

O trem na paisagem: um olhar materialista sobre o cinema de Lumière

Marcelo Carvalho¹

Resumo: Este artigo encaminha algumas reflexões sobre o início do cinema a partir do filme *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895), de Louis Lumière, conectando a história da paisagem na pintura ocidental, tal como concebida por Rainer Maria Rilke (em seu texto *Sobre a paisagem*) ,às teses deleuzianas sobre o cinema. Nosso objetivo é apontar para um caminho alternativo de leitura do período, considerando-o em seu aspecto material imanente. Tal postura nos direcionará para fora da questão do “realismo” das imagens desse momento do cinema, realismo que considera a matéria como modelo “transcendente” do cinema.

Palavras-chave: Lumière; paisagem; cinema; matéria; modulação

Abstract: **Train in the landscape: a materialistic regard on Lumière's cinema.** This article aims to studying some aspects of the beginning of cinema from the film *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895), by Louis Lumière, connecting the history of landscape in western painting as it was conceived by Rainer Maria Rilke (in his text *Concerning landscape*) to Deleuzes's thesis on cinema. Our purpose is to indicate an alternative course to study that period considering its immanent material aspects. Such attitude would lead us beyond the “realism” issue of cinematographic images of that period, realism that considers substance as a “transcendent” pattern of cinema.

Keywords: Lumière; landscape; cinema; substance; modulation

Introdução

É corrente referir-se às vistas produzidas por Louis Lumière a uma representação “realista” do “mundo”. Isso faz das imagens cinematográficas cópias análogas dos objetos

¹ Este artigo contou com o apoio do CNPq.

filmados, representações das coisas “reais”. Nosso objetivo é apontar para uma leitura do cinema de Lumière não como representação da matéria, mas pelo seu aspecto material imanente, como produtor de uma conexão não-hierárquica entre imagens cinematográficas e “mundo”, diminuindo a distância entre ambas, considerando-os partícipes da mesma natureza. Para tanto, examinaremos a relação entre o cinema de Lumière e a paisagem; nomeadamente, conectando a periodização da pintura ocidental (do ponto de vista paisagístico), estabelecida por Rainer Maria Rilke e o conceito de imagem-movimento desenvolvido por Gilles Deleuze a partir dos conceitos de Henri Bergson.

Que relações com a paisagem guardariam as imagens de Louis Lumière? Os primeiros espectadores do cinema viam em seus filmes um território ainda inexplorado, o fundo da imagem, um fundo sobre a tela, uma vastidão – um deserto, mas um deserto estranhamente habitado por figuras animadas. Privilegiaremos nestas reflexões o filme *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (A chegada de um trem à estação de La Ciotat, 1895), apresentado na primeira sessão oficial de cinema em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. E preferiremos ver aí uma paisagem (animada), um fundo de tela prenhe de indeterminações nas quais se divisam partes que se destacam do todo, sombras, corpos em movimento incitando a pergunta: “o que são e de onde surgiram esses seres?”

Rilke e Deleuze: a paisagem na pintura e o cinema

O fundo da imagem é a paisagem; os filmes de Lumière são fundos paisagísticos dos quais surgem os elementos móveis que povoarão o cinema. Mas como pensar a paisagem nesse início do cinema? Recorreremos a uma fonte exterior ao universo cinematográfico. Em seu texto *Sobre a paisagem* (1988)², Rainer Maria Rilke distingue três fases distintas da pintura ocidental. Em primeiro lugar, descobre na pintura da antiguidade um tratamento da figura humana que a faz constituinte do cenário natural: enquanto o fundo da composição era definido apenas por traços simples correspondentes a conjuntos de cifras, os corpos nus apareciam tal como árvores ou arbustos, como elementos paisagísticos. Surgiam em sociedades nas quais se cultivava o corpo como ainda se cultivava a terra, nas quais sua posse se dava da forma como se possuía a própria terra. Só a beleza do corpo teria a força necessária para capturar o foco do olhar e todo o resto se organizava ao redor e a partir do corpo humano. Era o tempo das primeiras civilizações e o homem era novo para ele próprio. A paisagem, mesmo que inóspita, abrigava seu corpo, estradas, praças, estádios, altares o englobavam numa habitação. O elemento paisagístico era visto como passagem para o homem, ou habitado por seus reflexos divinos: se a montanha se fazia presente, era porque lá moravam seus deuses, pois, fosse inabitada, não lhe seria dedicada atenção alguma. Mesmo que terrível, o cenário natural valeria, assim, na medida de sua assimilação ao humano. Vazio e inerte, o cenário natural o esperava, apagando-se para lhe dar lugar. Por todo lugar, via-se *o humano como paisagem*.

