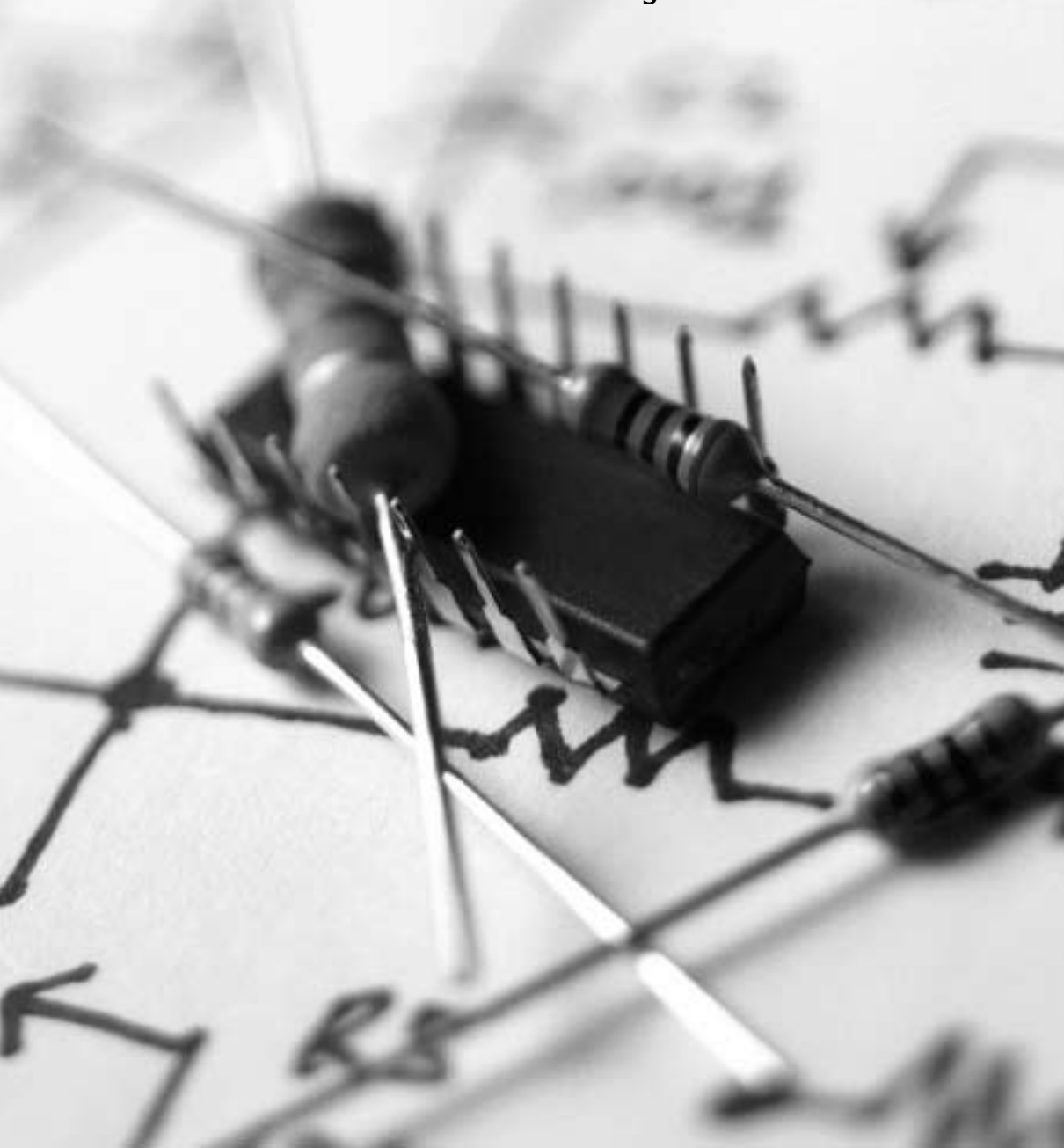
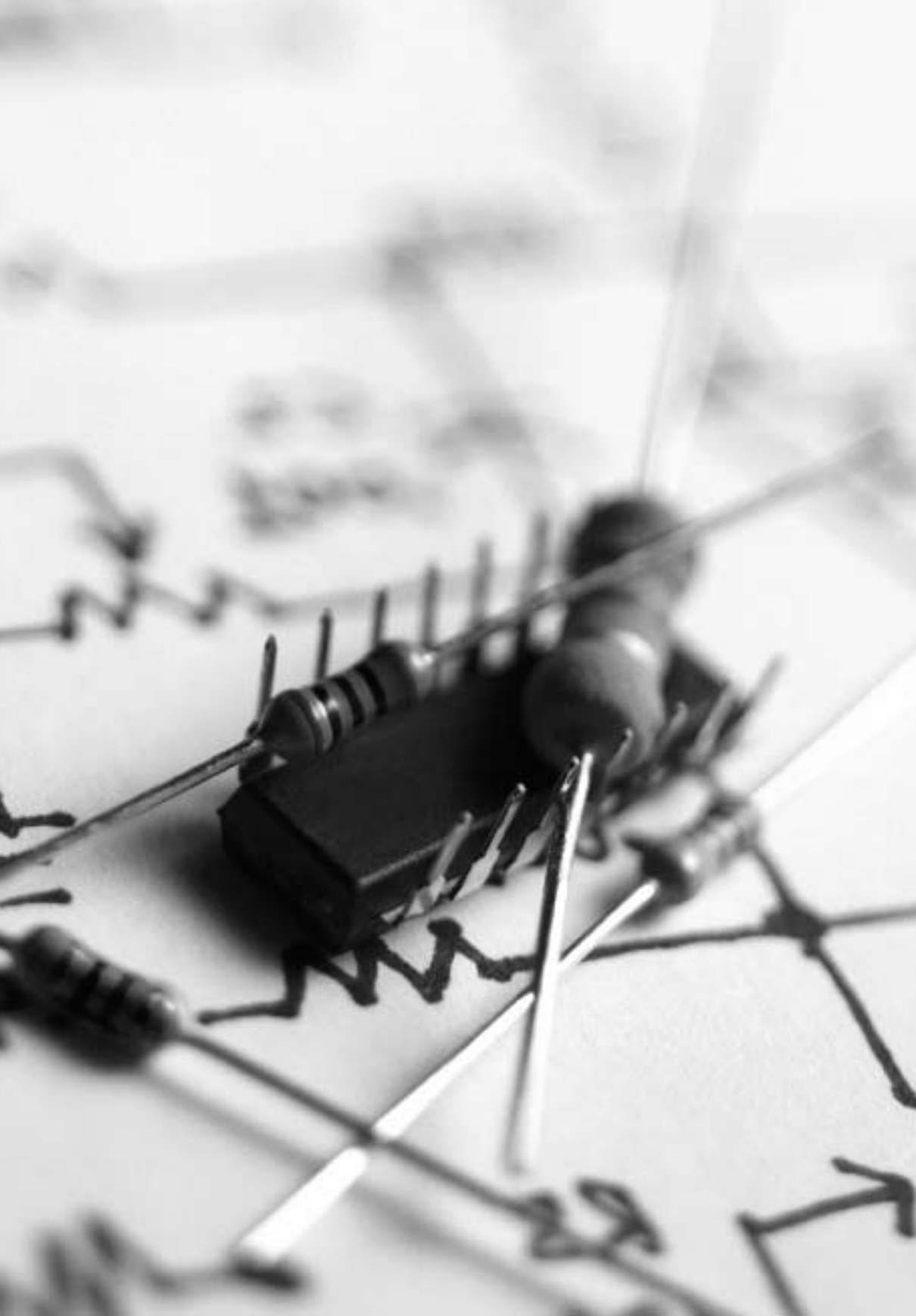


fórum

imagens misturadas





Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema¹

JACQUES AUMONT

Resumo No cinema, a mistura de imagens é um procedimento narrativo que pode ser obtido a partir da superposição de dois ou mais planos filmados. Este recurso vem sendo utilizado desde a fase do cinema mudo até os cineastas de vanguarda; pode ser facilmente observado tanto em filmes hollywoodianos quanto experimentais. Ao superpor imagens num mesmo quadro, o cinema nos obriga a pensar no estatuto e na "lógica" da imagem em movimento, estimulando-nos a entender, em última instância, o próprio processo de percepção e de constituição do sentido a partir de sua articulação no interior do plano ou entre planos. É da problemática da instauração e da apreensão perceptual e conceitual dessas imagens "misturadas" que este artigo se ocupa, valendo-se das relações possíveis entre cinema, pintura e fotografia.

Palavras-chave cinema, imagem, mistura, percepção, sentido

Abstract In cinema, the dissolving of one image into another is a narrative procedure that is obtained through the juxtaposition of two or more shots. This resource has been utilized ever since the silent film era through to the vanguard filmmakers. It is present as much in Hollywood blockbusters as in experimental films. In superimposing images within a single frame, the cinema obliges us to in perceive the logic of the images in movement, leading us eventually to understand the actual process of perception and constitution of meaning through its articulation either within a single shot or between

1. Texto publicado originalmente em *Les Cahiers du MNAM (Les Cahiers du Musée National d'Art Modern)*, nº 72, Paris, été 2000, p. 5-35. Traduzido e adaptado para o português com a autorização do autor.

shots. This article is concerned with the issue of establishing these blended images and their perceptual, conceptual comprehension, exploring the possible relations between cinema, painting and photography.

Key words cinema, image, dissolve, perception, meaning

O INTERVALO, O *RACCORD*, A QUESTÃO DO PLANO

Em termos de sensação, como em termos de arte, o cinema inventa duas coisas – duas apenas. De início, há essa mudança de poder e de essência, que fez com que as imagens, voltadas até então ao silêncio, à imobilidade, à permanência, tornassem-se, de um dia para outro, capazes de acolher todas as dimensões dinâmicas e temporais do mundo; e, de outra parte, menos aparente, porque ela freqüentemente pareceu ser um prolongamento dos efeitos de série de colagens familiares em pintura, há essa forma bizarra que é a montagem. Eis aí a dupla invenção, não porque não existisse nada semelhante anteriormente, mas porque o cinema difundiu suas imagens numa escala que nada, nem a pintura, nem mesmo a fotografia, havia permitido imaginar. Dupla invenção, que recai sobre esse paradoxo: um contínuo, a imagem móvel; um descontínuo, a montagem.

"Um filme é feito de uma montagem de planos": isto é como uma evidência. A idéia de plano, que supõe o contínuo, e aquela de montagem, que gera a descontinuidade, são aceitas sem problema na sua coexistência ou sua dialética. No entanto, esse termo "plano", sob sua aparência de simplicidade, dissimula armadilhas ontológicas e estéticas numerosas. Se o plano é continuidade, este é, geneticamente, unidade de filmagem da fabricação da imagem em movimento, pedaço registrado de uma só corrida entre a partida e a parada do motor da câmera. Tautologia: o plano é esse espaço de tempo que separa seu início de seu final. "Plano", nesse sentido, quer dizer simplesmente isso: a imagem de cinema não é infinita; ela repousa, talvez, a título de idéia, sobre o que não se pára ou sobre o interminável (isto é, para Pier Paolo Pasolini, a fantasia do "plano seqüência infinito": "*por mais contínua que seja a realidade, uma câmera ideal poderá sempre reproduzi-la, na sua infinitude e sua continuidade. O cinema é assim, enquanto noção primordial e arquetípica, um plano-seqüência contínuo e infinito*" (Pasolini 1976: 200). Na realidade, o ato de cinema é sempre instauração de um *terminus a quo* e de um *terminus ad quem*. O cinema representa ou simboliza o mundo como todas as outras formas de simbolização, inventando aí uma forma de decupá-lo e de organizá-lo (blocos de espaço-duração).

Mas o plano – *shot*: rodado; *inquadratura*: enquadramento: *Einstellung*: posição – é também uma unidade de montagem e, diferentemente de outras línguas, que escolhem uma só de suas características, a nossa cultiva o ambíguo: o plano unidade de montagem não é nem da mesma categoria (*allure*)² nem da mesma natureza que o plano unidade de filmagem. Em termos empíricos, isso é o sinal elementar que o fluxo registrado na filmagem, do seu início ao seu final, é recortável à vontade na montagem, e sempre recortado de fato. Em termos semióticos, isso é a faculdade de articulação que permite combinar certos dados de um plano com certos traços de um segundo para criar, a partir da sucessão dos dois, um sentido, uma disposição, uma referência espaço-temporal, uma expressão, uma idéia. Uma noção tão contraditória quanto aquela de "montagem no plano" – co-ocorrência de elementos heterogêneos num só quadro – é incoerente em inglês, quase impossível em alemão ou em italiano; em francês, ela é quase evidente, como uma extensão no interior da unidade de fluxo das propriedades de articulação ou de relação das unidades sucessivas.

