicadas e convencionais, para circunscrever um espaço misto que permite que elas sejam simuladas não só pelos heróis efetivos, mas também por espectadores potenciais, cujas forças expressam estados ligados não só ao filme mas à idéia, ao corpo do cinema. Assim, no foguete estão: Helius, bravo, frio e incandescente, uma espécie de Siegfried científico, mestre de si mesmo, assim como do universo; Windegger, um ser frouxo e violento, covarde e indeciso, de sentimentos sem qualidade; Friede, a mulher antiga e também nova, que sofre mudanças a partir da fusão do romantismo, do modernismo e da tecnologia; o professor Mansfeldt, o iniciador, muito velho e frenético: com trinta anos de antecedência, profetizou a existência de ouro na Lua e os meios de se chegar até lá; Turner, técnico e homem de finanças inescrupuloso, enviado pela firma que garante o financiamento da operação em troca do monopólio da exploração do ouro; por fim, Gustav, a criança valorosa que se escondeu no foguete, assim como nas histórias em quadrinhos que são a sua paixão. Estamos diante de um resumo da humanidade, personalidades, idades e sexos (não falta nem um mascote, o camundongo Josefine, levado por Mansfeldt). Os espectadores podem se reconhecer como tais no grupo humano assim constituído, indentificando-se individualmente com cada um dos personagens por pulsões e repulsões, como ocorre diante de todos os corpos do cinema. Mas estes corpos também são qualificados, um por um e em conjunto, pelos estados singulares característicos da experiência extrema que atravessam. A combinação destes estados com os seus traços de humanidade acaba produzindo neles o mesmo número de faces compostas. E os espectadores – os verdadeiros – têm, assim, a impressão de viver uma experiência una e múltipla, que toca as raízes obscuras de seu ser de espectador de cinema.

Três estados se sucedem durante o vôo do foguete. Primeiro, o choque da decolagem. Em diversos estágios, superpostos no tempo e variando segundo as posturas dos corpos, todos os personagens desfalecem. Um sono singular. Uma hipnose favorecida pela conjugação da imobilidade (todos estão presos em suas camas) e do movimento-deslocamento, como em certas máquinas de inibição sensorial. O segundo estado é a embriaguez ligada à ausência de peso. Basta um leve movimento para Gustav levantar-se e passar de um andar a outro do foguete, prestes a medir mal o efeito e bater no teto. Sonhos de vôo, sonho de decolagem. O terceiro estado, que se afirma à medida que o foguete se aproxima da Lua, é de pura fascinação. Em momentos de estonteante beleza, as imagens do solo lunar desfilam pelas janelas do foguete. É Mansfeldt que fica possuído por este estado, abrindo perigosamente as janelas até o pouso na Lua, para ver e ver sempre mais, e querer tocar o que vê, abraçando a imagem com as mãos, para acariciá-la, arranhá-la, apagá-la, até mesmo para mergulhar nela, num gesto alucinado que será novamente encontrado por Ulisses, nos *Carabiniers*. Mas todos os viajantes entram em êxtase, mais ou menos assim como acreditamos, às vezes, ter entrado na imagem – o que pode ser visto nos planos que lembram, com muita precisão, a massa de espectadores diante da pista no momento do lançamento do foguete. O círculo que assim se fecha tem o propósito de nos fazer sentir que estes três grandes estados, suportes de estados intermediários e de posturas singulares, são claramente sucessivos, na medida em que participam da construção de uma história. Mas a cronologia que os separa de nós faz com que possamos apreender até que ponto também eles se encontram misturados, nas profundezas do corpo. Intimidades do corpo arcaico apreendido em seu pertencimento à máquina-cinema.

Quanto ao que ocorre na Lua, é um pouco indizível, pelo tanto que as almas e os corpos parecem vítimas de afectos erráticos que às vezes ultrapassam o limite das marcas de ação e de conduta (Mansfeldt é perseguido por Turner, numa busca de ouro alucinada, e desaparece num buraco, sem que sua morte tenha nenhum efeito; Turner procura se apossar do foguete – com que finalidade? – e acaba morto por Windegger, etc...). Fraqueza do cenário? Divórcio entre as intenções iniciais e o filme pronto (como em tantos filmes mudos de Lang, pelo que Lotte Eisner dá a entender)? Pelo menos duas coisas são certas. Existe

na Lua uma atmosfera; podemos respirar como na Terra. Este retorno do real tem o propósito de aproximar o que o fantástico da viagem poderia ter afastado. Ele nos leva para o lugar de onde partimos, com o suplemento adquirido pelo trajeto, que permanece essencial. E existe ouro na Lua. Esta resposta à miragem inicial faz da Lua uma terra prometida, uma espécie de Eldorado: uma imagem do cinema, tal como havia sido para Méliès em seus devaneios de origem, tal como ela se torna também aqui, através das especulações financeiras que têm por objeto a expedição – o filme. A Lua-cinema, quando suas fases ainda não eram refletidas pelo circuito abstrato dos monitores (Palk) e quando não estava cheia, como uma imagem pobre de *pub* (Fellini).

