

Eikasía: A consciência nas sombras do cinema/ *Eikasia: Consciousness in the shadows of cinema*

*Eduardo Anibal Pellejero**

RESUMO

Platão utilizava o termo eikasía para referir-se à forma mais baixa da consciência: consciência das sombras, domínio das aparências e dos simulacros (logo, da alienação), que a filosofia condena em nome de um olhar crítico sobre as coisas. O cinema enquanto objeto da estética se apresenta, nessa medida, como uma inversão radical da perspectiva platônica. O pensamento entra novamente na caverna, mas já não para fazer a crítica do espetáculo, nem dos espectadores; procura, pelo contrário, interrogar as imagens e os olhares, tentando reconhecer as formas em que certas poéticas cinematográficas problematizam o real e o imaginário, o sentido e a significação, abrindo espaços para a emancipação. O presente trabalho pretende explorar alguns desses artifícios cinematográficos, que continuam a relançar o sonho benjaminiano de uma arte que ao mesmo tempo suscite a distração e a crítica, o prazer e o pensamento.

PALAVRAS CHAVE: Cinema; Imagens; Espectador; Emancipação

ABSTRACT

Plato used the term eikasia to refer the lowest form of consciousness: consciousness of the shadows, realm of appearances and simulacra (then, of alienation), that philosophy condemns in the name of a critical view of things. Cinema as object of aesthetics appears, in this sense, as a radical inversion of the platonic perspective. Philosophy get into the cavern again, but not to make the critic of the spectacle projected on the wall, neither of the spectators; philosophy just aims to question the ways cinema problematizes the tensions between real and imaginary, sense and signification, opening space for the free play of the spectator. This work aims to explore some of those cinematographic devices that pursuit the benjaminian dream of an art than join together distraction and critics, pleasure and thought.

KEYWORDS: Cinema; Images; Spectator; Emancipation

Nenhum lamento fúnebre fará ressuscitar os extintos rituais – eróticos, devaneantes – da sala escura. A redução do cinema a imagens agressivas e a inescrupulosas manipulação de imagens (cortes cada vez mais rápidos) a fim de prender progressivamente a atenção produziram um cinema desencarnado, rarefeito, que não requer a plena atenção de ninguém. As imagens agora aparecem em qualquer tamanho e nas mais diversas superfícies: na tela de uma sala de cinema, em telas domésticas pequenas como a palma da mão ou grandes como uma parede, em paredes de casas de espetáculos e em megatelas suspensas em estádios esportivos e na parte externa de altos prédios públicos. (...) Se a cinefilia morreu, o cinema morreu... não importa quantos filmes, mesmo bons, continuem a ser feitos. Se o cinema puder ser reestruturado, o será apenas mediante o nascimento de um novo amor ao cinema.

Susan Sontag, *Um século de cinema*

O meu amor é uma exploração da distância.

Gilles Deleuze, *Logica do sentido*

No século V a.C., nos primórdios da filosofia, Platão postulava uma cena que ainda ecoa perturbadoramente na nossa experiência contemporânea do cinema. *Imaginava* homens numa caverna, na escuridão, sem mais luz que a que projeta um fogo que queima por trás deles, ao longe, no alto. Entre o fogo e eles existe apenas um pequeno muro, semelhante ao tapume que os exibidores de marionetes dispõem entre eles e o público, acima do qual manobram todo o tipo de objetos fabricados: estátuas de homens, figuras de animais, símiles de astros, de deuses, etc. Os homens contemplam as sombras projetadas na parede do fundo, fascinados, tomando-as por seres reais, verdadeiros. Como poderia ser de outro modo para homens que nunca viram outra coisa na

vida¹? Estão presos no domínio da ignorância, da ilusão. Platão utiliza o termo *eikasia*² para referir-se a essa forma baixa da consciência que partilham os habitantes da caverna: consciência das sombras, das aparências e dos simulacros – logo, da alienação –, que a sua filosofia condena em nome de um olhar iluminado sobre as coisas.

Quase dois mil e quinhentos anos mais tarde, outro filósofo, Walter Benjamin, descia sem temores a uma caverna análoga e elevava essa experiência à das origens da humanidade (noutra caverna, em torno do fogo). Nenhuma mudança na história se equiparava para ele à invenção desse dispositivo que, na escuridão de uma sala, projetava aos homens imagens da sua vida e do seu trabalho, da sua potência e da sua liberdade. Não fechava os olhos aos problemas que levantava essa nova forma de arte, pelo contrário, mas celebrava as possibilidades que abria para o olhar e para o pensamento. Na convicção de que qualquer homem é capaz de interrogar criticamente o que vê a partir do visto (porque todo o homem necessariamente já viu outras coisas antes de entrar numa sala de cinema), Benjamin aplaudia o caráter lúdico da experiência cinematográfica, a sua abertura democrática, que conjugava, de forma nunca antes experimentada, as distrações do povo e as provocações da vanguarda.

De Benjamin a nós, os filósofos que arriscaram alguns passos nessa caverna foram legião (de Adorno a Luhmann, de Debray a Autmont, e de Deleuze a Žižek). Ora repetindo o gesto iconoclasta de Platão, ora levantando a bandeira modernista de Benjamin, apocalípticos ou integrados, não conseguiram descolar a vista da tela. Com mais ou menos entusiasmo, com menor ou maior irritação, interrogaram as imagens e os olhares, as estruturas do dispositivo e os horizontes da sua

¹ As suas cabeças estão imobilizadas, lembra-nos Sócrates.