² Desconhecemos edição oficial em português desse texto. Há a tradução (não publicada) para o português de Alberto Tibaji (1988) e a edição francesa com tradução de Maurice Betz (1942).

Segundo Rilke, o panorama muda com o advento da arte cristã. Esta teria afastado os homens da relação direta com seus corpos sem, contudo, aproximá-los do cenário natural. Os corpos nus saíram de cena, escondidos sob as roupas, e a terra abandonou sua qualidade telúrica; ambos tornaram-se caracteres, frases – *humano e paisagem apartados*. O elemento paisagístico na arte cristã era uma simulação do céu ou a continuação do inferno, de acordo com a forma que tomava. Mas, diferentemente da pintura da antiguidade, com a arte cristã começava-se a ver a própria paisagem, pois, desmaterializados pelo pecado, privados de seus corpos, os homens tornavam-se seres “finos e transparentes”. O cenário natural aparecia-lhes como realidade efêmera, concomitantemente sob o céu e sobre o inferno. Céu, terra e inferno: a paisagem tomava, então, a feição de uma cisão tripartite.

No entanto, em algumas realizações (na pintura primitiva italiana, por exemplo) o cenário natural teria adquirido certa autonomia, sendo agora pintado com eloquência, dedicação e sentimento de descoberta. Tal celebração se dava em concomitância com o investimento sobre a paisagem do paraíso, pois, se o céu era louvado, o era pela expressão de uma feição paisagística terrena próxima ao paradisíaco, envolvendo as figuras santas, descobrindo, por essa via, a opulência e a beleza imanentes da natureza. O cenário natural pintado dessa forma tornava-se parábola da alegria e da piedade humanas, tornava-se arte. Essa foi a aventura de Leonardo da Vinci: seus cenários expressam seus saberes; e suas experiências, uma profundidade e uma tristeza “quase indizíveis”. Suas paisagens, diz-nos Rilke, eram plenas, ao mesmo tempo voz pessoal e natureza em devir ainda desconhecida do homem, a exemplo do fundo insuspeitável na *Mona Lisa*.

Pressentida por Leonardo, uma nova relação entre a pintura e tradição paisagística nasceria, assim, ressalta Rilke, encaminhando uma passagem para uma arte autônoma. O cenário natural precisava ser visto como algo longínquo, diferente de nós, apartado do mundo humano, realizando-se em si mesmo, para, só assim, em sua indiferença e hostilidade, ser uma força libertadora do destino humano, atuando como parábola desse destino. O agora frágil homem estava perante a natureza perene e agigantada, e por sentir-se carente ao comparar-se ao mundo natural acabou por empurrar a pintura da paisagem para uma nova fase: ela agora valeria por si mesma; o fundo, então, ganha a cena, é toda a pintura, oceanos, montanhas etc. O ser humano se ausenta dessa pintura, o *pathos* propriamente humano se dissolve e o cenário natural ganha total independência. E se participa dessa ambiência – pastor com seu rebanho, camponês em seu mundo rural – o ser humano é apenas um elemento a mais entre os outros elementos do fundo da imagem, está subsumido na natureza, não é mais o centro dela (como na pintura da antiguidade). A paisagem, agora, tornou-se *paisagem em si*.

Haveria qualquer coisa de similar na classificação das imagens elementares da imagem-movimento tal como definidas por Gilles Deleuze para o cinema. Antes de transitar pela imagem-tempo (1990), Deleuze dedica todo o primeiro tomo de sua tese (1985) à imagem-movimento. Recorrendo ao Bergson de *Matéria e memória* (1990), identifica no cinema o mesmo maquinismo universal criador da vida no plano material inanimado.