No entanto, existe ainda um suplemento, expresso no próprio título do filme. Ele também toca, por outro lado, na máquina, no destino do dispositivo. Uma mulher na Lua: é exatamente isto que está em jogo, algo dificilmente concebível (em 1929), e sem o qual o filme seria inconcebível. A cena do lançamento é explícita: Helius sugere a Friede que ela poderia desistir da viagem; ela responde (indo ainda mais longe do que o peso do olhar dos espectadores): “Você está tentando me dizer que nós, mulheres, não somos suficientemente corajosas para esta aventura? Os olhos do mundo inteiro nos vêem – as orelhas do mundo estão à escuta.” A réplica é uma oportunidade para Lang conceber um daqueles estranhos planos modernistas que contrastam com seu minimalismo: uma mistura de rostos e engrenagens (objetivas? alto-falantes?), comparável ao *plan de générique* do último Mabuse. Um plano-máquina que evoca aquilo que prefigura. Como sabemos, o foguete tem o nome da heroína. Simbolismo bastante simples, apagado pelo fato de que ela entra lá dentro. A não ser por ele vincular o foguete, uma vez na Lua e através de Friede, a uma outra máquina que, de um modo bem mais direto, cabe à mulher: a câmara, que a câmara de Fritz Lang se incumbem de nos mostrar. Em planos magníficos, ele filma Friede filmando o solo desértico da Lua, revelando seus filmes dentro do foguete.

Mas por que é preciso que seja a mulher que filme? Evidentemente, para que o dispositivo-cinema dependa da mulher. Que tipo de dependência, exatamente? Em *Metrópolis*, duas Marias se confundem e se opõem: Maria-puro-amor e Maria-máquina, que encarnam, ao mesmo tempo, o processo de fabricação das imagens e o poder negativo e mortífero, ligado a este processo, que o filme acaba restituindo ao puro amor.

E também em *Splone*, Sônia, a bela *esplonne* (representada por Gerda Maurus, a atriz de *Frau Im Mond*), passava da esfera de Haghi-o-enunciador à esfera de Trémaine-o-herói (representado por Willy Fritsch, que também é Heliuss em *Frau Im Mond*) através do trem – a máquina *Splone*. Desse modo, o personagem feminino deixava a vertente do terror negativo, vinculada ao olhar da *mise-en-scène* desde o início do filme, para entrar na dimensão do amor, que também pertence à própria imagem (no cinema mudo, o rosto extático de Gerda Maurus, em *close*, de Sônia à Friede, é uma expressão muito forte disso). Neste sentido, *Frau Im Mond* leva tudo para o lado do puro amor. Foguete e câmara se conjugam para, na Lua, conduzir o destino dos heróis, do casal, a um último estado: o estado amoroso, próximo dos estados que o precedem, em particular da hipnose (como sabemos, Freud faz esta associação no famoso capítulo 8 de *Psicologia de Massas e Análise do Eu*). Nesta viagem, neste filme, não há nada comparável ao desejo de domínio desregrado que associa numa mesma imagem – fundada na força (real e virtual) das máquinas – Mabuse e Haghi, o mestre de Metrópolis e Rotwang. Esta força é dividida entre homem e mulher, deslizando de um a outro em cada filme mencionado: Heliuss e Friede permanecem juntos na Lua após a partida forçada do foguete (o final real); ou Heliuss permanece só para esperar a volta de seus amigos (outro final previsto, segundo Lotte Eisner). De qualquer forma, este abandono tem sucesso no amor, assim como o dispositivo-cinema conduz o herói ao apaziguamento (Friede) – estranho estado de graça que poderia explicar o seu nome solar. Heliuss: o noivo da Lua, mais mulher – mulher-cinema – do que nunca. Assim, o estado do cinema, projetado através do espectro de mitologias imemoriais – sua herança – ocorre aqui como o casamento imaginário da Lua com o Sol.

Tradução

ANA LUIZA MARTINS COSTA

O TRABALHO AFETIVO.....

.....MICHAEL HARDT