"Intervalo" e "*raccord*" podem causar, de início, a impressão de dar soluções opostas a uma questão única: como um filme pratica a continuação do descontínuo? Ou ainda, como passar de um plano a outro? O que há entre dois planos? Qual é o terreno (imaginário? simbólico?) depois que essa passagem se opera? Como se deve compreender esta dupla capacidade de todo filme de propor um discurso ininterrupto (e homogêneo na sua maneira de ocupar a duração, o que não tem nada a ver com a continuidade literária) e, ao mesmo tempo, de articulá-lo diferencialmente em permanência?

Mas é apenas em aparência que a questão é a mesma. "Passar" de um plano ao seguinte não significa a mesma coisa na medida em que se concebe o filme como uma imitação de nossas capacidades de atenção-percepção, ou como uma lista de argumentos. "*Raccorder*" dois planos é encontrar um meio de negar que eles são dois, instituindo aí uma continuidade parcial entre eles que supere, sem fazê-la esquecer, sua descontinuidade. Para isso, existem as receitas que os montadores do cinema mudo inventaram na mesa de montagem, e que são tudo, menos arbitrárias. Elas respeitam uma profunda lógica da imagem em movimento como análoga

2. Sobre essa noção de "allure", veja o sugestivo artigo "Figures aux allures de plans" de Raymond Bellour (2000).

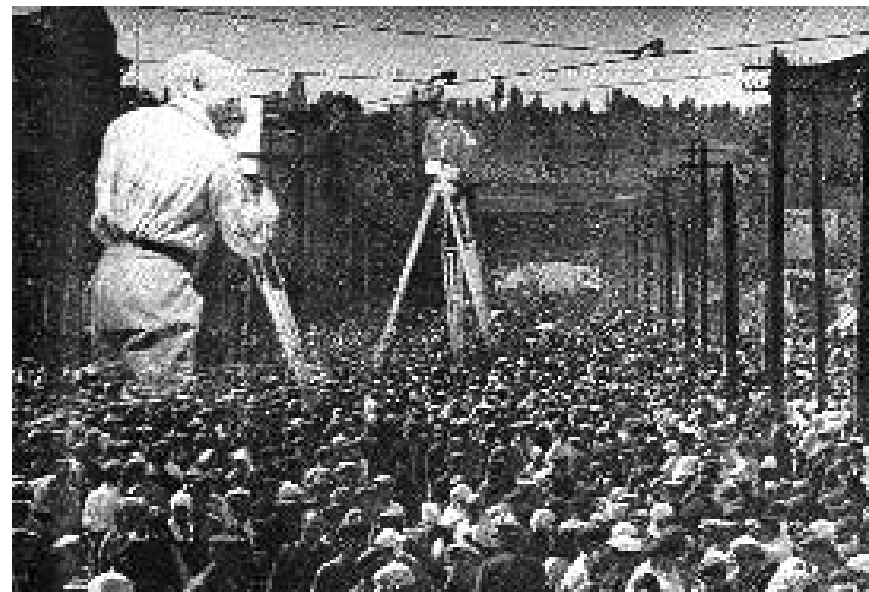
da percepção consciente. São exercício de um olhar, resposta de um outro olhar; apreciação da minha posição no espaço por um jogo cruzado de referências de movimentos e referências visuais; colocação em operação de esquemas espaço-temporais, etc. Apesar de sua origem prática, é uma noção reveladora para o cinema e para o nosso sentido do espaço³.

Mas se dois planos se sucedem sobre a tela, o que designa a assertiva que entre eles há um "intervalo" (este é o termo consagrado)? Forçosamente, uma idéia abstrata, uma construção mental. A noção de *raccord* repousa também sobre tal construção, mas ela traz em si a evidência da continuidade do fluxo. Não se podendo imaginar que se corta verdadeiramente a projeção entre um plano e o segundo, um intervalo não pode ser um verdadeiro corte. Para seu teórico mais conseqüente, Dziga Viértov (cf. 1972), o intervalo não é nem uma lacuna, nem uma elipse, nem verdadeiramente uma distância, apesar da origem pretensamente musical do termo; ele é — eu não vejo outra forma de dizê-lo — uma força diferencial, uma força de diferença. Dois planos ligados por um intervalo fazem jogar sua diferença. Trata-se do distanciamento entre eles para o destinatário do filme; e pode-se considerar que é nesse distanciamento que alguma coisa aparece (o quê? Um sentido, forçosamente).

A arte do montador é pegar os "planos", colá-los em uma certa ordem, determinar seu comprimento em virtude de certas interrupções, seja para achar uma continuidade de um grau superior (aquela do enredo), seja para ativar uma descontinuidade produtora. As teorias da montagem são, *grosso modo*, derivadas desses dois possíveis, por muito tempo, percebidos numa concepção agonística. É o esquema, familiar a Andre Bazin (1958a) ou a Jean Mitry (1966), de uma história da arte ou da linguagem cinematográfica como sucessão de idéias dominantes: a montagem narrativa griffithiana, que inventa a costura de quadros sucessivos; a "montagem russa", que descobre a força da metáfora e das linhas de intersecção vivas; a "montagem proibida" que promove o realismo moderno redefinindo outra vez o contínuo do *raccord*.

* * *

3. É estranho que tais receitas não tenham sido jamais objeto de reflexões seguidas, que abandonem ou fundamentem essas intuições. A experimentação sistemática, de fato, joga com situações muito rudimentares para serem comprovadas, e parece-me que a crítica empreendida por James Gibson, nos anos setenta, permanece ainda válida: as experiências que isolam um traço do processo perceptivo o alteram essencialmente, e são assim incapazes de dizerem o que quer que seja da percepção "ecológica" natural. É significativo que Gibson seja — absolutamente sem o saber — tão próximo das concepções de Husserl e de Merleau-Ponty da percepção como aspecto do ser-no-mundo. O cinema é uma arte fenomenológica em seu início (Cf. Gibson, 1979).



O homem da câmera: uma sinfonia visual (1929), Dziga Viértov

Contínuo, descontínuo. Estamos no mesmo "lugar" em que se pode pensar o *raccord* e o intervalo: entre dois planos montados. Essa teorização clássica tem sua importância e sua eficácia; ela apresenta, todavia, o inconveniente de apoiar-se sobre a evidência opaca do plano como plano, como unidade inseparável, que não pode ser decomposta. Serguêi Eisenstein pôde bem rir de Liév Koulechov e de sua metáfora do filme construído "tijolo por tijolo" (1969: 22), pois ele, no fundo, apenas substituiu uma definição da carga semântica do plano por uma outra, uma significação abstrata por uma reconstituição visual, sem sair da idéia da unidade-plano, nem do paradoxo que disto resulta. Se o plano é um "bloco" de espaço-duração (vocabulário de Gilles Deleuze), se ele é o "cinème" de uma língua dos filmes (vocabulário de Pasolini), mesmo se ele é o elemento de uma estrutura intervalar ou mesmo lacunar, em todos os casos, a seqüência de planos é apenas uma articulação mais ou menos complexa em termos de sentido, mas respeitando sempre a dialética do contínuo e do descontínuo.

Ultrapassar esta obstinação supõe deslocar o discurso e, antes de tudo, indagar o que se pode dizer do plano em si como "unidade" visual de duração e sua capacidade de colocar em crise a aparência de inseparabilidade. Não há, num plano, qualquer coisa que, antes mesmo que seja considerado um segundo plano, aí assinala uma co-presença, uma co-atividade do contínuo e do descontínuo? Não há

aí uma idéia do cinema que — tomando emprestado, se assim se quer, certas idéias pictóricas (mas elas não são indispensáveis) — repousa sobre a elaboração de uma outra noção de imagem cinematográfica que não o plano? No fundo, a invenção maior do cinema não é aquilo que afeta, não a imagem única, mas o que afeta a seqüência de imagens? Por conseqüência, o pensamento da imagem móvel não seria, de início, diferente do pensamento da imagem parada.

O procedimento mais simples é evidentemente fechar a definição do cinema sobre ela mesma. Se o cinema é a invenção de um contínuo da duração corrida e, contraditoriamente, a invenção de um modo de encadeamento e de articulação, o que quer dizer procurar o um e o outro desses princípios numa unidade cinematográfica, no plano?

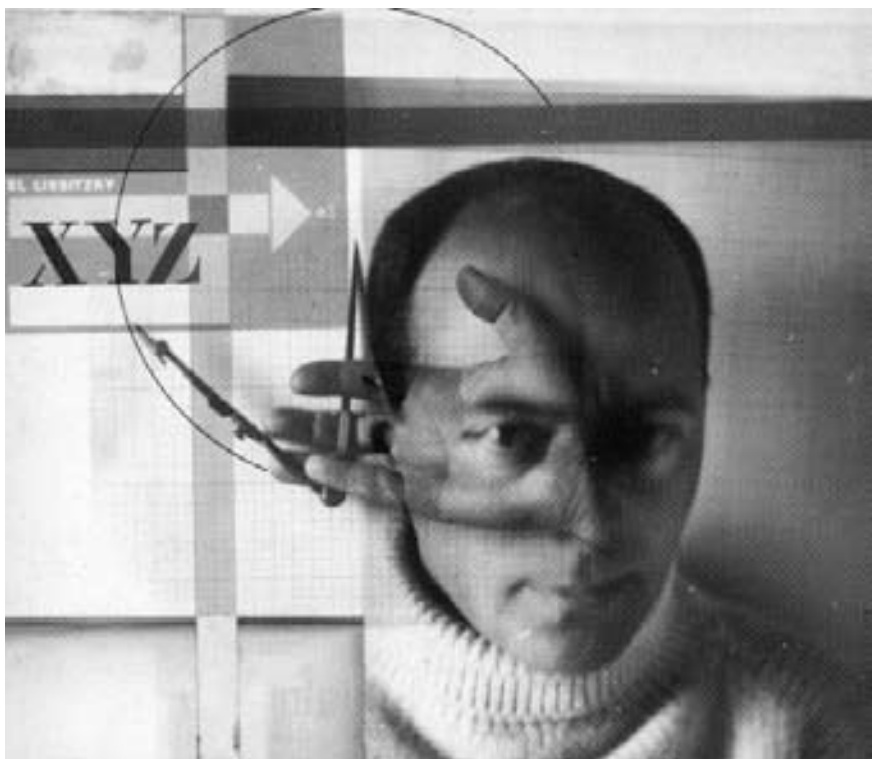
Eis a primeira forma: o plano, afetado pela colocação de um movimento a mais em si mesmo, manifesta uma espécie de excesso de continuidade. Isto é a forma do plano prolongado, uma forma reconhecida, embora rara. Prolongado significa "que perdura", retido mais tempo que o que prescreve apenas a inscrição de uma continuidade eventual (aquela leva ao dito "plano seqüência"). O plano prolongado é um pedaço de filme que vai à frente, mais tempo, sempre mais, sem parar. Não é a quantidade de duração que é aumentada, é a qualidade do tempo que muda.

Eis aqui a segunda forma: o plano pode se fender interiormente, manifestar uma espécie ou muitas espécies de desdobramentos, de aberturas; ele pode tornar-se o equivalente ideal de vários planos, como nas tais "montagens no plano" de Orson Welles, Serguêi Eisenstein ou Jean-Luc Godard, mas também pode se tornar uma ocorrência visual mais estranha, que não fende o interior de uma imagem, mas sua produção mesma. Eu chamarei "mistura de imagens", na falta de um termo consagrado (ou graças ao benefício da ausência de termo consagrado), a esta forma na qual um plano de filme nos dá ao mesmo tempo duas imagens, muitas imagens, inteiras ou entremeadas.