Para Bergson, a matéria é imagem e o movimento não é uma qualidade da matéria (ou da imagem, é a mesma coisa), mas a própria matéria, o próprio em-si da matéria. Esta, por outro lado, também é luz. Isso se entende melhor se nos ativermos, em primeiro lugar, à concepção de matéria como em estado perpétuo de movimento, fremindo seus átomos mesmo quando em estado “sólido”. Em segundo lugar, é preciso ter em vista a concepção não-representacional do conceito de “imagem” em Bergson pois, nesse caso, a matéria surge-nos como imagem em um *continuum* perceptivo e não como representação. Com Bergson, a imagem ganha amplitude material, afastando-se daquelas relações representacionais que a davam por substituta despotencializada de seu modelo, o que desfaz a antiga hierarquia entre o objeto e sua representação.

Bergson tem em vista o mundo material e não a arte, mas nada nos impede de tentar encontrar numa manifestação artística um bom caminho de compreensão de sua proposição imagética radical. Na obra *TV Buddha* (1974), do vídeo-artista Nan June Paik, uma escultura de Buda “assiste” a sua própria imagem numa TV capturada ao vivo por uma câmera em um circuito fechado. Perguntemos: nesse exercício de meditação eletrônica e midiática, qual Buda contempla e qual é o contemplado? Qual imagem observa e qual é observada? O exemplo inclui dois budas sobre os quais uma leitura representacional diria serem duas representações imagéticas. Mas, em sentido bergsoniano, a situação não mudaria se puséssemos no lugar do Buda um relógio, um animal ou mesmo um ser humano. Trata-se, em todos os casos, de imagens, não de representações.

A questão da vida é cara a Bergson. A vida define-se – sempre em *Matéria e memória* – pela interrupção do movimento sem fim da matéria, ou, para dizê-lo de outra forma, pela revelação da luz por um anteparo criador de um intervalo (de movimento, de luz) na matéria, tendo de um lado a percepção subjetiva, do outro, a ação (ou reação), e no interior um núcleo temporal preenchido por afecções (geradoras de sensações, sentimentos, irritabilidades etc.). Sendo todo o universo composto por imagens que “percebem objetivamente” (isto é, conectam-se entre si sem que um centro seja estabelecido), as percepções, ações e afecções dos seres vivos seriam igualmente imagens, mas imagens especiais, pois subjetivas, sensório-motoras (BERGSON, 1990). Nesse universo entendido como conexão, Bergson ressalta não haver diferença de natureza entre a imagem (matéria) e a imagem percebida (percepção subjetiva do ser vivo): a coisa e a percepção da coisa teriam a mesma natureza, a segunda sendo apenas uma modulação da primeira. A operação deleuziana em *A imagem-movimento* consiste em estender tal definição da imagem à própria vida³, na qual reencontraríamos as modulações da imagem-movimento: imagem-percepção (planos abertos – como o plano geral – nas quais a paisagem se destaca), imagem-afecção (rostos em primeiro plano, planos nos quais os afetos estão incluídos) e imagem -ação (planos fechados em que a ação se desenvolve: plano americano, plano médio etc.)⁴.

³ Bergson refere-se pouco ao cinema e quando o faz, o condena. Em *A evolução criadora* Bergson nomeia como “ilusão cinematográfica” o fato de a percepção natural não captar o movimento verdadeiro.

⁴ Tais imagens pertencem à imagem-movimento, mas não a esgotam. Haveria ainda a imagem-pulsão, a imagem-reflexão e a imagem-relação (1985). Deleuze identifica ainda o outro regime de imagens, as imagens-tempo, com imagens próprias e completamente diferentes das imagens-movimento (1990).

Como nota André Parente (2000, p. 537-538), o que aproxima Rilke e Deleuze são as correspondências qualitativas entre as eras da paisagem na pintura (com a crescente evanescência do humano no cenário natural cada vez mais autônomo) e as imagens da imagem-movimento deleuziana. Deleuze não cita Rilke em *A imagem-movimento*, nem em *A imagem-tempo*, mas é curioso notar como as três fases propostas por Rilke em sua periodização sobre a pintura parecem ecoar nas imagens percepção, afecção e ação desenvolvidas por Deleuze para o cinema da imagem-movimento. Tendo o humano como ponto central, a primeira era da paisagem na pintura (para Rilke) tem como ícones de beleza a presença, a ação humana sobre a natureza. Desse ângulo, a pintura teria nascido sob o signo da ação. Ora, trata-se da mesma ação que Deleuze vê agir no cinema, fechando o circuito sensório-motor cinematográfico.