² Eikasia (εἰκασία) significa conjetura, analogía, comparación, conocimiento por semejanza y analogía superficial. Se suele traducir como imaginación. De eikasia viene la palabra icono. En *República*, Platón asocia la eikasia a una de las formas inferiores de conocimiento, que genéricamente denomina doxa u opinión (la otra forma de la doxa es la pistis). Eikasia sería el grado de mayor ignorancia (vale recordar que εἰκασίς significa vana ilusión). La eikasia se encuentra asociada, al mismo tiempo, al pseudoconocimiento propio de los artistas naturalistas que copian el mundo físico en sus obras y de los rapsodas que nos transmiten imágenes poéticas en sus cantos.

recepção, oferecendo um suplemento precioso (e difícil de avaliar) ao cinema e suas variações televisivas, digitais, etc.

Recentemente, Jacques Rancière realizou uma série de intervenções nessa contenda, tentando desdemonizar as imagens e propondo algumas condições de possibilidade para a emancipação dos espectadores. Entre outras coisas, Rancière reclama, em nome de uma certa cinefilia, recusar a distância embrutecedora que tende a impor-se entre o espectador comum e o especialista, e que só o especialista pode ‘salvar’, enquanto mediador necessário para resistir à sedução das imagens e alcançar a verdade que se manifesta nelas³; recusar essa distância – digo – em nome dessa outra distância que, entre as imagens e o espectador, asseguram o exercício do livre jogo das nossas faculdades, a associação e a reserva, a crítica e a invenção – porque “a distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação” (Rancière, 2010, p. 19)⁴. Nessa mesma medida, a sua intervenção também tem por objeto as tentativas de anular a distância entre o espectador e o espetáculo promovidas por certo teatro contemporâneo, de Artaud ao situacionismo⁵. Acabar com a fronteira entre o palco e a plateia, para Rancière, não é a única (nem a melhor) forma de contribuir para a emancipação dos espectadores (transformando-os em atores); é, pelo contrário, desconhecer a frenética atividade que, mesmo em total

³ “O amadorismo é também uma posição teórica e política, é aquela que recusa a autoridade dos especialistas ao reexaminar a maneira como as fronteiras dos seus domínios se traçam no cruzamento das experiências e dos saberes. A política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, viajaram pelo interior do sistema de intervalos que o seu nome constitui e que cada um pode autorizar-se a traçar, entre tal ou tal ponto desta cartografia, um itinerário singular que se acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento.” (Rancière, 2012, p. 16)

⁴ “Os animais humanos são animais distantes que comunicam através da floresta dos signos. A distância que o ignorante tem de transpor não é o abismo entre a sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora mas que pode apreender como aprendeu o resto, que pode aprender não para passar a ocupar a posição do sábio, mas para melhor praticar a arte de traduzir, a arte de pôr as suas experiências em palavras e as suas palavras à prova, de traduzir as suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de voltar a traduzir as traduções que os outros lhe apresentam das respectivas aventuras.” (Rancière, 2010, p. 19)

⁵ Cf. Rancière, 2010, p. 9-14.

quietude, tem lugar na subjetividade dos espectadores (uma atividade que implica o desejo e a inteligência, a sensibilidade e a imaginação)⁶.

Curiosamente, Rancière não dedica grande espaço à análise das poéticas cinematográficas que, com propósitos certamente menos nobres que os do situacionismo, procuram anular a distancia na qual se funda a possibilidade de que o cinema deixe espaço para o espectador. Quero dizer: não só a distância física entre a imagem e o espectador demonstra uma tendência a diminuir (ora pela implementação de telas gigantes e envolventes, ora pela introdução do 3D), como também, mesmo mantendo a distância física, muitos dispositivos cinematográficos deixam pouco ou nenhum espaço para dispor o nosso olhar, ou para focar a nossa atenção, ou para interpretar de forma livre as imagens que contemplamos⁷.

Rancière tem razão: o cinema não pode emancipar-nos, apenas pode propor-nos situações que propiciem a verificação das nossas inteligências, convidar-nos – como dizia Sartre falando da literatura – a fazer uma experiência intensa da nossa liberdade; o resto – o seu devir-mundo – depende de nós, através dos gestos e das palavras que as suas imagens possam vir a inspirar-nos (Rancière, 2012, p. 13 e 25). Mas isso não significa que deixemos de considerar que nem todas as imagens cinematográficas se prestam a essas aventuras, que, pelo contrário, muitas vezes tendem a reforçar os esquemas psicofísicos de reação condicionada e os códigos expressivos instituídos, sobredeterminando o sentido das imagens e deixando pouco ou nenhum espaço para o olhar. Logo, inclusive quando não nos seja possível estabelecer uma diferença clara entre formas cinematográficas (ou televisivas, ou digitais, pouco importa aqui o dispositivo técnico, o que nos interessa são os dispositivos imagéticos, narrativos, etc.⁸), é importante identificar e analisar certos elementos, certas propriedades estéticas das imagens, dos seus

⁶ Significa, também, desdenhar o valor das imagens, negar-lhes qualquer realidade, recusar-lhes todo o possível efeito de verdade.