PERCEBER O INDISTINTO

Mistura de imagens. No seu estado mais banal, esta condição de dupla imagem fotográfica é, de início, um problema de percepção. O que se vê logo que percebermos duas imagens misturadas? Vemos, e essa é a primeira evidência, qualquer coisa que não pertence à experiência do mundo; um *monstrum*, uma situação artificial que provoca, a contra-disposição, nosso aparelho perceptivo. A lógica da percepção, tal como a descreve a psicologia, é sempre, no final das contas, linear: a atenção-percepção é tratada como sistema de canais diferenciais, singularizáveis e

concorrentes. Há concorrência entre sentidos diferentes: eu posso ver e entender ao mesmo tempo, mas é difícil olhar e escutar às vezes. Há concorrência no interior de um mesmo sentido: eu posso escutar uma polifonia, mas ao preço de um trabalho importante, socialmente pouco difundido (fora os músicos profissionais, poucas pessoas são capazes de fazê-lo) e cansativo. Se eu quero olhar o equivalente visual desta mistura de vozes na simultaneidade, eu devo constatar que, não apenas minha atenção, mas meus órgãos resistem a isso com toda sua inércia (ou com toda sua atividade, mas dirigida, unidirecional). O olho como ferramenta de mira, de focalização, capaz de fornecer uma só informação límpida a cada vez; se eu lhe proponho vários estímulos, ele vai se virar para escolher. Os modelos da psicologia experimental são sempre, por todo lugar, fundados sobre esta obsessão dos circuitos fechados. Tem-se um modelo carregado de pressupostos: as experiências de laboratório traem seu logocentrismo apresentando, para demonstrar que nós canalizamos os *inputs*, dados já seriados, triados, canalizados. Eu apresento um só exemplo de uma experiência onde se oferece ao sujeito, superpostas, duas imagens móveis representando cenas análogas (no caso, esportivas). Conclusão: "*assim que tentam seguir um evento, os sujeitos não podem descrever o outro*" (Hochberg 1978: 196). A conclusão não seria mais arriscada, e mais interessante, se não houvesse esta pré-seleção e se não estivesse pressuposta uma estrutura de *evento* aristotélica, com começo-meio-fim? É por causa dessa dupla pressuposição — artificialidade da percepção da imagem e organização da atenção visual por canais — que as teorias psico-fisiológicas têm dificuldades para explicar as situações de equívoco perceptivo (situações que tais teorias não distinguem bem umas das outras). Bruce Goldstein coloca no mesmo nível a mistura de imagens, a apresentação simultânea de estímulos diferentes para cada olho, e os estímulos ambíguos por natureza, tais como o cubo de Necker ou a jovem mulher-velha mulher de Boring. Para ele, "*a percepção simultânea de um certo número de estímulos visuais não é possível por causa da natureza da visão foveal (nós podemos fixar apenas uma coisa por vez) e mesmo que os estímulos possam ser apresentados à fóvea simultaneamente, nós não os apercebermos necessariamente de maneira simultânea*" (Goldstein 1975: 51). Ora, as três situações são bem diferentes: a segunda é uma pura *mise en scène* — quase uma ficção — de laboratório; ela não encontra equivalente na vida normal, salvo, talvez, quando nós nos aproximamos muito perto das coisas (mas nós sabemos então que estamos "muito perto"). A terceira manifesta um limite essencial da convenção perspectiva, sua hesitação entre bidimensionalidade e tridimensionalidade. Existem aí "duas imagens em uma só", mas combinadas de tal modo que não se pode, de fato, perceber uma a cada vez porque é preciso *escolher* entre ver a profundidade representada,



Auto-retrato (1924), El Lissitzki

ou não vê-la⁴. Tudo mais é a mistura de imagens: dois componentes, um e outro auto-suficientes, e que não são ligados por nenhuma convenção de qualquer sorte (um não é o “suporte” do outro).

Temos uma situação de artifício, portanto, na qual os exemplos privilegiados são de imagens fabricadas — fotografia, pintura, cinema. Da máscara de *L'Inconnue de la Seine* à fotografia d'Amsler e Ruthardt (1933), o que há, de qualquer modo, é a foto de identidade. Willy Zielke introduziu aí uma variação puramente expressiva e cenográfica, acrescentando um véu de étamine, que sublinha a melancolia sorridente da figura. Albert Rudominé, interpretando mais frontalmente esta característica afetiva da imagem, fez aí uma Ofélia, misturando com ela uma foto de nenúfares. A

4. Ernest Gombrich remete muito freqüentemente a essas figuras ambíguas, que lhe serviram de modelo para sua discussão sobre a perspectiva. (Cf., por exemplo, Gombrich, 1971). Lembramo-nos, aliás, do proveito que daí tirou Dali, em numerosas obras nas quais o olho confuso/ludibriado deve escolher entre duas versões concorrentes, geralmente, um plano de conjunto vs. um primeiro plano.

combinação aí é quase einsteiniana na sua ingenuidade, ela posa numa espécie de sinal “+” entre o rosto de sorriso melancólico e o rio que a afoga, mas, para o olho, isso é uma indistinção. Igualmente, e mais cruamente, observa-se a mesma indistinção no auto-retrato de El Lissitzki (1924) onde o olho direito está inscrito na palma de uma mão. Há ainda o célebre retrato de Ezra Pound, por Alvin Langdon Coburn (1917), que opera um “truque” de ordem intelectual, eventualmente, ligado a uma estética (“vorticista”), mas na qual o efeito imediato é ainda, e mais claramente, um enigma para o olho. Sobre certas partes da imagem, a gola por exemplo, ou o olho esquerdo de Pound, percebemos os componentes na (e com) sua multiplicidade, e a tradução ou translação sobre um plano ideal é quase imediata, auxiliada por nosso conhecimento do cubismo analítico. Em contrapartida, há o rosto, no qual certas zonas da face formam uma espécie de purê, de molho visual (a boca tem um bigode ou não?). Ou pode-se mencionar ainda — sempre nas hostes vanguardistas — a obra de Heinz Jajek-Halke, entre 1925 e 1932, na qual se observa superposições sistemáticas que evocam tão bem as colagens à Heartfield. No *Die üble Nachrede* (1932), há um corpo de mulher nu, fantasmático e ligeiro, quase gasoso, sob o qual se vê homens de terno discutindo em uma rua: pequeno roteiro da difamação (é o sentido do título), que deve ser compreendido em referência a uma sociedade desaparecida, mas de imediato *percebida*, como mistura incoerente do nu e do vestido, do feminino e do masculino, do privado e do público...

Em pintura, as sensações são um pouco diferentes em razão do caráter integralmente deliberado da fabricação; mas os efeitos obtidos são os mesmos para o olho. As produções sistemáticas e conscientes de imagens misturadas, nos anos dez, encontraram logo as principais soluções:

a) A imagem ambígua, ou parcialmente ambígua, na qual certas zonas podem estar indiferentemente ou alternativamente anexadas a uma ou a outra de duas imagens globais, numa espécie de exploração estética de efeitos conhecidos dos psicólogos. Tal é o exemplo de *Visioni simultanee* de Umberto Boccioni (1911), em que não é possível decidir se os ombros da figura feminina da direita não são canteiros de flores, se as árvores em baixo à direita não são primeiro uma agitação de sua roupa.

b) A colagem ou a justaposição que, de qualquer maneira, deixa um pouco intacta cada uma das imagens componentes e joga com as zonas de contato entre elas. É o Marcel Duchamp de *Yvonne et Magdaleine déquichetées* (1911), em que os perfis das duas irmãs são colados, sem respeitar uma perspectiva unificante, nas duas metades laterais do quadro.

c) A superposição pura e simples, na qual o efeito é aquele de duas imagens

componentes que ocupariam, cada uma, uma camada e seriam vistas por transparência (reversivelmente: cada imagem vista "sob" a outra). A parte esquerda da tela de Duchamp é tratada um pouco desta maneira (isto não é muito claro), e encontramos esse procedimento numa produção sistemática em certos Boccioni um pouco mais tarde (*Intérieur avec deux figures féminines*, de 1915, superpõe as figuras "como se" houvesse sido fotografada a imagem de duas mulheres, uma em pé, uma sentada ao primeiro plano, e a imagem das cortinas da janela), ou em certos desenhos que procuram um efeito de uma "mistura" em três dimensões (cf. *Fusione di una testa e di una finestra*, de 1913, escultura destruída da qual resta apenas uma fotografia e os desenhos preparatórios, igualmente perturbadores para a visão)⁵. Temos ainda efeitos comparáveis em Giacomo Balla, geralmente associadas a uma imitação de cronofotografia, ou em Gino Severini (ver, sintomaticamente, *Nord-Sud*, de 1912, imagem acelerada do metrô parisiense).

* * *

Essa primeira amostragem superficial é suficiente para indicar que a variedade de situações perceptivas não pode se reduzir à busca de componentes individuais ou "canalizáveis" da mistura de imagens. Mesmo quando, para fazer seu quadro, um pintor superpõe realmente, uma sobre a outra, duas imagens completas, dois *inputs* autônomos, o olho permanece confuso (ver Francis Picabia e seus herdeiros, assim como as "superposições" de David Salle, nos anos oitenta, ou mesmo as pinturas sobre fundos historiados — papéis pintados, tecidos — de Siegmund Polke⁶). Talvez a perspectiva de uma reflexão puramente psico-perceptiva seja condenada ao fracasso, ao menos e certamente, se se toma somente por modelo aquele do foco e do canal. Começamos a ver a mistura de imagens quando deixamos de querer decompor-las, a partir do momento em que aceitamos sua relativa indistinção. Se Salle nos ofereceu juntos, inseparáveis (e não por colagem, como ele o fez frequentemente, aliás), um rosto e um traseiro de mulher, é porque é preciso vê-los misturados, antes mesmo de os separarmos na ou fora da vista.

5. Estas duas obras estão no gabinete de desenhos do Castelo Sforza, em Milão; as *Visions simultanées* estão no museu Von der Heydt, em Wuppertal; o Duchamp está no Museu de Arte de Filadélfia. Sobre Boccioni, ver os catálogos, bem informados, editados por Gabriele Mazzota, em Milão: *Boccioni, visione simultanee*, 1981; *Boccioni 1912 Materia*, 1995.
6. Ainda no caso de Polke, "o olho" (de fato: o cérebro, o espírito) pode disto escapar e "desmisturar" a imagem dupla, separando uma figura e seu fundo através do apelo a uma outra capacidade do sistema perceptivo, colocado em evidência pela *Gestalttheorie* e nunca depois desmentido.

O cinema produziu, desse monstro visual, assim como de outras idéias figurativas, uma forma banalizada — técnica corrente de concatenação de dois planos anexados a um significado narrativo —, a fusão encadeada. A ausência do *raccord* é da mesma natureza daquilo que se vê nos planos quando a ausência, na qual se sustenta o intervalo, é a ausência marcada de um espaço enunciativo ou conceitual; mas a lógica é sempre aquela de um paradigma binário, pleno/vazio. Ao contrário, com a fusão encadeada, em geral, com a mistura de imagens, não há mais o vazio "entre" as imagens, nem é mais próprio falar de ausência. Isto significa que não há mais que o pleno nas imagens co-presentes? Ou, ao contrário, que não há mais nada de pleno? Haveria, em duas imagens que se misturam, ao menos transitoriamente, um suplemento de presença tão forte que barra o pensamento de uma ausência ou de uma lacuna "entre" elas? Ou, ao contrário, isso as esvazia de uma certa parte ou de um certo aspecto de sua presença?

Alfred Hitchcock genialmente explorou esta ambigüidade constitutiva da fusão encadeada, que faz parte do arsenal das convenções narrativas clássicas, mas perturba a narrativa, introduzindo nela a questão da presença daquilo mesmo que é visto, da ligação de algo com aquilo que o precede ou segue, de seu valor de explicação ou sutura. A fusão célebre que, em *North by Northwest* (1957), faz lentamente passar do rosto de Eva à vista ao vôo do pássaro, no cruzamento fatal onde Thornhill vai ser agredido pelo avião, insiste sobre uma causalidade (é Eva, que o traindo, empurra o herói para a morte); logo, o que se tem é mais uma sutura do que um *raccord* simples. Mas o efeito visual de um estrelamento enigmático do rosto da jovem mulher, que restou inexpressivo, derruba esta leitura assertiva, instaurando paradoxalmente um intervalo entre as duas imagens porque não se sabe mais o que poderia uni-las. Em *Spellbound* (1945), o primeiro beijo dos protagonistas é levado por uma sucessão alternada de planos bem próximos sobre ele e ela; no momento em que um último *travelling* a enquadra antes de bem perto (apenas a frente e os olhos), a imagem se funde com aquela de um corredor e de portas que, uma atrás da outra, abrem-se sucessivamente, até que se revele um fundo luminoso branco. Voltamos então, de novo, em fusão, lentamente sobre um plano médio do casal enlaçado. O corredor, as portas que se abrem — portas do espírito, do coração, da alma, sobre esta luz leitosa (o branco, cremoso ou pulverizado é o tema visual do filme) — instauram um jogo no qual se dá a sutura do beijo consigo mesmo pela ligação dupla de uma psicologia (registro de causas, do verossímil) e de uma metáfora (registro de imagens, do intervalar).

A primeira ação da mistura de imagens, mesmo evanescente, como na fusão encadeada, é para invocar outra coisa além de uma lógica binária da significação



North by Northwest (1957), Alfred Hitchcock

de imagens. Não se pode compreender a mistura de duas imagens pelo simples pensamento do "1 + 1"; o olho a isso se recusa, as imagens misturadas nem se adicionam nem se subtraem, mas interagem, formam uma nova entidade complexa. A propósito de questões comparáveis, Gilles Deleuze propôs rever o princípio cartesiano da "proporcionalidade do claro e do distinto". Se o distinto é relativo ao confuso, e o claro, ao obscuro, seria preciso antes visar, de uma a outra qualidade, uma espécie de quiasma:

Haveria uma diferença de natureza, não mais de grau, entre o claro e o distinto, se bem que o claro seria por ele mesmo confuso e, reciprocamente, o distinto, por ele mesmo obscuro. O que é esse distinto-obscuro respondendo ao claro-confuso? Voltemos aos textos célebres de Leibniz sobre o murmúrio do mar; lá há ainda duas interpretações possíveis. Ou nós diremos que o perceber do barulho do conjunto é claro, mas confuso (não distinto), porque as pequenas percepções componentes não são elas mesmas claras, são obscuras, ou nós diremos que as pequenas percepções são elas mesmas distintas e obscuras (não-claras): distintas porque apreendem as relações diferenciais e as singularidades, obscuras porque não são ainda "distinguíveis", não são ainda diferenciadas — essas singularidades, ao se condensarem, determinam um limite de consciência em relação com o nosso corpo, como um limite de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções se atualizam, mas se atualizam num perceber que é, por sua vez, tão somente claro e confuso, claro porque é distinto ou diferenciado, e confuso porque é claro. O problema não se coloca então em termos de partes-todo (do ponto de vista de uma possibilidade lógica), mas em termos de virtual-atual (atualização de relações diferenciais, encarnação de pontos singulares (Deleuze 1968: 275-276).