Na segunda era da paisagem na pintura para Rilke (que se inicia com o cristianismo) há um duplo afastamento: do ser humano em relação a seu corpo, mas também do cenário natural, que se torna outro céu ou o novo inferno. A paisagem, assim, ganha visibilidade na cisão tripartite entre céu, terra e inferno: período da “imagem-percepção” na nomenclatura deleuziana. De visível, o elemento paisagístico inicia seu caminho de autonomização pela importância que assume como duplo do paraíso, inspirando, então, toda a gama de prazeres imateriais: imagem-afecção. Enfim, a paisagem na pintura torna-se apartada do mundo humano, gigantesca, sublime e indiferente, acabando por libertar o próprio mundo humano, que nela comparece subsumido à natureza, no fundo da imagem.

Progressivamente, Rilke demonstra como a paisagem se descolou do humano, ganhando autonomia, tornando-se ela própria um fundo emancipado, indiferente e autoafirmativo, não mais estando sob a égide de um centro perceptivo-visual. Tal caminho teve o ritmo de uma gradual distanciação do humano para que, ao final, ganhássemos a própria paisagem, sem a familiaridade homogeneizadora da arte na Antiguidade. Chegou-se, assim, ao elemento paisagístico pela apartação entre o humano e a natureza, exacerbando-se o estado de diferença com relação a ela e admitindo-se sua indiferença com relação ao drama humano. O cenário natural torna-se o deserto desumanizado, é o fundo da imagem que se torna a própria imagem como um todo. Não mais percepções e afecções, mas blocos de sensações⁵, no caso, “perceptos”, pois, “para Rilke, a paisagem pura é a única coisa capaz de revelar a natureza inumana na qual o homem se instala: trata-se de *perceptos* puros, ou de paisagens não-humanas da natureza” (PARENTE, 2000, p. 538).

⁵ A obra (ou evento) de arte como bloco de sensações é o tema do capítulo *Percepto, afecto e conceito de O que é a filosofia?*, de Deleuze e Félix Guattari. A obra (ou evento) de arte conserva-se em si mesma por ser a sua própria medida, por apresentar seu próprio critério com o qual deve ser julgada. Ela vive como autocriação, conservando um bloco de sensações, um composto de afectos e perceptos independente das afecções e das percepções de quem a experimenta. O que se conserva, na obra, conserva-se no tempo, *sobre* o material e o suporte que a sustentam, sem, contudo, com eles confundir-se (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

A paisagem que precede o trem

É notável como, já em *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat*, com seus 47 segundos de duração, encontramos, pelo menos em esboço, as características apontadas por Rilke em sua história da paisagem na pintura. De fato, nesse que é um dos primeiros filmes realizados pelos Lumière, parece repetir-se inversamente o caminho proposto por Rilke, tudo se passando como se fosse necessário condensar no cinema as fases da pintura.

Reparemos no início do filme, em que o fundo da imagem toma quase todo o quadro, preenchendo-o com um vazio monótono. Vemos a plataforma, um pouco de céu, o pequeno aglomerado indiviso de corpos amontoando-se à direita do quadro, enfim, todo um cenário compondo o quadro como fundo de imagem. Uma paisagem desumanizada, autônoma, onde o pequeno aglomerado de corpos move-se sobre o eixo vertical de suas próprias pernas, como árvores que balançam ao vento, parte do fundo indiferente da imagem. Um fundo em movimento em que algo como uma percepção pura (“quase” imagem-percepção) se faz presente, o cenário em si, a última fase da paisagem da pintura tal como identificada por Rilke.

Num dado momento, algo começa a tomar forma à direita do quadro, a locomotiva, a bela máquina, rival do cinema pelo *status* de maior invenção da Revolução Industrial. Do fundo da imagem, vindo da própria paisagem autônoma e emancipada, descolando-se dela numa bela diagonal, crescendo sobre o cenário como uma gota de tinta que cai e se espalha sobre a água, vemo-la invadir a cena, tomar o quadro, realizando-se em primeiro plano (o móvel já se colocava em movimento nesse filme...). Aos 17 segundos um homem (um funcionário da empresa ferroviária?) se destaca do aglomerado de corpos, vira-se para a câmera e vemos seu rosto: o primeiro rosto a se destacar no filme, sobressaindo-se de seu próprio corpo e do ambiente ao redor. À visibilidade do cenário de fundo e do trem recobrando a tela, contrapõe-se esse rosto que, mesmo não estando circunscrito em um close, chama o olhar para si: o esboço de uma imagem-afecção deleuziana surge em meio à paisagem autônoma, um rosto apartado do seu corpo e do entorno – segunda fase da paisagem da pintura em Rilke.