⁷ Imagens que procuram eliminar todo o índice ficcional, ou até os menores espaços para o devaneio da nossa imaginação, etc.

⁸ Sobre essa diferença entre propriedades técnicas e propriedades estéticas, cf. Rancière, 2011, p. 9-12.

agenciamentos e ressignificações, que podem propiciar (ou não) a experiência estética.

Fundamentalmente, penso em procedimentos cinematográficos que: 1) ora denunciam a sua opacidade, a sua perspectiva, a sua incompletude, deixando espaço para que, entre as imagens, o nosso olhar respire, 2) ora aspiram à transparência, oferecendo-se a nós, não como artifícios artísticos, mas como imagens indiciais, logo, não se propondo a uma verdadeira experiência estética, mas impondo a sua assimilação referencial, exigindo a adesão total do nosso olhar; 3) ora exacerbam o impacto das imagens sobre os nossos sentidos, sobre-excitando a nossa sensibilidade, anestesiando as nossas capacidades intelectuais (procedimentos invasivos, que nos impedem de desviar a vista ou inclusive piscar os olhos, e que cada vez tornam mais real a fantasia paranoica do Kubrick da *Laranja Mecânica* (1971)).

Não gostaria de deter-me demasiado nestes dois últimos aspectos, sobre os quais a tradição crítica que encontra a sua origem em Adorno disse as coisas mais interessantes. Preferiria, antes, esboçar algumas observações sobre esses elementos que continuam a relançar o sonho benjaminiano de uma arte de massas que fosse ao mesmo tempo um espaço para a emancipação, e que fazem com que internar-se na obscuridade dessa caverna continue a ser promessa de aventuras espirituais, de experiências de pensamento, de desafios à nossa razão.

Com isto não pretendo distinguir um cinema bom ou libertário de um cinema ruim ou alienante. O cinema não tem uma essência própria⁹. Nenhuma palavra totalizante poderá esgotar as práticas cinematográficas (nem as suas variantes). Quando abre espaço para o olhar lúdico ou crítico, inclusive, o cinema implica um desfaseamento em relação ao seu uso comum (Rancière, 2011, p. 12). Há poéticas e poéticas, usos e funcionamentos, e sobretudo procedimentos que encontram a sua origem no cinema (mesmo quando possam ser mais tarde transpostos para outras práticas artísticas). Nesse sentido, gostaria de considerar as

⁹ No fundo, nenhuma forma de arte tem uma essência, apenas existência. Ao contrário das abordagens do tipo da de Greenberg, as práticas artísticas não pode separar-se de uma ansiedade permanente em relação ao seu próprio estatuto (cf. Rosenberg, 2004).

formas em que certos recursos cinematográficos solicitam ou interrogam o nosso olhar – os meios imagéticos (mas também narrativos, musicais, etc.) que são postos em jogo em tudo isso.

Um exemplo da pintura (proposto por John Berger em 1972) pode ajudar-nos a compreender melhor o que propomos. Consideremos *O caminho ao calvário*, de Brueghel. Trata-se de uma pintura religiosa raramente laica, isto é, uma pintura que, apesar do seu tema religioso, encontra-se aberta ao movimento do olhar e às variações da imaginação. A sua dimensão ‘cinematográfica’, a amplitude e a diversidade dos seus temas nos convidam a que nos relacionemos com ela a partir de diferentes posições de desejo, que foquemos a nossa atenção num ou noutro detalhe, ou que a percorramos contando histórias, que tanto podem falar da paixão de Cristo como “do impulso supersticioso da multidão” (Berger, 1972, 14’). Olhando para a pintura completa, isto é, com toda a pintura à vista, não vemos muito. Mas se isolamos um detalhe, ou vários, podemos interpretá-la de diversas formas: como um simples quadro devocional, como um exemplo de pintura paisagista, em termos da história do vestido, ou dos costumes sociais.

No cinema (ou na televisão), o recorte de detalhes, a montagem de imagens, a indução de percursos visuais, a musicalização e o comentário, por vezes fazem isso por nós, e podem vir a sobredeterminar o nosso olhar, encurtando a distância necessária para que a nossa experiência enquanto espectadores se desenvolva segundo todas as suas potencialidades críticas e criativas. Habitados, como estamos, a esses procedimentos, não só costumam passar-nos despercebidos, como preenchem muitas vezes o horizonte das nossas expectativas.

Vendo a mesma pintura de Brueghel numa tela – num documentário sobre a vida e a obra do pintor, por exemplo – esperaríamos impacientemente que a câmara se aproximasse para examinar detalhes, conduzindo o nosso olhar, guiando a nossa vista, sugerindo (impondo) uma interpretação que escolhe e reagrupa as imagens, articulando-as numa narrativa consistente, mais ou menos fechada: “Em primeiro plano, à direita, estão João e Maria e os dolentes de Cristo. Um pouco mais atrás, a meia distância, os dois ladrões sendo

levados num carro. À esquerda, Cristo, carregando a cruz, arrastado pela multidão que se dirige ao lugar das crucificações, longe, à direita, onde um círculo de curiosos já se encontra reunido” (Berger, 1972, 15’, modificado).