Com a metáfora do mar e do som do seu barulho (componentes: ondas, ondinhas), nós deixamos a idéia cômoda, mas enganosa, do contraponto, da polifonia, em que, qualquer que seja a complexidade, pode-se, ao menos idealmente, isolar cada componente (o que se passa quando a música se aproxima do barulho do mar? Temos menos Claude Debussy que, talvez, o Igor Stravinsky das *Noces*, ou os trechos de Ives ou Scriabine, nos quais experimenta-se qualquer coisa como uma "superposição" em música⁷). Na comparação entre a mistura de imagens e o barulho do mar, esboça-se esta hipótese: uma percepção, uma só, e clara, no sentido de Descartes ou de Leibniz. Eu não confundo, apesar de sua confusão própria, o barulho do mar com

7. Ainda que seja um pouco outra coisa, pode-se pensar aqui também as misturas de músicas que pratica Godard, notadamente, ao final de *Puissance de la parole*, onde ouve-se, uma na outra, *A Valsa* de Maurice Ravel, uma canção de Bob Dylan e uma outra de Leonard Cohen, *Take this Waltz*, ligada, por analogia de ritmo e de tema, ao trecho de Ravel. A percepção dessas misturas é, de início, confusa, mas com um pouco de atenção "horizontal", chegamos a distinguir os componentes, mas ao preço de uma obscuridade crescente do conjunto.

aquele de uma fanfarrinha, nem com aquele da tempestade. Isso é válido também em muitas das misturas de imagens em que a percepção não dá lugar a uma idéia clara a não ser na medida mesma de sua confusão. Confusão literal, fusão absoluta — é o caso de *Portraits composés*, de Nancy Burson (1982), em que temos misturas tão completas que um componente não é ali mais perceptível; ou ainda, não apagando a referência às fotos superpostas, o caso dos retratos-tipos de Kryztof Prizlowski⁸. Em uns ou em outros, eu me encontro em relação a uma imagem individual: um retrato, um tipo, um significado claro (tão claro quanto: “barulho do mar”), mas um significante da mais íntima confusão.

O contrário da mistura de imagens, desse ponto de vista, seria uma espécie de “desmistura” de imagens — por exemplo uma montagem literalmente “analítica”, como o efeito-metralhadora de *Oktiábr* (Serguêi Eisenstein, 1927). Assegurando a distinção de cada componente (o soldado com a metralhadora, a multidão metralhada), e, por outro lado, a distinção da sua sucessão (um equivalente visual plausível do som, tac-tac-tac, da arma), sem renunciar à clareza, é preciso ver para assegurar tal clareza. O que é claro-distinto: a montagem-metralhadora; o que é claro-confuso: a mistura de imagens.

As idéias [...] são claras, pois as reconhecemos e as discernimos facilmente umas das outras, mas elas não são distintas, porque não se distingue aquilo que elas encerram. Assim, não se saberia aí dar a definição. [...] Nós nomeamos distintas não aquelas que são bem *distinguentes*, mas aquelas que são bem distinguidas... (Leibniz 1990: 198).

O modelo deleuziano, entretanto, é desenvolvido em vista de uma diferenciação: a diferenciação é aquilo que constitui o ponto de vista, e a relação entre a idéia e seu objeto é uma relação de troca de pontos de vista constituídos como diferentes. Nessa troca, há uma zona de indiscernibilidade, onde não se sabe mais “onde começa qualquer coisa, onde termina qualquer coisa” (Deleuze 1985: 95, 201), mas isso é sempre pensado no sentido do futuro (do que vai vir), de uma existência temporal desses pontos de vista (por isso, a metáfora do cristal é aplicada por Deleuze apenas ao cinema narrativo, fosse ele “desnarrativo” ou “maneirista”). Ora, a mistura de imagens tem como poder, em todo caso como valor possível, encarnar esta zona provisória de indiscernibilidade onde se trocam os pontos de vista, mas ela é também um freio no fluxo do filme (ela não é o “cristal” de *L'Image-Temps*).

8. As imagens de Nancy Burson são obtidas por um trabalho de digitalização e não com o analógico, o que suprime o acesso direto aos constituintes da imagem, mas não impede que ela seja bem obtida por mistura. Cf. Frizot 1986: 134-135.

Esta dupla característica, dinâmica e estática, é o que fascina nessa forma, mesmo sob as espécies enfraquecidas e banalizadas da fusão encadeada entre seqüências, e aí onde não se buscou nenhum efeito visual particular. Em *Faisons un revê* (1936), justo antes do célebre monólogo de Guitry, vê-se, de modo fugidivo, aparecer, assegurando por dupla superposição a mudança de cena, os músicos ciganos do início do filme, que enviam ligeiramente a um sopro inesperado de um outro mundo, ao mesmo tempo que paralisam esse *vaudeville* no seu gênero sem idade. Em *Gun Crazy* (Joseph Lewis, 1949), um reflexo na vitrine de uma bijuteria abre uma série de fusões encadeadas — pequena seqüência ilustrando “*la belle vie*”, o luxo fácil do jovem casal de bandidos — até fechar-se sobre um outro reflexo, na vitrine do agiota... Eis um efeito corrente em todo o cinema clássico dos anos trinta aos anos cinqüenta: banal e fantástico, documentário e metafórico, a cada vez.

* * *

Enigma da mistura de imagens: devo eu aperceber uma imagem? Duas imagens? A composição de duas imagens? Meu apercebimento deve ser deslocado de toda percepção analítica para manter, co-presentes na idéia, os elementos que o olho tende a dissociar? Se eu reconheço os componentes (os formantes) da imagem misturada, qual seria sua natureza? Imagens inteiras, fragmentos, esboços? Quais relações se estabelecem entre elas, e com o todo da imagem? A consideração da mistura de imagem não a conduz em direção a uma sorte de retroação das noções da análise de filmes sobre a imagem que não se move e, em particular, sobre a imagem pictorial, na medida em que essa possui sua *mise-en-scène*, sua carga de ficção, sua articulação narrativa? Se um quadro pode ser visto como mistura ou superposição de duas imagens, um outro, aparentemente mais tranquilo, não poderá aparecer como uma outra espécie de montagem? Não haveria também possibilidade de descrever qualquer coisa como “*raccords*” ou mesmo “intervalos” em uma imagem de pintura? Temos um horizonte: a única existência da imagem em movimento em seqüência — o filme — implicaria repensar toda imagem representativa.

A essas questões, o conceito deleuziano de diferença é percebido como trazendo uma primeira resposta parcial: a mistura de imagens é uma imagem que não cessa de se diferenciar, ela é mais “orgiaca” que orgânica (quanto à diferença, ela é “a antinomia da representação”⁹). Isso que ela inventa — sem que possa jamais se reduzir a

9. Cf. Deleuze 1968: 339. E mais além: “[a diferença] exprime apenas as oscilações da representação em relação a uma identidade sempre dominante, ou ainda mais, as oscilações do idêntico em

uma forma fundada sobre o discreto, sobre o discursivo ou o enumerável (mesmo se, isso é outra coisa, freqüentemente ela tem aí o valor) — é, então, um modo de figuração que, mais diretamente que outros, tem relação com a idéia: o tratamento ao qual se submete o material repousa sobre a diferença, não sobre a distinção (a análise).

Qualquer que seja a "composição" ou de-composição de uma mistura de imagens, ela guarda essa força diferencial que as análises, representativas ou discursivas, não reduzem jamais totalmente. Em *Notre-Dame des Turcs* (Carmelo Bene, 1968), o rosto do santo se superpõe a um crânio, os olhos fazem viver milagrosamente as órbitas, ilustrando o monólogo ("*aveva conservato gli occhi*"), constituindo para nós a visão de um impossível, um esqueleto habitado por olhos de carne, ao mesmo tempo que não cessa de se fender entre esse fantasma ou fantasia, entre a dupla aparição do rosto de Bene e de um ossuário real, o de Otrante: sem que a mistura seja transformada, ela não cessa de se diferenciar. Inversamente, em *À l'Ouest rien de nouveau* (Lewis Millestone, 1930), no momento do ataque, como no metralhamento de *Oktiábr*, oferta-se uma montagem analítica em lugar de uma mistura de imagens (em seu lugar: aí onde, logicamente, as imagens deveriam se misturar). Está aí o sentido do efeito-metralhadora¹⁰: uma velocidade (brusca e irregular) e uma relação de causa a efeito, não há diferenciação possível, a relação entre um e outro é sempre inscrita, unívoca, desnudada de todo poder fantasioso, apenas explicativo. A diferença ausenta as causas, confunde a explicação.

DUAS IMAGENS EM UMA: O QUE VALE A MISTURA DE IMAGENS?

"O um no outro": a mistura de imagens é, em cinema, o que se apresenta mais evidentemente como forma mesmo da metáfora — sem ser, entretanto, idêntica à metáfora, pois, distinguir nela os seus temas, supõe uma dissimetria à qual escapa, em geral, a mistura. É pela associação do cinema mudo — ou cinema de vanguarda — com a arte da metáfora que provém a crítica da superposição no cinema como

relação a uma matéria sempre rebelde, onde ele rejeita tanto o excesso e a falta, quanto os integra" (1968: 340).

10. A relação entre superposição e efeito-metralhadora é tratada em Marc Vernet 1988: 62. Rudolf Arnheim destacou ainda, quanto a isso, a similitude entre superposição e "montagem (perspectiva) no plano", o que ele considera como sendo uma espécie de condensação do analitismo do efeito-metralhadora: "De uso e de significação análogas à superposição é a "montagem simultânea". Assim, nomearemos nós a montagem entre partes vizinhas, logo no interior de um plano" (Arnheim 1979: 144, tradução do original feita pelo autor).

símbolo dissecado, característica de uma época finda¹¹. Essa assimilação é prematura; ultrapassada por ultrapassada, seria mais exato atribuir a emergência dessa forma à ideologia simultaneísta, por exemplo. Ricciotto Canudo foi simultaneísta¹², como Fernando Divoire, que compôs a primeira compilação de sua *Usina aux images*. Os quadros de Boccioni, citados acima, são simultaneístas à sua maneira. No seu primeiro livro, Bella Balázs (1982: 121) visava uma espécie de simultaneísmo cinematográfico, do qual Abel Gance é o exemplo e Whitman, o referente maior (ele acrescenta, é verdade, que há um perigo na abolição da perspectiva temporal em proveito de uma perspectiva espacial.).

De fato, é claro, a mistura de imagens não está nem "apodrecida", nem fora de moda. Quer um filme seja mudo, vanguardista, hollywoodiano, filme de arte ou experimental, ele joga, tanto quanto ele queira, com a mistura de imagens e com a sucessão de planos — com uma pequena diferença: a imagem misturada é unidade perceptiva antes de ser unidade conceitual. De uma maneira ou de outra, tem-se, de imediato, um percepto único com o qual se trata de saber o que fazer conceitualmente. Uma imagem misturada vale pelo quê? Como é ela visível (como uma imagem, como duas imagens)? Quais relações de sentido particulares aí são produzidas?

O *raccord* comporta, no mínimo, três traços:

- a) em termos de percepção, ele é a simbolização de uma apercepção da continuidade do mundo físico enquanto que visível: *continuum* espacial (o todo contendo as partes); manutenção da lateralidade esquerda-direita, centramento psicológico e perceptivo; reversibilidade da relação de visão;
- b) em termos de crença, ele é um princípio de continuidade de causas: reconstituição de um evento originário; interação de planos por ajuntamento;

11. Cf. Morin, 1965: 177. Morin, depois de Epstein e da Escola de Filmologia, assimila o cinema a uma "arte psíquica", capaz de perceber tanto quanto de produzir as diversas modalidades do imaginário; dentro dessa perspectiva, as figuras tornam-se tropos, eventualmente congelados; a história da expressão cinematográfica tende então a se modelar sobre a história da poesia. Ver também a oposição do princípio comparável, manifestada por Andrei Tarkóvski: "um homem não pode observar várias ações ao mesmo tempo. Isso está fora de sua ordem psico-fisiológica" (1989: 66).
12. Veja, por exemplo, seu poema a três vozes em *L'Usine aux images* (1927), reeditado por Séguier-arte em 1995.

c) em termos de compreensão, ele é a forma da diferença dos objetos visíveis (de sua diferença contínua e infinita); ele funciona como a colocação em relação de uma inclusão e de uma exclusão — o excluído estando sempre inferido no incluído (se for assim, não temos a forma *raccord*, mas a forma intervalo).

