



## Uma linguagem sem precursores

por Silvia Schwarzböck

*Talvez nenhuma experiência estética seja tão intensa como a que oferece um filme. Esse novo tipo de linguagem inventado pelo cinema só encontra precursores entre os contemporâneos.*

Quando se começa a ler Kafka – diz Borges –, ele parece único. Mas, mesmo tendo começado a lê-lo há pouco, crê-se reconhecer como kafkianos textos de distintos séculos, gêneros e autores. Uma parábola religiosa em que o maior falsificador termina controlando, sob estrita vigilância, os títulos do banco da Inglaterra; outra em que o amigo invisível de um homem poderia ser Deus; um conto que fala de compradores compulsivos de mapas, atlas, globos terrestres, mapas de linhas de trens e baús, que morrem sem nunca terem saído de sua terra natal; ou outro que imagina um exército invencível que subjuga reinos e atravessa desertos e montanhas, mas que nunca logra chegar a uma cidade que imagina próxima. Todos esses relatos se referem a algo que é fácil de identificar como *kafkiano*. O paradoxo – continua Borges em “Kafka e seus precursores” – é que todos se parecem com Kafka, sem que se pareçam uns com os outros. O semelhante que possuem, sem Kafka seria inexistente.

Borges, desde logo, quer que o leitor retire de seu ensaio uma lição de moral estética: que o escritor não é original por ser único, mas porque *cria* seus precursores (o itálico não deve ser mal-interpretado: nenhum autor escolhe quem o precederá; esse trabalho cabe exclusivamente aos leitores). Ninguém, por mais excepcional que seja sua escritura, está capacitado para ser seu próprio precursor.

Esta lição de moral, válida para certos escritores que mudaram a maneira de ler (pode ser Kafka, mas também Proust ou Joyce ou Beckett) e que criaram no século XX um novo público de leitores, não é aplicável ao presente da arte. Um artista, quanto mais contemporâ-

neo for (no duplo sentido de mais consubstanciado com o presente e de idade mais próxima a daqueles que apreciam sua obra), menos possibilidades tem de criar(-se) precursores em épocas diferentes da sua. O que ele inaugura com sua obra, o público não acredita encontrar em artistas de um século atrás. O precursor é cada vez mais um contemporâneo.

A contemporaneidade dos precursores, se bem que possa ser percebida em todas as artes quanto mais nos aproximamos do presente, em nenhuma delas possui tanto peso quanto no cinema. O que para as artes com séculos de história é uma realidade que remonta há pouco, que afeta os últimos cinqüenta anos de sua existência, para o cinema é a única realidade conhecida até o momento.

É que, apesar de o cinematógrafo ser uma invenção técnica do final do século XIX, a linguagem cinematográfica (baseada na montagem e no uso do primeiro plano) nasce e se desenvolve apenas com o diretor norte-americano David Griffith, nas primeiras décadas do século passado. Os precursores de um cineasta, se o público os buscasse em um século que não fosse o século XX, não seriam cineastas, e as linguagens comparadas possuiriam, inclusive, índoles tão diversas que seria justo até mesmo dar ouvidos àqueles que dizem que entre o cinema e o romance, por exemplo, o único elemento em comum é o público. Um público que deseja encontrar um entretenimento que lhe forneça as emoções que se consideram mais intensas: o terror, o riso, o choro. Essas emoções seriam as mais intensas simplesmente por serem as que com menos freqüência se experimentam na vida cotidiana. Griffith, de fato, se inspira em Dickens (o escritor popular por antonomásia) para inventar a montagem alternada e poder assim contar, ao mesmo tempo, uma história de ricos e outra de pobres, que em determinado momento vão se cruzar. Deste modo,

junto com a montagem alternada, inventa o suspense. O suspense se soma, a partir de Griffith, ao repertório das emoções intensas que o cinema fornece.