Com isto não pretendo dizer que a pintura seja superior ao cinema pela forma em que respeita o espectador. O cinema também conhece os seus procedimentos para abrir espaço ao olhar, para dar-lhe tempo ou solicitar a sua colaboração, para denunciar os artifícios que coloca em ação ou suspender por momentos a imersão do espectador no seu meio.

Começarei por um caso de manual. Em 1929, Serguéi Eisenstein propunha a profundidade de campo (*deep focus*) como alternativa possível à montagem. As novas lentes permitiam, em combinação com uma iluminação planejada, que uma imagem com múltiplas camadas aparecesse *toda* em foco, logo, que pudesse compreender uma pluralidade de histórias num mesmo plano, oferecendo uma maior liberdade aos espectadores para conduzir o seu interesse, para escolher onde olhar: os olhos e a mente fariam a edição, pulando de um lado a outro. Eisenstein exploraria essa ideia em *O velho e o novo* (1929) e *O Prado de Bejin* (1935/37).

Na França, Jean Renoir utilizava frequentemente uma técnica similar, como em *O Crime de Monsieur Lange* (1936) e *A Regra do Jogo* (1939). No Japão, Kenji Mizoguchi fazia algo parecido em *Elegia de Osaka* (1940). Em algumas cenas desses filmes, a ação tem lugar perto e longe das lentes, mas sempre em foco, oferecendo-se com igual nitidez à nossa atenção, permitindo que a nossa imaginação trabalhe por conta própria, articulando tudo o que tem lugar nesses planos.

Em Hollywood, John Ford introduziria em *No Tempo das Diligências* (1939) cenas filmadas em planos desse tipo, pontoando minimamente a ação dramática pela montagem, deixando espaço para que cada espectador articulasse a sua história. Pela sua vez, inspirados por Ford, e aproveitando filmes mais sensíveis à luz produzidos pela Kodak¹⁰, Gregg Toland e Orson Welles fariam desse artifício um uso

¹⁰ Mas também recorrendo a projeções superpostas.

virtuoso, criando imagens de uma profundidade extraordinária, que tornariam o procedimento amplamente conhecido¹¹. Numa das cenas de *Cidadão Kane* (1941), vemos a Welles (Kane) trabalhando numa máquina de escrever em primeiro plano, a meia distância, à direita, Joseph Cotton (Jedediah Leland) se dirige a ele, e ainda, no fundo da imagem, Everett Sloane (Mr. Bernstein) se assoma numa das portas, a contraluz, do tamanho do nariz de Welles; todas essas presenças solicitam o nosso olhar. Noutra cena espantosa do mesmo filme, que se revelará fundamental no desenlace, vemos ganhar o primeiro plano à mãe de Kane (Agnes Moorehead), que transfere a custódia do filho ao banco que administrará a mina da família; ao seu lado, o representante do banco, o senhor Thatcher (George Coulouris), que fará as vezes de tutor; um pouco mais atrás, contrariado, o pai de Kane (Harry Shannon); e, no fundo, através de uma janela, o próprio Kane, em criança (Buddy Swan), brincando na neve com o seu trenó, gritando perturbadoras palavras de ordem. Tudo está em foco, tudo está à disposição do nosso olhar.

Entre 1958 e 1962, André Bazin veria nessas tentativas que exploram a profundidade de campo, e não na montagem, o procedimento que melhor define a imagem cinematográfica. Nós não acreditamos que nenhum procedimento defina o cinema, mas, certamente, enquanto que a montagem tradicional tende a impor a sua interpretação – por exemplo, articulando em rápida sucessão um plano geral, um primeiro plano, e um grande plano (de um detalhe) –, a profundidade de campo (associada a longos planos sem cortes, nos quais se desenvolvem ao mesmo tempo várias ações) propicia o devaneio do olhar e da imaginação, e em certa medida nos obriga a colocar em jogo todas as nossas faculdades para que a imagem faça sentido (ou para que funcione de outras formas que não dizem respeito ao sentido)¹².

¹¹ Cf. Cousins, 2012, Cap. 4.

¹² “La profundidad de foco lleva al espectador a una relación con la imagen más cercana de lo que él disfruta en la realidad ... lo que implica, consecuentemente, tanto una actitud mental más activa por parte del espectador como una contribución suya más positiva a la acción en progreso.” (Bazin, 1971, p. 36). “[Bazin] goes on to explain that montage, however used, imposes its interpretation on the spectator and takes away from realism.(...) For Bazin, deep focus made a greater objective realism possible. Since deep focus, contrary to fast editing style of montage, usually implies long takes and less editing from shot to shot, this style of shooting is one that draws least attention to itself and,