Se examinada com atenção, *L'arrivée d'un train* enquadra, logo no primeiro momento do filme, um carregador de bagagem saindo de quadro, não sem antes olhar furtivamente para a câmera. Ressurgem, então, os corpos e os objetos que haviam sido gradualmente apartados da história da paisagem da pintura desde a antiguidade. O território a ser explorado, essa nova terra prometida, antes desértica e inóspita, pode agora ser povoado e cada elemento do quadro começa a valer por si: vemos, então, a locomotiva bem definida e diferenciada dos vagões, os detalhes das roupas das pessoas balançando com a agitação, crianças carregadas pelas mães, mulheres, homens, alguns trajados como trabalhadores, outros, com roupas de domingo, muitos dos quais em primeiro plano. A estranha vastidão, o deserto habitado do início do filme, transmuta-se, vivifica-se graças aos corpos entrando

e saindo do quadro até quase esbarrarem na câmera. Aqui, não mais perguntamos “o que são e de onde surgiram esses seres?”, mas: “o que fazem, o que sentem, o que impulsiona esses seres?” – afecções, mas também ações nascentes.

Os vagões, já adentrando o quadro e instalando-se em seu lugar habitual de uso como meio de transporte, têm suas portas abertas. E passageiros saem apressados do trem, enquanto outros entram nos vagões. Toda uma agitação, enfim, toda uma relação entre o fundo e o primeiro plano da imagem que nos leva para uma paisagem tornada humana, só existente em função do uso das pessoas. Estas já não se reduzem a um aglomerado no canto do quadro, ao contrário, tomam o quadro e a *gare* de *La Ciotat*: primeira fase da pintura de paisagem segundo Rilke, esboço de imagem-ação numa leitura deleuziana⁶.

Lumière tinha experiência com fotografia instantânea, de tal sorte que, aqui, a composição interna do quadro é apurada. Tal experiência, ao ser transposta para o cinema, pôde traduzir-se em uma organização interna, numa operação não de montagem (pelo menos, não como a entendemos desde Griffith e Eisenstein), mas numa prática montadora sobre um único quadro autônomo. Por isso, em seus filmes⁷, o fundo pôde rapidamente conquistar uma relação profícua com o primeiro plano. Presos às convenções teatrais, os filmes de ficção (as vistas animadas de Edison realizadas em seu estúdio Black Maria, as obras de Georges Méliès em Montreuil) demorariam ainda mais algum tempo para conquistar tal relação. Tanto em Lumière quanto em Méliès, verifica-se uma continuidade em relação à atividade anterior ao cinema, o primeiro com a fotografia, o segundo com o espetáculo de divertimento teatral (SADOUL, 1983). Trata-se, senão de uma escolha de todo consciente, pelo menos de uma opção pelo que se tinha à mão, daí a diferença gritante entre Lumière e Méliès quanto à relação entre o fundo da imagem e o primeiro plano. Talvez também encontremos aqui as marcas da opção pela tradição pictórica por parte de Lumière, com toda a história paisagística invocada por Rilke e herdada pela fotografia⁸.

Modulação da matéria

Haveria um significado menos aparente da bela lenda – de resto, apenas uma lenda – sobre os presentes à primeira exibição de *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* terem corrido da sala quando o trem, vindo do fundo da imagem, tomando o quadro com sua presença, pareceu-lhes realmente estar a ponto de saltar da tela. Afinal, é difícil imaginar

⁶ Na verdade, Deleuze só vê importância no cinema a partir da instituição da montagem e da liberalização do movimento, fase em que localiza o surgimento da imagem-movimento cinematográfica. Nossa leitura sobre *L'arrivée d'un train*, por conseguinte, segue noutra direção, identificando neste filme um movimento já liberado. De qualquer forma, todo o período englobando a invenção do cinematógrafo é qualificado por Deleuze como “um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 38). Cf. os dois capítulos de *A imagem-movimento: Teses sobre o movimento – primeiro comentário de Bergson e Quadro e plano, enquadramento e decupagem*.