Desta definição, mesmo sumária, deduz-se que tudo não pode ser pertinente numa mistura de imagens. A marcação do *continuum* espacial, enquanto tal, é difícil, sobretudo, se se trata de uma continuidade dinâmica (como imaginar a condensação por mistura de um *raccord* de movimento?). Ademais, o fato de se misturar duas imagens, acentuando a pregnância da superfície da imagem como tal, oblitera a referência na lateralidade (a superposição fotográfica presta-se, talvez, melhor a isso: basta ver, por exemplo, *Marcel Duchamp descendant un escalier*, por E. Elisofon, que refaz ironicamente as fotos-análises de Étienne J. Marey). Em contrapartida, tal procedimento é propício a uma marcação da relação entre um mundo visível e aquele que o vê, numa troca onde pode também se marcar a causalidade. A mistura de imagens com valor de *raccord* implicaria quase sempre a mistura de uma "imagem sendo vista" e de uma "imagem já vista": esta é a intuição da maior parte dos críticos. Marc Vernet considera a superposição como sendo constituída de uma figura (de rosto) sobre um fundo (de paisagem), um sendo o conteúdo do pensamento do outro (1988: 61, 74). Um rosto aqui e agora, uma paisagem de um outro lugar e de um tempo passado, ou o inverso, mas sempre a atualização de um *raccord* temporal-memorial, e espacial, de maneira apenas derivada.

Podemos falar de uma visão da lembrança: exemplarmente, o primeiro *flashback* de *Lola Montès*, (Max Ophuls, 1955); a passagem, em fusão encadeada, é longamente prolongada; ela estabelece lentamente, apoiada pelo eco da voz do narrador (Monsieur Loyal/ Peter Ustinov), a relação entre um aqui e um tempo passado — uma relação espaço-temporal oblíqua, como, talvez, sempre o estabelece a lembrança, e que precisaria, nesse sentido, ser distinguida da memória. Podemos falar também de dissimetria: um presente — quer dizer, uma consciência, o rosto de Martine-Carol/ Lola Montès, acentuado na sua presença visual pelos tons que se posicionam sobre ele — "montado" com um além ligeiramente pintado de irreal, a viagem, a floresta, a carroça, a história de amor, os charutos. Seria preciso também, para que a narrativa avançasse, o prolongamento da co-presença desse rosto atormentado pela lembrança, e de uma paisagem sonhada, irrealizada; paradoxalmente, o *raccord* não teria podido existir de outra maneira que não nesta forma que visualmente o nega. O que se tem é a co-atualização do presente, anexado inteiramente ao rosto, e, do além, situado temporariamente em qualquer lugar, como quando Joan Fontaine imagina seu assassinato por Cary Grant em *Suspicion* (Alfred Hitchcock, 1941): montagem,

raccord, daquilo que de outra forma não pode produzir um *raccord*, atualização do virtual da projeção temporal, da prolepse (numa mistura de imagens por inserção, sem superposição, é o caso do bombeiro de *Life of an American Fireman*).

Podemos falar ainda de lembrança da visão: em *Sweet Sweetback's Baadass Song* (Melvin van Peebles, 1971), a fuga do herói é significada por um encadeamento rápido, quase por *flashes*, de lugares — vistos ou não vistos por seus olhos, o enquadramento não permite dizê-lo claramente. Um instante apenas e seu rosto se superpõe a essas paisagens, como um apelo de sua consciência de "refletor central" (no sentido de Henry James¹³). A superposição, no fundo inesperada, faz do golpe um efeito bastante "teórico": ela sublinha que há um personagem pelo qual tudo deve ser visto em transparência e/ou em reflexão. O mesmo efeito, ou quase, observa-se em *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1965), quando Montag espera o resultado do bombeamento do sangue de sua mulher; belíssimo desdobramento de seu rosto, em primeiro plano na metade esquerda do quadro, em plano americano ou plano de conjunto à direita. O filme (e nós com) visa talvez um duplo modo de presença do personagem¹⁴, que já empreendeu sua mutação, ou sua anagogia, como invasor de corpos do homem. Talvez, simplesmente, deva-se notar aí um tipo de onirismo, mas vazio, no qual o personagem, pouco falador, pouco pensante, incapaz de imaginar o que quer que seja, não sabe que se vê a si mesmo em eco ou em abismo.

O primeiro dispositivo é mais freqüente, ele é como que desculpado pela banalidade da equivalência entre "fusão" e atividade memorial, como se lembrar fosse fabricar uma superposição, misturar minha presença aqui e minha existência em tempo passado: imagem clara (eu guardo minha identidade) e confusa (eu distingo mal o presente-do-presente e o presente-do-passado) da relação entre mim e mim. O segundo dispositivo é mais acidental, é preciso aí um cinema consciente ou ao menos experimentador. Ou, simplesmente, um cinema consciente de seus efeitos, como se isso fosse freqüentemente o caso do cinema americano do período imediatamente após o fim de Hollywood. Típico desse ponto de vista, a obra tardia de Robert Aldrich (exemplo: a superposição sobre o rosto de Burt Reynolds em *Hustle*,

13. A teoria do refletor central, desenvolvida por James, notadamente no seu posfácio em *Ailes de la colombe*, faz do personagem uma sorte de espelho no qual o leitor deve ler — mas do exterior — as emoções que o afetam em resposta aos eventos contados; em um sentido, tem-se aqui o contrário da teoria do "observador exterior" de Vsevolod Pudóvkin, para a qual a vez do espectador é "no interior" da consciência do personagem. Esse paradigma foi retomado e formalizado por Gerard Genette, autor de noções de focalização interna e focalização externa.

14. O nome do personagem vem do enredo de Ray Bradbury que Truffaut adapta; eu não posso, porém, deixar de observar que ele se escreve como "*montage*" sem "e"; Montag bem pode ser uma espécie de bricolagem ou de "montagem" de personagem, um psiquismo em forma de quebra-cabeças.

1975, durante o monólogo de Catherine Deneuve). O um e o outro manifestam uma equivalência tão clara com um *raccord* que a solução da mistura de imagens faz figura de pura escolha estética (como, inversamente, no exemplo das metralhadoras, a escolha de não misturar). A coisa seria mais complicada, mais interessante talvez, nos casos onde nem a mistura de imagens, nem a relação do sujeito para com a imagem são tão evidentes. Na perseguição no céu de *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928), o *flo* dominante deixa apenas perceber os momentos de mistura; estes — objeto móvel misturado a seu cenário ou a seu meio — equivalem a uma ligação espacial. Produzir um *raccord* aqui obrigaria a um duplo ponto de vista sobre o móvel e sobre seu fundo. Em *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), a primeira visão do doméstico morto encadeia todas as superposições e confrontações de uma imagem real com uma imagem imaginada (de uma imagem atual com uma imagem virtual). Não se está longe de um efeito como o de certos auto-retratos de Lee Friedlander, nos quais a imagem do fotógrafo se reflete numa vidraça, superpondo o reflexo e aquilo que há atrás da vitrine. Não se está longe também deste sinal terra a terra: a superposição não existe no mundo real, salvo justamente por reflexo num vidro ou espelho sem película, ou, no caso mais raro, da miragem¹⁵. Nesse caso, a teoria clássica sempre definiu o cinema como "complexo de real e de irreal" (Morin 1965: 132). A mistura de imagens é então reveladora de um traço essencial do espetáculo cinematográfico, seu pouco-de-realidade (daí a propensão a superpor um rosto ao "seu"sonho).

No *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinema* (Godard, 1986), o desfile de figurantes filmados por Caroline Champetier é misturado à imagem de Champetier, ela própria atrás da câmera — meio-rostro reduzido a um olho, uma bochecha, uma meia-boca. O que se tem aí não é nem lembrança, nem antecipação, mas visão (a câmera-operadora como super-olho), e penetração dos figurantes na câmera. Desta vez, a troca não é de uma consciência percebendo o mundo percebido, mas do perceptível, diretamente, ao seu registro. Fim do sonho: o cinema clássico, em termos de mistura de imagens, como em todos os outros termos, não é mais possível.

15. Cf. Stephenson e Debrix (1969: 144). Nesse caso, contrariamente a Vernet, eles têm a tendência a ver como usos da mistura de imagens apenas as histórias de fantasmas e as manifestações da vida interior.

A mesma estrutura, produzida pela mistura de duas imagens que permanecem distintas, pode também engajar uma relação que não é mais diegética, uma relação até mesmo mais temporal deste todo — uma espécie de intervalo entre duas imagens misturadas. É o caso do sepultamento de Madeline em *La chute de la Maison Usher* (Jean Epstein, 1929), com a superposição das árvores e dos círios. Sem dúvida, como sempre no cinema, a metonímia de proximidade é inevitável, e os círios são, talvez, aqueles da cripta de onde saiu o cortejo. Mas a metáfora prevalece, e unilateral: "as grandes árvores eram como círios, velando a morta, dirigindo ao céu sua prece muda", ou qualquer coisa parecida; não se vai imaginar os círios como floresta, porque as árvores estão ali, e os círios nem sempre, ou jamais. O que se tem aqui é a co-presença de dois elementos heterogêneos; a unificação desta heterogeneidade sob a bandeira do sentido, uma técnica intervalar típica.

Esse procedimento é descrito à época como possuindo uma essência fotográfica, pois o registro por ação da luz pode "por ele mesmo" o produzir: duas imagens, ao acaso, podem sempre se misturar. A superposição "*produz, ao mais forte, o mesmo efeito que se o obtém em fotografia, desde que, por inadvertência, a mesma placa seja exposta duas vezes*" (Arnheim, 1979:142). Ao mesmo tempo, a gramática conotativa do cinema mudo, mais tirânica, no fundo, que as prescrições dos montadores clássicos, fecha a mistura de imagens — é fácil produzi-la, automática; logo, está ameaçada de insignificância — nas significações pesadas: caos, amplificação de relações diegéticas (exemplo dado por Arnheim dos *Nouveaux Messieurs*, de Feyder, onde "*a luta é assim transposta do plano acústico e do conteúdo ao plano ótico*" (ibid); sublinhamento de comunidades simbólicas; transformação da realidade. Eis o exemplo dado por Rudolf Arnheim: quando se tem os dançarinos e a orquestra, em dois planos sucessivos, é sua relação espacial que é sensível; em superposição, eles co-participam de um certo ambiente; por sua virtude expressiva e "*ambiental*", a mistura das imagens é uma sorte de equivalente do primeiro plano, aliás, os dois são freqüentemente associados. Após a guerra ainda, nas primeiras obras de colocação em perspectiva da teoria do filme, lê-se a mesma coisa: "*o efeito perturbador do trânsito numa grande cidade, por exemplo, pode ser representado (...) Todas essas distorções óticas eram utilizadas freqüentemente nos filmes mudos para transmitir estados de espírito, tais como a embriaguez, o afobamento, a vertigem e outros*" (Lindgren 1948: 136). É como se fosse preciso a todo preço suprimir aquilo que existe de inquietante na possibilidade de superpor duas imagens de qualquer coisa — uma metáfora tornada incontrolável.

É em referência ao cinema mudo e a essas conotações que o cinema experimental freqüentemente refaz as mesmas experiências da metáfora visual. No *Don*

Giovanni (Carmelo Bene, 1970), as aparições do rosto de Don Juan misturados a toda outra coisa criam uma relação, às vezes, ficcional e não-diegética (impossível de dividir). Aquilo que é sugerido é, talvez, da ordem da visão, da alucinação, do fantasma, como o que aparece em contracampo da visão da pequena Thérèse Martin: nesse caso Don Juan saberia, por santa Thérèse de Lisieux, que é apenas um fantasma. Ou ainda, a seqüência em que Godard mixa, no episódio 3B da *Histoire(s) du cinéma*, uma cena de *Alphaville* com uma cena de *Trois lumières*, de Fritz Lang. A heterogeneidade é ainda mais afirmada (algum *lugar* comum a esses dois filmes) e as coincidências de imagens são de uma ordem que não tem equivalente na montagem de planos sucessivos: Eddie Constantine em impermeável cinza-claro superposto à grande capa da Morte, os círios funerários invadindo as luzes de *Alphaville*, capital da dor (mesmo tema dos círios de Epstein e de Godard; o céu de um, o inferno do outro).