Da mesma forma em que nos dá espaço, o cinema pode dar-nos tempo. A distância pode ser um intervalo. O encadeamento das ações numa montagem sequencial ou paralela pode dar lugar a um tempo não ritmado, que abandone por um momento a mente do espectador a uma deriva sem margens. *Caro Diário* (1993), de Nanni Moretti, é um filme cheio desses tempos mortos. Não que desdenhe chamar a nossa atenção (o faz, certamente, e muito bem, provocando por momentos um riso irresistível), mas também sabe fazer da imagem um lugar acolhedor, onde podemos perder-nos na reflexão. No final da primeira parte, por exemplo, Moretti afirma ignorar por que nunca esteve no lugar onde assassinaram Pasolini; então, sem solução de continuidade, vemos uma longa cena (cinco lentos minutos), na qual Moretti faz e desfaz na sua Vespa a estrada que conduz ao lugar; primeiro vamos com ele, depois o seguimos a uma distância prudente, sempre acompanhados pela música de Keith Jarrett; mas inevitavelmente o perdemos em algum momento, *nos* perdemos, ficamos sozinhos: cada qual saberá o filme que vê a partir de aí. Voltará a deixar-nos sozinhos (em paz) no meio da sua bizarra odisséia à procura de um lugar para acabar de escrever o seu filme, na ilha dos filhos únicos, num campo de futebol improvisado, e visivelmente abandonado, junto da praia: Moretti se afasta de nós, e nós nos afastamos com ele (também dele).

Os devaneios de Moretti são apenas um exemplo de uma figura recorrente no cinema, quando do que se trata é de fazer tempo para o espectador. Lembro, sem pretensão de exemplaridade, outros passeios que, acredito, cumprem uma função similar nos filmes nos quais têm lugar: o perambular de Emmanuele Riva pelas ruas da *Hiroshima* de Duras e Resnais (1959), os difíceis ires e vires de Sixto Rodriguez na neve de uma Detroit desértica, no documentário de Malik Bendjelloul, *Searching for Sugar Man* (2012), e inclusive o passeio imóvel de João

therefore, allows for a more open reading.” (Hayward, 2013, p. 100) Outra forma de multiplicar as camadas da imagem, já não por profundidade, mas por contiguidade, é a divisão da tela em duas ou mais quadros, que impõe uma escolha ao espectador, que não pode atender com igual atenção a tudo o que está em imagem. Um exemplo recente disso é a adaptação que James Franco levou ao cinema da obra de Faulkner: *As I Lay Dying* (2013).

Vuvu, debaixo do cedro do jardim do Príncipe Real, no último filme de João Cesar Monteiro, *Vai e vem* (2003).

O tempo do que falo também pode encontrar-se em cenas que acompanham, muitas vezes em tempo real, quase sem cortes, as tarefas mais quotidianas, sem tensão nem suspense, sem criar expectativas, como no cinema de Ozu (que por outra parte está cheio de passeios). Ou através da inserção de grandes planos abertos de paisagens, naturais ou não, por vezes apenas de objetos, dos quais foi subtraída qualquer presença humana, como no último filme de Alexander Payne, *Nebraska* (2013). Ou simplesmente da imagem da chuva, como no cinema de Béla Tarr. Ou do vento nas folhas das árvores, como queria Eisenstein e, entre outros, Antonioni filmou assombrosamente em *Blow-Up - Depois Daquele Beijo* (1966).

O cinema comercial não gosta muito dessas pausas, ou apenas as revisita estrategicamente sob a forma do clipe, dando um descanso à sensibilidade, um fresco aos sentidos (e um intervalo para ir ao banheiro ou pegar mais uma cerveja), antes da próxima enxurrada de efeitos especiais. Mas a imagem cinematográfica pode, com mais ou menos ação, com ou sem música, propor-nos parênteses nas histórias que nos conta, sem objeto imediato nem propósitos determinados, caucionando o livre devaneio da nossa imaginação. Comportamo-nos então como quando ouvimos uma orquestra ao vivo: os movimentos compassados dos músicos, os gestos mais ou menos surpreendentes do diretor, essa cena que se repete sem grandes variações apesar das mudanças do repertório vai deixando-nos sozinhos; dir-se-ia que comporta um efeito hipnótico, mas não nos deixa letárgicos, porque na respeitosa quietude que impõem as salas de concerto a nossa mente é abandonada a uma atividade frenética (viajamos).

O cinema também sabe interromper a imersão ficcional através de procedimentos que, ao mesmo tempo que ritmam as histórias que conta, caucionam um recuo reflexivo por parte do espectador. O procedimento mais comum, nesse sentido, é o fundido em negro (ou em branco, ou em qualquer outra cor), criando vácuos de sentido e de significação (inclusive quando os fundidos possam ter um valor em relação às imagens

anteriores e posteriores). Esse piscar de olhos da imagem, mais ou menos demorado, tem um efeito poderoso sobre o nosso olhar: aproveitamos essas pausas para recapitular e reconsiderar o que vimos até aí, para problematizar e questionar o que pensamos. A imagem pisca, a nossa mente pisca.