⁷ Referimo-nos apenas às “atualidades”.

⁸ Notadamente a fotografia pictorialista.

os primeiros espectadores de cinema sendo tão ingênuos a esse ponto. As ruas de Paris no final do século XIX já tinham agitação suficiente, todos ali já estavam acostumados ao vaivém dos automóveis e à velocidade dos trens. Entretanto, pode-se cogitar que o motivo do impacto sobre os espectadores está no caráter vivo da cena, no que ela tem de vida já cinematográfica. Esse breve filme de menos de um minuto dura na tela. Se a imagem está viva, é porque nela flui o movimento e, ainda mais profundamente, o tempo se instala.

O kinetoscópio [de Edison] contentara-se em fabricar mecanicamente bandas zootrópicas; o cinematógrafo Lumière era uma máquina de refazer a vida. Já não eram fantoches que se agitavam na tela, eram personagens de tamanho natural, nas quais se distinguiam, melhor que no teatro, as expressões e a mímica. E, graças a um milagre que nunca tivera equivalente no palco, as folhas agitavam-se ao vento, o ar espalhava o fumo, as vagas do mar vinham quebrar-se na praia, as locomotivas precipitavam-se sobre a sala, os rostos aproximavam-se dos espectadores. 'É a Natureza tal qual', exclamaram com maravilhado espanto os primeiros críticos. O realismo da obra de Louis Lumière determinou o seu triunfo. (SADOUL, 1983, v.1, p. 52)

Efeito de realidade? É o que Jacques Aumont (2004) localizou nas matérias da imprensa da época.⁹ Seguindo uma indicação de Jean-Luc Godard¹⁰, Aumont se pergunta como os filmes de Lumière se conectariam ao impressionismo e em qual sentido o próprio Lumière poderia ser considerado como o último grande pintor impressionista da época. Em primeiro lugar, Lumière, não sendo um pintor, teria tocado (um pouco por acaso, outro tanto por intuição e o resto por genialidade) em problemas fundamentais da pintura ocidental daquela época ao criar o cinematógrafo e plasmar um estilo.¹¹ Nomeadamente, Aumont refere-se à questão do quadro, mas, ainda mais definidor, ressalta o efeito de realidade desses filmes: as vistas de Lumière teriam dado ao mundo um detalhismo e uma precisão da imagem nunca antes vistos – o vento e o ar são agora palpáveis na aparição impecável das folhas das árvores que se agitam, efeito facilmente alcançável a partir do cinema, depois de claudicantes séculos de pesquisa de pintura em busca de semelhantes soluções. A tal ponto e de forma tão definitiva que Lumière se tornou o paradigma do realismo: após o seu dispositivo fundado na natureza, na captura de imagens, o atmosferismo impressionista encontraria seu último estágio e não haveria mais espaço para pintores impressionistas, pois a luz e o ar, os elementos fugidios e impalpáveis, objetos pictóricos do impressionismo por excelência, vão encontrar refúgio no cinema.

Propomos formular a questão de outra maneira, deixando de lado os “efeitos de realidade”, como os defende Aumont. Tom Gunning (1994) propõe para o cinema

⁹ *Lumière, o último pintor impressionista*, artigo de Aumont editado em “O olho interminável”.

¹⁰ Na apresentação dos filmes de Lumière na grande retrospectiva de 1966, em Paris, e no filme “A chinesa” (1967). Godard também desenvolve esse argumento no livro “Uma introdução a uma verdadeira história do cinema”. (1989)

¹¹ Evidentemente, falar de um “estilo Lumière” ou uma “vista Lumière” é plenamente possível, mas se se desconsiderar boa parte de seus filmes em que algo como uma narrativa se imiscui. O melhor de Lumière, pela qualidade e expressividade da imagem, está em suas vistas.

do período o conceito de “cinema de atrações”. Para Gunning, o primeiro cinema seria majoritariamente de atração, pois preferiria a apresentação espetaculosa (da prestidigitação a um simples aceno do ator para a câmera) à narração, buscando o maravilhamento e o choque do público. A própria apresentação pública dos filmes, nos *vaudevilles* e nas feiras, se dava em meio às demais atrações enfileiradas numa mesma sessão heteróclita. Esse cinema “espanta-se” concomitantemente com a existência dos objetos (“veja isso!”) e de si próprio (“vejo isso!”). Foi a primeira máquina (autômato sensorial) a reorganizar espaço e tempo e o fez sob a égide da força atrativa da imagem, como na sequência do tiro de revólver dado em direção à câmera em *The great train robbery* (1903, de Edwin Porter), numa dupla relação de visão atenta entre o cinema e o espectador própria da sensibilidade do século XIX (CRARY, 2000).