Cinema mudo ou não, a questão não é mais puramente de percepção, mas de sentido: a imagem responde a uma lógica do múltiplo ou do um? Existe um princípio totalizador (uma consciência, uma memória, um Sujeito) que permite recolher o sentido do dois-em-um? Se está, ao contrário, num regime de metáfora ou de lacuna do sentido? Uma solução intermediária: deve-se se fazer sensível à fabricação de um entre-mundo mais ou menos fantástico? A cabeça de Oinos atravessada de nuvens, em *Puissance de la parole* (Godard, 1988), pode ser vista como figuração de um anjo, de um espírito? Como imagem de uma forma extrema do pensamento, que responderia à imagem do ato de palavra como demiúrgica no texto de Poe? É ela, superficialmente, a marca de um devaneio, as nuvens como metáfora pronta, e também — ambigüidade eterna do cinema — as nuvens como *aqueles que passam naquele momento*? Evocar uma imagem superficialmente análoga tal qual a de *Portrait de W. Uhde* por Pablo Picasso — onde a cabeça é igualmente esburacada, atravessada por "qualquer coisa" que deve informá-la —, sublinha esta carga de equívoco que carrega consigo o fotográfico. Mais longe, no mesmo filme, a vibração (risco sobre água?) que metaforiza o abalo primeiro da palavra, sua "força", superpõe-se sobre a mão de Jean Bouise (o anjo Agathos): uma só imagem, ou duas? E em qual relação? Observe-se ainda, num filme mais loucamente experimental, *Napoléon* (Gance, 1927), as imagens da multidão/onda revolucionária: totalmente não misturáveis, enquanto que a mistura da barca de Bonaparte e da Assembléia faz um intervalo bastante banal, metafórico.

A mistura de imagens consegue sempre levar ao primeiro plano a matéria cinematográfica (i.e. fotográfica-temporal). Como todas as trucagens próprias do cinema, esta aqui chama a atenção sobre o dispositivo de produção de imagens.

A fusão faz perceber o trabalho da câmera. Não é mais a representação inocentemente objetiva do sujeito. A câmera projeta de si mesma, por seu mecanismo próprio, qualquer coisa na imagem que não tem nada a ver com a aparência natural, efetiva, das coisas. A fusão é uma expressão puramente subjetiva, logo, puramente intelectual, da câmera. Isto se dá porque [a imagem] não produz o efeito de qualquer coisa "vista", mas de qualquer coisa "pensada" (Balázs 1977: 171).

O verdadeiro limite da mistura de imagens é, pois, este aqui: duas imagens são misturadas; nós vemos a uma e a outra; nós vemos também sua mistura; nós a compreendemos (relacionando-a a uma forma-*raccord* ou a uma forma-intervalo); o que traz a escolha desta forma é um aumento da cinematograficidade. Toda mistura de imagens é, potencialmente, cheia de um intervalo virtual.

Na cena da cozinha de *Numéro deux* (Godard, 1975), o rosto da mulher, em preto e branco, superpõe-se a sua conversação com o homem (os movimentos dos lábios são sincrônicos). Compreende-se bem que isso que nos é dado é, ao mesmo tempo, o plano do conjunto e o primeiro plano, mas vê-se também a mistura como fato cinematográfico bruto. Igualmente, em *Rennsymphonie* (Hans Richter, 1929), a mistura é obtida por superposições, por fusões encadeadas repetidas, por multiplicação prismática da imagem: aqui também a técnica invade o filme. Vanguardismo em Richter, prática do filme-ensaio em Godard: eis os locais favoritos da mistura, aqueles onde se deseja pensar.

Perguntar se uma mistura de imagens é mais *raccord* ou mais intervalo é esquecer que é preciso, de início, convencer o olho que "uma" imagem é discernível como "duas" imagens. Toda percepção, até certo ponto, prende-se sobre esta interação entre decisão semântica e decisão perceptiva. Se eu vejo, ao mesmo tempo, o reflexo na vidraça e o objeto por trás da vidraça, eu devo explicá-lo a mim mesmo, ainda que, por vezes, isso tome o aspecto de alucinação. A mistura de imagens me oferece esses casos, excepcionais na vida real, nos quais a alucinação não pode ser suprimida nem deixada para trás. Interpretada (pelos sentidos ou pelo sentido) como imagem única, ela se dá sempre como uma outra coisa que pode ser um duplo ponto de vista sobre um mesmo mundo (versão "*raccord*") ou uma colagem (versão "intervalo"). Isso é, certamente, a criação de um mundo novo que se diferencia do mundo real naquilo em que, neste, não se pode compor, e naquele torna-se possível. A imagem misturada, por pouco que se possa vê-la como única, é fantástica: isto é um teorema estético.

Eis agora o paradoxo: dois formantes de uma mistura de imagens podem ser heterogêneos mesmo na sua imagem fusional (eles provêm de regiões inconciliáveis em relação à realidade). A morte do monstro em *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922), o desdobramento de Gray em *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1931), ou, menos canonizado, tal efeito em *Carnival of Souls* (Harold "Herk" Harvey, 1962), têm lugar em mundos acrescentados ao meu. Esta sorte de mistura de imagens, diferentemente das precedentes, não supõe que um dos componentes seja relacionado ao outro como um conteúdo de consciência (ainda que seja a consciência, ou o inconsciente, de David Gray quem vai explorar a casa do doutor). Há duas imagens, mas uma não é, no fundo, nada mais que uma variante da outra, e sua mistura inclina cada uma em direção a um outro mundo possível. O quarto de Ellen sem *Nosferatu* não é o mesmo mundo que este quarto com *Nosferatu*; a mistura dos dois insiste sobre a contaminação "recíproca" de um mundo por outro.

Essas contaminações de mundos podem existir também sem a mistura de imagens. *La voie lactée* (Luis Buñuel, 1968), por exemplo, faz coabitar seus personagens centrais independentemente de locais, classes sociais, épocas, por simples repartição da cena ou *raccord* do olhar. Inversamente, temos o mesmo efeito em certas fotografias de "fantasmas" de Atget: um só e mesmo mundo, pelo simples efeito de sua exposição prolongada, desdobra-se em um mundo de coisas estáveis, o cenário, os edifícios, e um mundo de coisas móveis, humanas ou não, dados juntos, mas diferenciados. Ou ainda, em muitas fotografias de Kertézs, jogando uns reflexos em uns frascos de água, o que se tem é a ilusão fugitiva de um mundo que surgiu no rasgamento de um outro. Mas a mistura de imagens junta sua força de convicção: o mundo se desdobra realmente, pois que eu o vejo (eu vejo claramente a confusão). Por isso, o cinema é aí, freqüentemente, mais bem sucedido que a imagem parada, pois sua força de convicção dramática é muito superior.

BORDAS DA MISTURA DE IMAGEM: SONHO, UCRONIA, INTELIGÊNCIA DA MÁQUINA

Eu tenho falado muito de fotografia, tenho feito suposições sobre as possibilidades técnico-ontológicas de um traço registrável por ação da luz sobre os sais de prata. A co-presença "fenomenal" de duas imagens, ocupando a mesma superfície e o mesmo quadro, não obriga em nada o pensamento ao índice. Ele existe, reconhecido em pintura, em fotografia, em cinema, *a fortiori* em vídeo, no meio digital, ou de outras maneiras, algumas delas redutíveis a um truque manipulador para provocar tal co-presença.



La voie lactée (1968), Luis Buñuel

O modelo do "reflexo na vidraça" questiona, na realidade óptica, a causa e o lugar da mistura de imagens. Eu vejo, claramente, duas imagens confundidas em uma, porque existem objetos do mundo que têm a propriedade de acrescentar uma imagem à minha visão. Isto é apenas um caso sofisticado de ambigüidade visual: duas imagens em uma, mas onde eu escolho a uma e depois a outra; eu posso me acomodar, opticamente e mentalmente, sobre o reflexo ou sobre o objeto atrás da vidraça. A objetiva fotográfica já não tem essa leveza: ela não tem o poder *distinguante* de Leibniz, ela não pode separar dois perceptos iguais em distância e em luminosidade, sendo que um é produzido pelo reflexo. A imagem-reflexo não poderá ser "desmisturada", senão com o tempo e no tempo, e é por isso que, em cinema, ela é uma das margens ou uma das fronteiras da mistura de imagens, enquanto, em fotografia ou em pintura, ela é uma das manifestações reconhecidas desta mistura (ver os exemplos citados de Friedlander e de Salle). A fotografia constantemente jogou com esta possibilidade de produzir uma zona de indistinção de uma a outra imagem, permutando o interior e o exterior, uma imagem "direta" e uma imagem por reflexo. Toda uma noção da pintura voltada ao culto do *trompe-l'oeil* imitou este efeito, enevoando as passagens de uma zona de imagem a uma outra, misturando graus de realidade diferentes (René Magritte brilha nesse caso).

Eis outro modelo, próximo em técnica, senão em espírito, do "divisionismo": todas as partes da superfície onde as imagens coexistem em se tocando. No *Rennysymphonie*, uma lente prismática multiplica a "mesma" imagem, e acrescenta uma sorte de difusão que, em certas zonas, mistura esses clones. Ao contrário, o caleidoscópio, em separação cortantes do *Ballet mécanique*, delimita as zonas puras, sem recobrimento. O *split screen*, industrialização e banalização desses efeitos, possui a mesma margem de indistinção e de incerteza: repartição da superfície, coexistência pacífica de imagens semi-autônomas (é por isso que o procedimento primitivo de figuração do sonho, por superposição de uma vinheta numa pequena porção de imagem, como em *Life of an American Fireman*, aparenta-se mais ao *split screen* que a superposição). Estamos muito perto do limite assinalado por Arnheim, entre a mistura de imagens e a montagem no plano, duas ou muitas imagens "em uma".

Quanto ao esconde-não-esconde, ele não é, em princípio, um simples variante do *split screen*, pois, em geral, o limite das duas zonas e sua linha de adjacência são dissimuladas. Tem-se aqui a lógica da imagem dupla, mais que da fusão de imagens (ver o exemplo magnífico de *Partner* — Bernardo Bertolucci, 1968 — onde o procedimento é, muitas vezes, utilizado para colocar Clementi em presença de seu duplo, segundo o princípio de *L'étudiant de Prague*, através do qual ele é uma vez "posto à nu", (no sentido formulado pelos formalistas russo de "pôr a nu o procedimento"),

logo que sai da sua metade da tela e, atravessando o limite invisível, desaparece *por trás do nada*). O que pensar por exemplo do sonho de Marfa em *Stároie i nóvoie*, no qual o esconde-não-esconde junta-se à superposição para confrontar o touro e a tropa de vacas fecundadas? A lógica aí é, às vezes, aquela do dois em um, pois o touro se superpõe às nuvens, e da asserção da unicidade da imagem, pois é preciso que ali haja o encontro entre macho e fêmea para que o sentido (fecundidade) seja assegurado. Colagem? Em um certo sentido, sim; mas também contaminação: existe realmente algo de fantástico nesse mundo, e não apenas porque ele figura um sonho (isto é a razão da referência, quase uma citação direta, ao *Geant* de Francisco Goya).

O que é que distingue a mistura de imagens entre todos esses procedimentos vizinhos que provocam no espírito, na Idéia, a mesma co-presença de imagens? A vista, a percepção? Sem dúvida, mas ao preço de muitas ambigüidades. Quanto aos usos, eles são potencialmente os mesmos, se aí permanecemos na constatação da ocupação simultânea de um espaço por duas presenças diferentes. Talvez a forma mais reveladora seja a menos espetacular, aquela na qual as duas imagens misturadas são quase a mesma, é o caso em *Nosferatu* ou *Vampyr*, da contaminação de mundos porque o que se vê aí é uma preocupação menos com o sentido do que com o tempo; menos com a produção de uma significação do que com uma temporalidade, ou, mais fundamentalmente, com uma "mundidade".

Os vanguardistas, à sua maneira, haviam sentido isso. Lázló Moholy-Nagy, dando esta descrição de um "policinema" temporal (e não apenas espacial, como aquele de Gance) diz que:

podia-se (...) substituir as telas quadradas tais como elas existem atualmente por superfícies esféricas. Esta superfície de projeção deverá ter um enorme raio, conseqüentemente uma profundidade muito pequena, e estar a 45° em relação ao espectador. Projetar-se-ia ali em contínuo muitos filmes ao mesmo tempo (...) não em um lugar preciso, mas da esquerda para a direita, da direita para esquerda, de baixo para cima e de cima para baixo, etc. Esse procedimento permitiria representar simultaneamente dois ou muitos eventos independentes, mas cujo encontro calculado produziria coincidências muito significativas (1993: 107).