O fundido pode ser abreviado pela simples inserção de telas negras. Ou desenvolvido através de formas mais complexas que conjuguem a interrupção da ação com a intensa pontuação da imagem, como em algumas cenas de *A Liberdade É Azul* (1993), de Krzysztof Kieślowski. Julie (Juliette Binoche) se recupera do acidente no hospital – vemos-la sentada numa espreguiçadeira, num terraço, perante um bosque, sendo visitada pela música do seu marido morto –, quando uma jornalista (Hélène Vincent) a interpela desde fora de campo; diz: “bom dia”, e então a música (fortíssimo) interrompe a cena, ao mesmo tempo em que a imagem se funde em negro; são dez segundos; logo a música se apaga, retorna a imagem, Julie está onde a deixamos, diz: “bom dia”. No intervalo, que reflete a dificuldade de Julie para continuar vivendo, para reintegrar-se à vida ativa, nós mergulhamos na história como um todo, libertados da linearidade da trama e do horizonte de expectativas aberto pelas imagens (nesse lugar precário e elusivo, estamos sós, ou quase). Um pouco mais tarde (Kieślowski é generoso na administração desses intervalos), Julie nada na piscina quando é surpreendida por Lucille (Charlotte Véry), a quem procurara no dia anterior; vemos Julie na borda da piscina, por cima do ombro de Lucille, que lhe pergunta: “estiveste chorando?”; e então, de novo, entra a música, a imagem fica suspensa, dez segundos a tela fica negra (como uma mente em branco), e, de novo, sai a música, regressa a imagem (mesmo plano), Julie responde: “é a água”. O que vemos e pensamos nesses dez segundos fica para nós, pertence a outro filme, que por momentos coincide e por momentos diverge do filme de Kieślowski, mas de alguma forma o prolonga e enriquece.

Assim como pela interrupção do fluxo das imagens, o cinema pode abrir esses intervalos através do seu silenciamento, nomeadamente em momentos de muita tensão, oferecendo ao espectador uma espécie de

colchão que o protege do choque emocional ou sensorial que as imagens carregam consigo. Em *Viver* (1952), de Kurosawa, depois de deixar o consultório do médico onde soube que sofre de uma forma incurável de câncer, Watanabe (Takashi Shimura) atravessa a cidade – que fervilha de atividade – totalmente abstraído, ausente. O filme nos mostra o seu andar ensimesmado, mas faz silêncio (um silêncio total), que ilustra o estado mental do protagonista, o seu desespero, mas sobretudo nos dá um respiro, permitindo que pensemos sobre o que acabamos de saber junto com Watanabe, ligando-o às nossas memórias afetivas e aos nossos temores, às nossas ideias sobre a morte e as nossas perspectivas sobre a vida. A subtração do som é um suplemento para a nossa inteligência, que Kurosawa articula antes que o filme siga em frente e ofereça uma forma possível de lidar com todas essas questões (sem resposta). Quando o som por fim regressa, a câmara se afastará de Watanabe, como na cena inicial, e nós nos reaproximaremos do filme, mas diferentes, transfigurados pelos nossos próprios pensamentos, assombrados pelas nossas próprias obsessões (que não têm porque ser as mesmas que as de Kurosawa). O silêncio das imagens pode ser muito expressivo. Realizadores como Ingmar Bergman ou Gus Van Sant fizeram dele um uso intenso. Mas a eliminação momentânea de qualquer som – como no famoso minuto de silêncio de *Bando à Parte* (1964), de Godard –, desempenha uma função diferencial, que alimenta uma relação mais aberta do espectador com a imagem (é a nossa voz interior que se faz ouvir nesses intervalos).

De modo similar, a interrupção da ação pela inserção de longas cenas contemplativas (como nos filmes de Béla Tarr), o congelamento da própria imagem num quadro fixo (como no exemplo citado por Rancière em *O destino das imagens: o último plano de Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut), e em geral a combinação desses e outros recursos, podem contribuir para suspender o fluxo das imagens e o progresso da trama, permitindo que a imagem respire, e nós com ela¹³.

¹³ A antítese de uma imagem que ignorasse todos estes procedimentos é o dispositivo que, em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrik, mantém de olhos sempre abertos a Alex (Malcolm McDowell), até lhe lavar – completamente? – o cérebro.

O cinema também pode evidenciar a incompletude das suas imagens, lembrar-nos que jamais nos mostra tudo, pelo menos não tudo o que nós vemos nele. O uso do fora de campo é quiçá a forma mais comum e mais simples de apontar para esse inacabamento dos filmes. Em *Um Alguém Apaixonado* (2012), Abbas Kiarostami nos conta a história de Akiko (Rin Takanashi), uma jovem universitária, distante da família, que se prostitui para pagar os seus estudos, e que trava uma improvável relação com um professor aposentado (Tadashi Okuno). Só que o filme não nos mostra tudo o que vemos (nas nossas cabeças), continuamente deixando fora de campo as personagens em torno das quais gira a ação: Akiko discute com o dono do clube para o qual trabalha ou conversa com a sua colega, mas não vemos o seu rosto, só ouvimos a sua voz; mais tarde se desnuda no quarto do seu cliente, tentando seduzi-lo, mas só vemos as suas roupas acumulando-se no chão, ou seu reflexo na tela de uma televisão; todavia, no final do filme, quando o noivo ciumento de Akiko descobre o seu secreto e vai atrás dela, não só não o vemos (apenas aparece como projeção da violência que ameaça a tranquilidade do departamento do velho professor onde decorre a cena), como o filme termina sub-repticiamente (deixando fora de cena o desenlace da história). Em todos os casos, o preenchimento dos planos com aquilo que não mostram ou não podem mostrar fica por nossa conta.