Mas como pensar esse susto, esse espanto das primeiras testemunhas do cinema? O *thauma*, o espanto maravilhado reportado como o estado do espectador na primeira sessão de cinema – cuja lenda da fuga diante do trem filmado é exemplar –, se dá pelo reaparecimento inusitado dos corpos e dos objetos cotidianos sobre a paisagem indiferente projetada na tela. Seria preciso olharmos o cinema com lentes bergsonianas: o que surge na tela não é um “efeito de realidade”, mas modulações dos objetos, primeiro filmados e depois projetados. Isso porque a coisa e a percepção da coisa (pelo vivo... ou pelo cinema, como na leitura deleuziana) têm a mesma natureza. Se agora cada uma das milhares de folhas de uma árvore pode balançar ao vento, na tela, é porque a técnica cinematográfica duplicou-as, capturando-as de um só golpe da manivela. O cinema, novíssima máquina de modulação da matéria, opera a captura e a posterior reaparição dos corpos e objetos que doravante se prolongariam na tela, *novas realidades* feitas com a matéria do mundo com cuja natureza comunga.

O esforço da pintura impressionista de captar o instante de uma mutação na luz, um brilho luminoso fugidio, uma sombra movente, torna-se próprio do cinema: dispensando o esforço e a destreza do pintor em capturar algo da natureza do movimento, ele exhibe movimentos reais, automáticos, e não uma ilusão de movimento. Nesse sentido, o cinema é a extensão imanente da matéria recriada e rerepresentada sobre uma tela, encontrando abrigo na relação privilegiada entre o fundo e o primeiro plano, condensando em si as fases da história da paisagem na pintura ocidental, a relação entre as imagens e a percepção, a afecção e a ação – todo um universo já presente (ou, pelo menos, esboçado) em *L’arrivée d’un train*.

Assim, em suma, a importância desse filme estaria muito mais em ser o elo e o ponto de transição entre a história da paisagem na pintura e o próprio cinema do que em ser o início dessa arte. Haveria, enfim, um novo materialismo irrompendo nas vistas Lumière, com o qual, mais tarde, se fará arte, registro, ciência etc.

Conclusão

Recapitulemos: os relatos da imprensa da época sobre a invenção do cinema nos dão conta do encanto que causa sua capacidade de “descrever” as coisas do mundo. Tal capacidade foi tradicionalmente lida como uma qualidade “realista” da imagem, criadora de uma “impressão de realidade” gerada por um mecanismo produtor de uma “ilusão de movimento”, em que a “realidade” (vale dizer, em se tratando de cinema silencioso, a percepção visual) se apresentaria na tela como uma representação, isto é, como uma cópia não exata de seu modelo (o mundo físico segundo nossa percepção), embora com ele guardando semelhanças e conexões analógicas.

Reconhecemos aqui a versão material da proposição metafísica de uma instância superior modeladora de um mundo material que o copia (PLATÃO, 1990).¹² No entanto, nessa visão do cinema, o que temos não são mais as ideias transcendentais como modelos da matéria-cópia, mas a própria matéria imanente considerada como transcendente para servir de modelo para as imagens do cinema-cópia. O mundo físico, a matéria, torna-se transcendente no discurso representacional. Trata-se do próprio jogo da representação, segundo a leitura que faz Deleuze da crítica nietzschiana do platonismo: Platão como o ponto inicial da “história de um erro” (o mundo verdadeiro como fábula de cunho moral) (NIETZSCHE, 2006, p. 31 - 32), instituidor de uma dimensão cujo estatuto é o de ser cópia e substituta de seu modelo (DELEUZE, 2000). A denúncia nietzschiana de um caminho representacional da história da filosofia faz Deleuze estabelecer, em “Diferença e repetição que ‘a história do longo erro é a história da representação’” (1988). A tradição filosófica precisaria ser reavaliada não pelo eterno retorno do *mesmo*, mas pela “repetição no eterno retorno daquilo que difere (a repetição da cada série implicante)” (DELEUZE, 1988, p. 471). É uma tomada de partido pela diferença.