Coincidências do tempo crônico, substância da mistura de imagens. Ainda se está aqui numa ordem puramente geométrica e mecânica das coincidências crônicas. A mistura de imagem do cinema, em geral, reveste-se de uma outra força,



Nosferatu (1922), F. W. Murnau

que a deixa irredutível a um encontro parcial ou local entre temporalidades. Em se misturando, as imagens produzem um sentimento de tempo que não se assemelha a nada; elas engendram, elas geram uma ucronia. Não existe um tempo como aquele no qual se desenrola a mistura de imagens: este se oferece como proveniente de um tempo impensável, impossível, de uma espécie de não-tempo. Esse tempo é também uma das maneiras de simbolizar o mundo, ou, mais exatamente, um dos instrumentos dos quais o homem se dotou para pensar o mundo, a ponto de, a partir do artefato do relógio, poder-se sustentar que é o tempo, o tempo ele-mesmo, que é uma ferramenta humana, nada mais, e não uma característica nem uma propriedade do mundo natural (Elias 1996). O tempo, em si e por si, não existe; o tempo não é também mais aquilo que a invenção kantiana fez dele, a capacidade inata que teria meu espírito de projetar sobre o mundo uma categoria *a priori*. O tempo — não somente os relógios, as ampulhetas, os relógios de água ou o transcórre da película no projetor, mas o tempo ele mesmo — é pura produção humana, uma invenção. É isso que, implicitamente, afirma a mistura de imagens: ela é de outros "tempos", além do tempo crônico, do tempo da duração, do tempo do "relógio interno", todos inventados.

Nada de implausível então que o filme, em algumas de suas formas as mais estranhas, "faça tempo" diferentemente. Após tudo, existe ao menos — é uma velha observação — uma outra produção do psiquismo humano que também aboliu o tempo e o remodela. Não é por acaso que a mistura estável de imagens sempre foi a forma privilegiada do mundo onírico no filme, e que, na teoria clássica, a idéia sempre permaneceu a mesma: o filme tem os atributos de irrealidade do sonho, os atributos representativos da realidade; o cinema é o objeto de uma visão estética, aquela "*de uma consciência desdobrada, ao mesmo tempo participante e cética*" (Morin 1965: 131); o espectador não é um sonhador — impotência abominável do sonhador, feliz do espectador; crença do sonhador em um irreal, do espectador em uma realidade exterior, etc. —, mas o filme lhe propõe "*um complexo de sonho e de realidade*" (Morin 1965: 126). Essas eram já as teses da Filmologia, para a qual, no cinema, "a realidade aparente é apenas enfraquecida ou alterada, de alguma forma, pelo saber que aquilo é uma ilusão"¹⁶. Enfim, o que é visto é dotado de um pouco-de-realidade, mas tal "realidade vista" é dotada de grande precisão (isto é, segundo a fórmula de Morin, o "irreal preciso"¹⁷).

16. Cf. Berck 1948: 250. Essa problemática será também, mais tarde, o tema de um capítulo de Metz, "Le film de fiction et son spectateur. Étude métapsychologique", em *Le signifiant imaginaire* (1977: 121-175).

17. Fórmula que evoca, de uma parte, a fórmula comparável de Bresson sobre o real preciso; e, de outra parte, uma idéia semelhante em Andrei Tarkóvski 1989: 66-67.

Os sonhos de cinema são lugares freqüentes da mistura de imagens, por uma sorte de quase-redundância constitutiva. Em vários Buñuel (*L'ange exterminateur*, notadamente), os sonhos são encadeamentos vertiginosos, misturas inextrincáveis. Hitchcock, no período de sua obra mais influenciada pela psicanálise, de *Spellbound* a *Vertigo*, criou pesadelos onde se misturam imagens sempre muito espetaculares para parecer com os sonhos, mas onde justamente as passagens em fusões dão qualquer coisa do onirismo verdadeiro. O pesadelo de Montag em *Fahrenheit 451*, imitado daquele de Scottie, retoma a fórmula (mas Truffaut, sempre menos brilhante que seu modelo, mistura apenas cenas muito verossímeis).

A imagem de sonho é, por excelência, a imagem sem temporalidade (não se sabe jamais quanto ela dura), sem tempo próprio (não se compreende como as imagens se sucedem), sem origem assinalada (por isso, tão freqüentemente, foi tomada por manifestação dos espíritos ou dos mortos). Godard mostrou isso muito bem no fim do episódio 3A de *Histoires(s) du cinema*, por uma frase de Lucrecia que compara implicitamente a imagem do sonho e a imagem do filme sobre a base dessa sucessão incompreensível, segundo a lógica do sonho ou segundo a montagem dos planos¹⁸. Tem-se aqui o sonho, ou o jogo flutuante da lembrança, as passagens de um bloco de espaço-tempo a um outro, por um "túnel" artificial onde escapa-se a um e a outro: *Lola Montès*, *North by Northwest*, como exemplos. Tem-se aqui ainda a passagem a outra coisa que não o passado, que não o futuro, a outra coisa que não a consciência que um personagem pode ter de seu tempo; por exemplo, uma passagem à alucinação.

[...] antes que significar o pensamento, antes que designar a continuação as imagens como subjetivas ou sob a responsabilidade do personagem que se recorda e conta, a superposição, fazendo aparecer "sob" um rosto um espaço diferente e mais largo, indica simplesmente que esta figura humana é o envoltório de um pensamento, de uma lembrança. [...] em outros casos, a superposição permite passar do campo ao fora de campo, [aqui] ela facilita a passagem do interior ao exterior, do campo ao fora de vista (Vernet 1988: 65-69).

18. "Nam fit ut in somnis facere hoc videatur imago, quippe ubi prima alioque est altera nata inde statu prior hic gestum mutasse videtur" (Pois acontece que, nos sonhos, a imagem parece fazer isso; em verdade, logo que a primeira desaparece e que uma segunda é então produzida em uma outra posição, é a precedente que parece ter mudado de pose), *De natura rerum*, IV, 770-772, à qual Godard acrescenta uma frase de Ovídio, em que ele insiste sobre a presença de luz quando acaba o sonho: "Extemplo cum voce deus, cum voce deoque somnus abit, somnique fugam lux alma secuta est" (Tão logo com a voz foge o deus, com a voz e o deus, o sono, e o fim do sono é seguido de uma doce luz), *Métamorphoses*, XV, 663-664 (tradução do original feita pelo autor).



Vertigo (1958), Alfred Hitchcock



L'Ange Exterminateur (1962), Luis Buñuel

Certo, a alucinação permanece sendo aquela do personagem, não aquela do espectador, o qual, ao contrário, está em posição de observação distante. Segundo a observação de Metz, plena de bom senso, o filme de ficção "é menos certo como complementação alucinatória do desejo que do sonho. [...] É que, justamente, ele não é alucinatório" (1977: 137). Mas a alucinação carrega de qualquer modo nela mesmo — sem que seja preciso recorrer a um saber sobre o desenrolar dos eventos diegéticos — uma dimensão a-crônica. Hitchcock ainda, e desde o seu período inglês, é um exemplo: quando o jovem aristocrata decaído de *Downhill* (1927) retorna às ruas de Londres no final de sua errança, sua vista vacila (a imagem também), sua visão é semi-alucinada (superposições flutuantes, variáveis, efêmeras).

A mistura de imagens tem então esse valor conceitual: ela designa a existência de um tempo que é de uma outra natureza, que a do tempo vivido, e que a do tempo medido. A mistura de imagens de filme dá a esta outra natureza do tempo, a esta outra maneira de fazer-se do tempo, seu rosto sensorial, o mais amável e o mais acreditável. O tempo da mistura de imagens aí se esvai sob meus olhos e por eles — enquanto que meu espírito se ocupa de, nela, compreender o impossível. É então que a mistura de imagens, que perturba a representação, no mais íntimo de sua dimensão temporal, inquieta mais fundamentalmente toda concepção do psiquismo como consciência, como potência de projeção sobre o exterior, como garantia do ser-no-mundo. A mistura de imagens é um dos lugares de representação que nos força a escapar dos modelos kantianos assim como dos modelos fenomenológicos.

Um dos traços mais surpreendentes das figurações animais nas grutas paleolíticas é sua prática inocente e constante da mistura, co-relativa às técnicas da gravura sobre pedra e do desenho com carvão de madeira. Dois desenhos ou gravuras que se recobrem em parte não podem ser discriminadas pelo olho-espírito senão pela via de uma reconstrução. Quando as figuras são pouco realistas, a operação torna-se casual, as leis de boa forma¹⁹ jogam plenamente, mas sem garantia. Qual forma é "boa" num rabisco como aquele das "focas" da gruta Cosquer (Clottes e Courtin 1992: 130), por exemplo? Uma delas é esboçada embaixo de uma cabra montanhesa, uma outra está inscrita no interior do corpo de um cavalo: mas essas topologias

19. Outras "leis" gestaltistas repousam sobre hipóteses de regularidade e de continuidade que seriam feitas incessantemente pelo espírito humano na sua percepção do mundo; a verificação experimental é mais discutível.

— embaixo, no interior —, propostas pela descrição dos especialistas e opticamente incontestáveis, falam apenas da ocupação da superfície; a foca no cavalo para ser vista como se estivesse diante do cavalo? Ou atrás dele (em qual caso, o cavalo é transparente)? Nem um nem outro (em qual caso há, entre elas, um "intervalo" mental)? Os "frisos" mais importantes figuram, na mesma gruta e em outras, numerosos animais que se misturam, tornando ainda mais difícil a suposição de uma profundidade e de uma disposição em camadas das figuras, obrigando a lê-las como pura mistura (e, em ocorrência, a interpretar essa mistura não como caos ou como acidente, mas como vontade — sem que se compreenda o porquê).

Nada confunde a certeza interpretativa como a arte paleolítica, e a mistura de imagens não é tão somente aí um traço, não mais estranho que outros (a estilização, o realismo, a alternância de virtuosidade e de mau jeito ou sua coexistência). Isso é suficiente para indicar que as figuras, desde sua nascença humana, foram também utilizadas para inquietar o pensamento — menos por traduzir um saber ou uma hipótese que por testar o poder do psiquismo²⁰. Na outra ponta da história da humanidade, é esta a tese crítica e filosófica fundamental do cineasta Jean Epstein²¹. Estamos diante de uma filosofia idealista (neo-kantiana sem o saber ou o sabendo): o pensamento não está no real, mas em nós. Os julgamentos que nós aportamos sobre a realidade — sobre as leis da realidade, o acaso, a liberdade — são, de fato, relativos ao nosso pensamento, e não absolutos. "*O acaso, o determinismo, a liberdade (...) constituem, não como o cremos habitualmente, sistemas fixos, categoricamente opostos, mas relativos, de aspectos flutuantes, mal delimitados entre eles, transgredindo sem cessar o um sobre o outro, se misturando, se superpondo, se confundindo como nuvens*" (Epstein 1974-75: 298) (note o recurso às metáforas da fusão, da mistura, da superposição, da confusão).

Como nossa própria inteligência, a da máquina cria um sistema filosófico, diferente de outros e incomparável com eles, assim como não são comparáveis entre si as filosofias.

Com que direito se exigirá do filósofo-robô cinematográfico mais que isso que fornecem os filósofos-homens e que consiste em uma representação do Universo, engenhosa e um pouco coerente, aberta ao jogo da interpretação das aparências, a condição de permanecer fiel a suas leis orgânicas, isto é, isenta de mais graves contradições internas? (Epstein 1974-75: 322).

20. É a tese principal em Jean Louis Schefer 1999.

21. Cf. as principais obras de Epstein nessa direção: *Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926; *L'Intelligence d'une machine*, 1946; *Esprit de cinema*, 1955, póstumo — todos retomados em *Écrits su le cinéma* (1974-75). Veja também diversos textos de Epstein sobre a literatura, e um conjunto de comentários críticos sobre seu cinema e sua filosofia, em Aumont 1988.

Esse filósofo que não dispõe de uma linguagem é evidentemente de uma espécie particular (quem julgará, e com qual ferramenta, senão a linguagem, a gravidade das contradições internas de um sistema filosófico sem linguagem?). O cinema é um filósofo como o personagem de um filme é um personagem: é preciso a noção de ficção, e o regime de crença desdobrado, fendido, que o acompanha. O interessante é que esse filósofo sugere uma colocação em causa de categorias fundamentais da filosofia e da ciência modernas — as grandes oposições entre vida e não-vida, entre corpo e espírito (ou alma), entre acaso e necessidade, entre contínuo e descontínuo.

O espírito, por exemplo, começa pela memória; "*uma substância na qual se constata a memória de sua maleabilidade, acha-se evidentemente em vias de possuir qualquer coisa que se aparenta ao espírito*" (Epstein 1974-75: 287). O cinema, pela mesma manipulação do tempo, faz aparecer uma "memória" do vegetal, do mineral. Igualmente, a causalidade é uma ilusão; não há causas no real (os fenômenos não se causam uns aos outros, somos nós que impomos à realidade a leitura de regularidades que são aquelas de nossa razão).

... o filme não é nem uma simples representação do real, nem a criação puramente fictícia de uma pseudo-realidade; as categorias ordinárias do real não têm aí mais necessariamente curso, mas, contrariamente àquilo que se passa nas outras artes, as categorias novas que aí se substituem não aparecem como convenções que o espectador admite implicitamente e as quais ele acaba por tomar como hábito, mas aparecem bem mais como aspectos novos, até então desapercibidos, do real [...]. A reversão do tempo age sobre nós, espectadores, enquanto que nós somos homens entregues aos mistérios do ser (Riniéri 1953: 81-82).