Pelo recurso ao fora de campo a imagem cinematográfica afirma a sua incompletude, o seu carácter inconcluso, aberto, e solicita a colaboração do espectador, confiando nele o seu funcionamento, o seu sentido ou a sua resolução. Afirma ao mesmo tempo, portanto, a natureza ativa do olhar. Nas cenas finais de *Blow-up* (1966), Michelangelo Antonioni oferece a esse gesto de abertura o seu manifesto definitivo. O filme em si é uma exploração obsessiva da espontaneidade do olhar, do jogo dialético entre as novas artes mecânicas e as nossas competências para ver e apreciar, para contemplar e interpretar. Thomas (David Hemmings) vive isso sob a forma de um pesadelo. O seu olhar (como o nosso) foca e enquadra, dá forma e faz sentido (ou deforma e problematiza), sem descanso. Pouco a pouco, a fotografia dos amantes num parque deserto começa a revelar a cena de um possível assassinato.

Ou somos apenas nós que o vemos?¹⁴ Desfeita a incógnita, Thomas se demora no parque onde tivera lugar a cena original. Um grupo de mimos desce de um jipe e começa um jogo de tênis. A câmara acompanha a reação dos espectadores e o movimento da bola de um lado para o outro da quadra. Só que a bola não está aí, tal como não estava em parte alguma o corpo do delito. O que há é apenas uma imagem ambígua, incompleta, aberta, que cabe a nós preencher (ou não) de acordo com as nossas expectativas. E não só nos filmes de Antonioni ou Kiarostami, mas no cinema em geral, porque essa ambiguidade e essa solicitação são parte constitutiva das suas imagens¹⁵.

Os procedimentos que elencamos não pretendem esgotar, nem muito menos, os recursos inventados pelo cinema para manter a necessária distância entre a imagem e o espectador que, segundo Rancière, exige a dialética emancipadora do espetáculo. Um estudo, não apenas das poéticas autorais cinematográficas, nem apenas da psicologia do olhar, mas das relações complexas que travam o engenho dos cineastas e as competências dos espectadores, está ainda por fazer¹⁶.

Para além dos artifícios mencionados, por exemplo, seria interessante explorar: 1) a forma através da qual a desconexão entre imagem e som introduz falhas (aberturas) para a interpretação (por exemplo, *Acossado* (1960), de Godard); 2) os modos em que a fragmentação da história e o baralhamento da temporalidade podem deixar por conta do espectador o agenciamento da narrativa, sem garantias de sucesso (por exemplo, *Amor à Flor da Pele* (2000), de Wong

¹⁴ Um filme recente que interroga isto é *Memories of murder* (2003), de Joon-ho Bong, onde a ambiguidade das imagens, a problematização do causa efeito, e a interrogação crítica do olhar tencionam os elementos definidores do *thriller* até fazê-lo pedaços. Mas não só: toda a poética das notícias policiais acaba por ser colocada em questão, e inclusive o horizonte de expectativas do nosso olhar, formado numa moral que deve a sua sedimentação, também, ao cinema. O filme nos propõe uma aprendizagem dos sentidos pelos sentidos (invertendo o modo em que somos condicionados a ver um filme de suspenso, um *thriller*, e por extensão qualquer caso policial na televisão, nos jornais, na vida real).

¹⁵ A inesperada interpelação de Woody Allen em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), perguntando-nos o que se pode fazer quando se fica preso na fila do cinema junto a um pedante que não para de falar da decadência da imagem e da ameaça da televisão, é ao mesmo tempo o referendo dessa tese e a ilustração mais direta da mesma que possamos imaginar (Marshall McLuhan está aí e não nos permite mentir).

¹⁶ A estética de Schiller quiçá poderia oferecer, nesse sentido, não um modelo, mas uma referência fundamental.

Kar-Wai, ou *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch¹⁷); 3) as alternativas que o *underacting* propõe, tornando indecifráveis os sentimentos e as reações das personagens, como em alguns trabalhos de James Dean ou de Takeshi Kitano (por exemplo, *Fogos de Artifício* (1997)).

Em todo o caso, raridade, ambiguidade, profundidade, incompletude, fragmentação, subtração, desconexão, trastocamentos, interrupções e silêncios, são apenas alguns dos elementos que o cinema é capaz de incorporar para deixar espaço para o olhar, quero dizer, para o seu exercício crítico e criativo.

Não constituem nem a essência nem a destinação do cinema. Podem atravessar, indistintamente, o cinema e a televisão, a vídeo-arte e as produções digitais amadoras; podem inclusive ser transpostas para a literatura e o teatro, para a dança e a arte sequencial (ou encontrarem nessas artes precursores ou antecedentes).

São falhas – falhas no cristal da imagem – nas quais pode embrenhar-se o olhar¹⁸. Não garantem isso (não podem), mas asseguram a distância mínima necessária para que o espetáculo dê lugar a uma verdadeira experiência estética.

Entendamo-nos: quiçá Rancière tenha razão ao dizer que essas experiências não têm santuário e podem acontecer em qualquer parte, a qualquer instante (Rancière, 2011, p. 42)¹⁹. Em última instância, qualquer

¹⁷ Lynch também utiliza outro recurso que induz a atividade do espectador: a indiscernibilidade de algumas das personagens, através do uso de atores muito parecidos para interpretar personagens que poderiam ser a mesma (ou não), ou de um único ator para interpretar diferentes personagens que eventualmente poderia ser um só.