A representação assim entendida constitui-se pelo estabelecimento de hierarquias. Mas não há hierarquias entre modulações da mesma coisa (o objeto e esse mesmo objeto filmado), pois ambos possuem a mesma natureza. Assim, o assombro do cinema de Lumière não é o de uma representação de uma realidade preconcebida (“realismo” do cinema), nem o de uma imagem despotencializada (cópia audiovisual) perante seu modelo (o “mundo verdadeiro”) numa relação hierarquizada, mas o de uma duplicação diferenciada da matéria, uma extensão da matéria (como imagem) a partir de um mecanismo óptico-mecânico criador do automovimento (movimento sem móvel) e da autotemporalização (o habitar-se do tempo) da imagem pela emergência da paisagem ainda não sensório-motora.¹³

¹² Ver a passagem da linha dividida em *A república* de Platão. Trata-se da constituição da metafísica platônica, em que as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação aparentes por um mimetismo ontológico que replica em graus diferentes de sucesso as ideias fonte, imóveis e eternas (PLATÃO, 1990, Livro VI 509d-511e / 313-316).

¹³ As imagens sensório-motoras, as imagens-movimento, segundo Deleuze, gerariam imagens representacionais no cinema. Não tendo circuitos sensório-motores completos, mas apenas esboçados, as imagens de Lumière não seriam representacionais.

O tipo de potência posta em marcha pela irrupção do cinema, ao reconstituir maquinicamente as imagens-movimento, é a da modulação da natureza e do materialismo não-representacional do cinema. Não se trata de qualquer realismo de suas imagens. A hipótese do realismo é apenas um adereço colocado *a posteriori*, como a “impressão de realidade”, o “realismo das imagens” ou a “ilusão de movimento”. Estes nada mais são do que discursos concernentes a uma leitura representacional do cinema. Quaisquer elementos que venham a ser adicionados à imagem (como a narração, a ficção, o documental etc.) ou estados culturais convencionais que venham a ser associados à prática cinematográfica (o cinema como arte, diversão, registro etc.) falham em dar conta dessa “aparição”.

Para além (ou aquém) de um efeito de realidade, o susto maravilhado com o cinema deu-se por esse encontro real e concreto com a paisagem reapresentada, antes que representada, na tela. Talvez não haja imagem mais forte para o cinema do que a imagem desse trem – paradigma das maravilhas industriais surgidas no século XIX – libertando-se da inexistência e, ao mesmo tempo, liberando todos os corpos retesados no canto do plano com a ventania produzida com sua chegada na estação. O destino do cinema, já em seu início, era o de suplantar a paisagem que subsumia as pessoas e os objetos do mundo, realizando à sua maneira o percurso construído por Rilke.

Marcelo Carvalho é doutorando na ECO-UFRJ, onde desenvolve pesquisa sobre o cinema com bolsa CNPq.

marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

Bibliografia

- AUMONT, J. (2004). Lumière, “o último pintor impressionista”. In: *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BERGSON, H. (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1990). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.) (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify.
- COSTA, F. C. (2005). *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- CRARY, J. (2000). *Suspensions of perception*. Cambridge (Massachusetts): MIT.
- DELEUZE, G. (1985). *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

_____. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

_____. (2000). Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.

GUNNING, T. (1994). A grande novidade do cinema das origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. In: *Revista Imagens*, Campinas, UNICAMP n. 2, ago.

GODARD, J. L. (1989). *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

NIETZSCHE, F. (2006). *Crepúsculo dos ídolos – ou como filosofar com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras.

PARENTE, A. (2000). O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybervida. In: ALLIEZ, E. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34.

PLATÃO (1990). *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RILKE, R. M. (1988). *Sobre a paisagem*. Trad. de Alberto Tibaji. Mimeo.

_____. (1942). Sur le paysage. In: *Le paysage*. Trad. de Maurice Betz. Paris: Ed. Emile-Paul Frères.

SADOUL, G. (1983). *História do cinema mundial* (vol I). Lisboa: Horizonte.

*Artigo recebido em agosto
e aprovado em outubro de 2011.*