Há na realidade somente um princípio, aquele do mínimo de ação. O cinema, pela "reversão do tempo filmico", demonstra que a causalidade pode, numa certa representação do mundo, ser invertida ou abolida.

No fragmento do estranho universo que apresenta um filme invertido, não temos pena de sufocar, sob a crítica, a quimera nascente de uma causalidade absurda. (...) Mas que se reprojete o filme tantas vezes quanto se queira, essa mesma relação estará sempre lá e assumirá a figura de uma lei, estatisticamente estabelecida, de um outro pequeno mundo, como são estabelecidas as leis do nosso. Nesse mundo, é preciso bem convir que tudo se passa como se a fumaça fosse a causa do fogo (Epstein 1974-75: 299).

Quanto à continuidade, o dispositivo cinematográfico, ele mesmo (continuidade de um movimento feito do descontínuo dos fotogramas), imita exatamente a relação entre contínuo e descontínuo na *nossa* relação com a realidade. O descontínuo está

no pensamento: para aquilo que é do real, não se sabe se ele é contínuo ou não²². O tempo filmico, igualmente, é uma construção de ordem indiretamente psíquica (que imita ou representa uma construção psíquica). A comparação com o sonho, por exemplo, é recentrada por Epstein, menos sobre os processos simbólicos, que sublinham Morin e Metz, que sobre o tratamento do tempo. Como o tempo onírico, o tempo filmico é desdobrável (esticável), redobrável (comprimível) e irreversível. Filmada, a realidade torna-se um "universo a tempo variável". A inversão do tempo confronta aí a causalidade — o acelerado e o desacelerado, a vida e a inércia. Enfim, esta compressão ou esta remodelagem do tempo, que é a superposição, confronta o espírito. O cinema deixa contínuo isso que é intermitente, e quebra o contínuo; ele fende o presente e suas potencialidades de passado e de futuro: "Eu penso logo *eu era*". O eu futuro parte-se em eu passado; o presente é tão somente esta transformação instantânea e incessante. O presente nada mais é que um encontro. O cinematógrafo é a única arte em que eu posso representar tal qual esse presente é. Isso porque ele cinde o evento em um passado e num porvir que ele contém: compreendido aí este porvir que é a morte.

* * *

Há muito que se tem proposto relacionar a arte paleolítica a um "pré-cinema" concebido como Idéia da representação dos movimentos. Eis aí uma teleologia rasa, como se o cinema não fosse mais que isso: uma inscrição mecânica do movimento, uma transcrição, sem incidência sobre aquilo que é transcrito, senão — isto não é mesmo certo — por sua conservação (a "múmia da mudança" de Bazin²³). A filosofia, por vezes esfumada, de Epstein tem ao menos o mérito de colocar em dúvida absolutamente esse clichê. Não mais o cinematógrafo como transcrição automática de movimentos fenomenais, mas como representação do mundo onde é o tempo que é fabricado, como "promessa" da morte, quer dizer, como reversão ou mudança do tempo e dos valores que lhe são agregados, pois a promessa é mais que o ser-por, e o cinema não é, nessa concepção, um epigono heideggeriano.

Se a mistura de imagens tem por virtude sugerir uma forma do tempo que não seja redutível nem ao tempo crônico, nem ao tempo interior (subjetivo), então ela é, em certo sentido, a forma condensada do cinematógrafo. Pode-se quase, nessa

22. Epstein estende a toda ciência e a toda teoria da realidade a observação fundamental da teoria quântica, que quer que a observação transforme o observado.

23. "Pela primeira vez, a imagem das coisas é também aquela de sua duração como a múmia da mudança" (Bazin 1958: 16).

lógica que Epstein nos legou, inverter as proposições e as perspectivas: a forma primeira do cinema é a superposição. É dela que se descolam todas as outras: o *raccord* e o intervalo são o descruzamento da mistura de imagens; o plano prolongado, ele mesmo, guarda da superposição, assim entendida, seu núcleo essencial, a colocação em evidência da impossibilidade do presente. A mistura de imagens produz o *nexus* do contínuo e do descontínuo, ela os amarra; os tempos cinematográficos aí se pressionam como escapando à experiência tanto quanto à medida. É um tempo pensado, irreal, prometido.

Assim como a fotografia manifesta seu poder de pensar misturando os mundos, o tempo está em jogo, certo — mas diferentemente. A belíssima *Composition de Tabard* (1930) combina uma ocupação homogênea do espaço (de duas dimensões), que põe em valor o grafismo elegante, e um jogo "intervalar" sobre os formantes da imagem, a deiscência entre um corpo tomado em positivo e um rosto refletido em negativo (ou ainda, o enigmático *Moi + Chat* de Wanda Wulz, 1932). Eis outra forma de não-tempo, de pura contemplação de um impossível, de um não-desse-mundo. A confusão dos dois componentes da imagem é total, a habilidade (ocular, manual) do fotógrafo é, aqui, a de borrar perfeitamente as fronteiras, as distinções. A claridade que disso resulta é cegante, é aquela de um efeito de "surreal", pois há aí surrealismo. Eu não posso dizer nada mais que isto: em cinema, os efeitos são sempre mais imediatamente temporais.

Em um filme inteiramente feito com mistura de imagens — não geneticamente²⁴, mas fenomenalmente —, como *Zeitaufnahme(n)* (Kurt Kren, 1973), a perturbação do tempo é constante: três minutos de tomada(s) no tempo, ou de tomada (*Aufnahme*) do tempo ele mesmo. O que se tem aqui é a realização da utopia da narrativa onde não se passaria nada, onde se contentaria em dizer "o tempo passa", ou mesmo apenas "o tempo é", ou, mais radicalmente, "o tempo". Na outra extremidade do espectro institucional, filmes que não têm nada de confidencial, como *Lost Highway* (David Lynch, 1996) ou *New Rose Hotel* (Abel Ferrara, 1998), operam uma vulgarização desses efeitos, com sua temporalidade constantemente perturbada por todos os meios da ficção e da imagem conjugadas.

24. Veja as explicações técnicas de Thomas Korschil, e os comentários de Peter Weibel, em Scheugl 1996. Korschil insiste sobre o fato de que não há superposição; trata-se de um filme feito imagem por imagem, segundo esquemas previstos, como todo filme "estrutural". Cada fotograma é exposto um pouco mais de tempo que a fração de segundo normal, logo aparece como mexido (a câmera não está sobre tripé, mas carregada no ombro); ademais, três objetivas diferentes são utilizadas, uma normal, uma teleobjetiva, uma grande angular; o cineasta se esforçou ainda para manter a cabeça no mesmo lugar no quadro com as três objetivas, daí um efeito de tremido e de superposição de imagens que engana mesmo o olho advertido.



Lost Highway (1996), David Lynch

A mistura de imagens é uma forma essencialmente fílmica. A pintura e a fotografia podem nos dar equivalentes, mas reduzidos. É apenas a partir da imagem móvel que se pode dar o conceito. Nesse caso, a claridade confusa desta forma joga, por seu turno, uma certa claridade sobre essa imagem móvel na qual, após a realização de tanto de seus avatares, a natureza e a matéria escapam ainda. Com que direito, de fato – sobretudo, se é para declarar que sua confusão é clara –, tenho eu, ao longo dessas notas, falado de mistura (no singular) de imagens (no plural)? O que eu vejo logo do sepultamento de Lady Usher ou da superposição de Lemmy Caution à Morte langiana, é tão diferente disso que eu vejo em geral sobre a tela? Em que se constitui a imagem do filme? Em uma luz projetada com seus acidentes, sem dúvida (cf. Aumont 1997), mas ainda? Em que se constitui a imagem do filme? Em ocupação de uma superfície de tela delimitada; em ocupação de um tempo; e em modulação permanente de uma e de outra: a imagem de filme é difícil de se apreender e de se reduzir conceitualmente porque as divisões aparentes do filme não são, talvez, ou não são sempre, as mais pertinentes (o que se passa se nos metermos a considerar um filme como uma só imagem, incessantemente mudando?). O que se propõe aqui é, enfim, a força da mistura de imagens em movimento como este artefato teórico que designa o enigma de um tempo e de um movimento.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf (1979). *Film als Kunst*. Frankfurt: A. M., Fischer Taschenbuch Vlg.
- AUMONT, Jacques (dir.) (1998). *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*. Cinémathèque Française.
- _____ (1997). La couleur-écran. In: PAÏNI, D. (dir.), *Projections, les transports de l'image*. Hazan-Le Fresnoy-AFAA.
- BALÁZS, Bela (1982). *Der sichtbare Mensch*, retomado em *Schriften*, vol. 1. München: Carls Hanser Vlg.
- _____ (1977). *L'esprit du cinema* (trad. J.-M. Chavy). Paris: Payot.
- BAZIN, André (1958). Ontologie de l'image photographique. *Qu'est-ce que le cinema?*, vol.1. Paris: Cerf
- _____ (1958a). L'Évolution du langage cinématographique. *Qu'est-ce que le cinema?*, vol. 1. Paris: Cerf.
- BELLOUR, Raymond (2000). Figures aux allures de plans. In: AUMONT, J. (dir.). *La Mise en scène*. Bruxelles: De Boeck.
- BERCK, André Michotte van den (1948). Le caractère de "réalité" des projections filmiques. *Revue Internationale de Filmologie*, n° 3-4.
- CLOTTES Jean e COURTIN, Jean (1992). *La Grotte Cosquer. Peintures e gravures de la caverne engloutie*. Paris: Seuil.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Difference et répétition*. Paris: P.U.F.

- _____ (1985). *L'Image-Temps*. Paris: Ed. De Minuit.
- EISENSTEIN, Serguêi. M. (1969). Hors cadre (trad. L. e J. Schnitzer). *Cahiers du Cinéma*, nº215.
- ELIAS, Norbert (1996). *Du temps* (trad. M. Hulin). Paris: A. Fayard.
- EPSTEIN, Jean (1974-1975). *Écrits sur le cinéma*, vol. 1. Paris: Seghers.
- FRIZOT, Michel et al. (1986). *Identités*. Paris: Centre National de La Photographie – Éd. Du Chêne.
- GIBSON, James J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton-Mifflin.
- GOLDSTEIN, Bruce E. (1975). The Perception of Multiple Images. *AV Comm. Review*.
- GOMBRICH, Ernst (1971) *L'Art et l'illusion* (trad. G. Durand). Paris: Gallimard.
- HOCHBERG, Julian (1978). *Perception*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von (1990). *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (v. 1704), Paris: Flammarion.
- LINDGREN, Ernest (1948). *The Art of the Film*. London: Allen & Unwin.
- METZ, Christian (1977). Le film de fiction et son spectateur. Étude métapsychologique. *Le signifiant imaginaire*. Paris: U.G. E.
- MITRY, Jean (1966). *Esthétique et Psychologie du cinéma*, tome 1. Paris: Éditions Universitaires.
- MORIN, Edgar (1965). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Gonthier, Coll. Médiations.
- PASOLINI, Pier Paolo (1976). Sur le cinéma. *L'Expérience hérétique* (trad. A. R. Pullberg). Paris: Payot.
- MOHOLY-NAGY, Lászlo (1993). *Peinture, Photographie, Film* (trad. C. Wermester). Nîmes: Éd. Jacqueline Chambon.
- RINIÉRI, Jean-Jacques (1953). La réversion du temps filmique. In: SOURIAU, E. (dir.). *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion.
- SCHEFER, Jean Louis (1999). *Questions d'art paléolithique*. Paris: P.O.L.
- SCHEUGL Hans (1996). *Ex-Underground Kurt Kren*, Wien, PVS Vlg.
- STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, Jean (1965). *The Cinema as Art*. London: Penguin.
- TARKOVSKI, Andrei (1989). *Le temps scellé* (trad. A.Kichilov e Ch. De Brantes). Paris: Ed. de l'Étoile.
- VERNET, Marc (1988). *Figures de l'absence*. Paris: Ed. De l'Étoile.
- VIÉRTOV, Dziga (1972). Du 'ciné-oeil' au 'radio-oeil'. *Articles, journaux, projets* (trad. S. Mossé e A. Robel). Paris: U.G.E.

JACQUES AUMONT é diretor de estudos na École des Hautes Études em Sciences Sociales (E.H.E.S.S) e professor na Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Dirige também o Collège de l'histoire de l'art cinématographique na Cinemateca Francesa. Sobre cinema, ele publicou, entre outros, os livros: *Montage Eisenstein* (1979), *L'Oeil interminable* (1989), *Du visage au cinéma* (1992), *Á quoi pensent les films* (1997) e *Amnésies* (1999). Sobre a estética da imagem, destacam-se os livros: *L'Image* (1989), *Introduction à la couleur* (1994) e *De l'esthétique au présent* (1998).

Tradução e adaptação de texto de Alexandre Figueirôa.

Artigo enviado em março e aprovado em junho de 2003.