¹⁸ As obras de formas plásticas puras que críticos e cinéfilos são capazes de compor sobre o corpo de uma ficção comercial (Rancière, 2001, p. 12) dependem dessas brechas, desses espaços onde vaga o olhar; de aí que, sobre um enorme corpus cinematográfico, críticos e cinéfilos coincidam muitas vezes num punhado de obras e realizadores, onde as apropriações criativas são capazes de ganhar corpo.

¹⁹ “Não existe forma privilegiada, tanto como não existe ponto de partida privilegiado. Por todo o lado existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem apreender algo de novo” (Rancière, 2010, p. 28), mas certamente existem dispositivos imagéticos (agenciamentos de propriedades estéticas) que propiciam (fazem espaço para) aventuras intelectuais, associações livres e interpretações críticas e criativas, como também existem dispositivos imagéticos (agenciamentos de propriedades estéticas) que limitam o espaço e o tempo para isso, encurtam as distancias necessárias, afogam o espectador. Rancière, de alguma forma, negligencia isto quando trata do cinema, mas não quando trata do teatro ou da arte contemporânea; então compreende que existem práticas artísticas que conduzem a novas formas de embrutecimento (Rancière, 2010, p. 34).

filme apresenta aberturas, nem que só seja porque no final as luzes se ligam, a tela fica branca, e então começa um filme que só depende de nós²⁰. Mas isso não implica que o cinema não possa oferecer-nos uma verdadeira educação do olhar e no olhar, num sentido similar ao que Schiller dava à educação estética do homem.

O cinema não nos ensina nada (e quando tenta fazê-lo fracassa fatalmente, porque nos priva da aventura estética em nome de uma empresa pedagógica), mas na sua frequência apaixonada (cinéfila) podemos chegar a aprender muito sobre o que significa ver e dar a ver, olhar e resignificar, contemplar e dar sentido. E isso não se segue das propriedades materiais do dispositivo cinematográfico, mas das formas sempre singulares em que a sua prática agencia e reagenda as suas propriedades estéticas.

Desse ponto de vista, os dispositivos cinematográficos podem cobrar a adesão total do nosso olhar, manipular-nos, como temem os seus detratores. Mas também podem desafiar-nos a ver e interpretar, isto é, a sentir pela própria sensibilidade, a pensar pela própria razão. As imagens projetadas na escuridão das salas (inclusive nas mais populares) não carecem de realidade, mas a sua realidade não é simples: pressupõe operações complexas, muitas vezes inéditas, que jogam com o dizível e o visível, com o espaço e o tempo, com a causalidade e a expressão, com as nossas expectativas e as nossas reservas; e por vezes o fazem apelando ao que de melhor há em nós, quero dizer à totalidade das nossas faculdades, sem regras nem conceito, sem imagens de um objetivo ou um fim a atingir.

Nessa mesma medida, um filme nunca é apenas uma soma de sinais, de imagens e de palavras, de marcas e de símbolos, mas “um novo órgão da cultura humana que torna possível, não um número finito de movimentos, mas um tipo geral de conduta” (Merleau-Ponty, 1974, p. 82). Nos força a pensar, violentando a nossa sensibilidade, abrindo-nos a uma experiência que não se parece à experiência ordinária, desbordando

²⁰ De resto, os atuais dispositivos cinematográficos não podem senão guardar certa distancia física do espectador, e isso por si só é suficiente, na medida em que, até numa montanha russa, sempre somos capazes de pensar em coisas improváveis, de lembrar o lugar em que deixámos as chaves, de ter uma ideia.

as categorias com as quais estamos habituados dar consistência ao mundo e sentido à história. De aí que continuemos a sentir por vezes que o cinema é maior que a vida. De aí, também, que o cinema abra um horizonte de investigações para nós (tal como a pintura abria um horizonte similar para Merleau-Ponty).

De resto, o seu signo, as suas alternativas e as suas promessas, dependem apenas da nossa inventividade e do nosso desejo. Para isso, o cinema requer tempo, atenção, engajamento. Em troca, não nos exige que prestemos culto às suas imagens, nem nos promete um puro mundo de sensações. Entre a adrenalina da montanha russa e as elevações do espírito, convida-nos – e isso é mais interessante e mais vital – a que partilhemos com ele uma aventura que conjuga os raptos da sensibilidade, a irreverência da imaginação e as iluminações da inteligência.

A que a partilhemos, não a que a consumamos.

Referências

- BAZIN, Andre. Evolution of the Language of Cinema. In: What is Cinema? Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971.
- BERGER, John. Ways of seeing. Londres: BBC, 1972.
- COUSINS, Mark. The story of film. Londres: Pavilion Books, 2012 (Kindle edition).
- DELEUZE, Gilles. Logica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HAYWARD, Susan. Cinema Studies: The Key Concepts . New York: Routledge, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a comunicação. A prosa do mundo. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. La fable cinematographique. Paris: Seuil, 2001.
- _____, O destino das imagens. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____, Jacques. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____, Jacques. Os intervalos do cinema. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SONTAG, Susan. “Um século de cinema”. Em: Questão de ênfase. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.