### A lógica da intensidade

Apelar às emoções intensas é o que faz do cinema uma arte popular. Por serem infreqüentes na vida cotidiana, as emoções que os filmes provocam se convertem no paradigma da intensidade que a vida não tem. “Intenso” se torna sinônimo de “cinematográfico” (como antes havia sido de “romanesco”), e “cinematográfico”, de “intenso”. A intensidade do relato cinematográfico o torna incompatível com todo outro tipo de relato que o tenha precedido na história das artes. Daí que, uma vez inventado o cinema, se inverta a lógica que faz encontrar em certos relatos do passado os traços de certos relatos do presente (o caso do kafkiano, segundo Borges).

Mais inclinado a considerar o pensamento com imagens como imediato, o leitor contemporâneo pode expressar o prazer da leitura dizendo que o livro que lê mereceria ser convertido em um filme, do mesmo modo que outro leitor, concentrado no noticiário policial de um jornal matutino, pode qualificar de “cinematográfico”, mais do que de “romanesco”, um crime sangrento. Porém, ao raciocinar sobre a base de um sentido da intensidade apreendido do cinema, o leitor contemporâneo inverte o critério com o qual Borges ensina a julgar os precursores de qualquer artista. Borges partia, em seu ensaio, do escritor que parece único, e, depois, o leitor descobre que ele não o é, porque ao ler sob sua influência relatos de distintos gêneros, autores e épocas, converte o que esse escritor tem de original em uma qualidade substantivada: o kafkiano, que pode, caso se queira, ser encontrado

por todos os séculos. O cinema, em contrapartida, insta a substantivar as qualidades daqueles diretores (Hitchcock, Hawks, Walsh, Ford, Bilder, Minnelli, Sirk...) que fizeram filmes de um grau de intensidade que nenhuma arte anterior ao cinema seria capaz de obter. O que o cinema ensina a julgar como sinônimo do cinematográfico (chamando de “o hitchcockiano”, “o hawksiano”, etc.) é tudo aquilo que indica que o que sucede em um filme não pode suceder na vida tal como o filme o mostra.

Se o tempo, em um filme, não flui como na vida, porque tudo o que ocorre ao longo da metragem é significativo, essa ausência de tempos mortos – que para o espectador se traduz em entretenimento – se converte em um modelo de intensidade que dificilmente outro tipo de relato pode emular. O cinema, de fato, não requer o mesmo esforço nem ocupa o mesmo tempo da leitura. Se os diálogos, em um filme, estão compostos de frases que nunca poderiam ser ditas em uma conversa cotidiana, será essa maneira de falar a que parece ao espectador como a mais dotada de graça e a menos suscetível de entendê-lo.

Um romance policial, portanto, não é hitchcockiano porque seu falso culpado e seu magistral vilão se pareçam em alguma coisa aos de algum filme de Hitchcock, mas porque a maneira mais intensa de desfrutar do que essa história tem de apaixonante seria em um filme dirigido por Hitchcock. Se um romance parece cinematográfico é porque oferece um tipo de experiência que somente convertida em filme alcançaria seu grau máximo de intensidade. A ação épica da *Odisseia* pode ser lida como digna do cinema não porque o leitor a julgue tão intensa como a de um filme de guerra, mas porque somente convertida em filme de guerra essa ação épica alcançaria o grau máximo de intensidade que o público pode experimentar sob a forma de catarse.

Quando alguém lê nas páginas policiais dos jornais que os capangas mexicanos, a caminho de executar suas vítimas, ouvem a todo volume os *narcocorridos* [Nota do tradutor: músicas que tem como assunto de suas letras ações criminais ligadas ao narcotráfico] que cantam sobre o que eles estão por fazer, não exagera se acredita que, literalmente, eles estejam fazendo, com ajuda de uma trilha sonora, seu próprio filme. A expressão coloquial “*hacerse la película*” [N.T.: expressão que designa o ato de imaginar uma cena da própria vida] diz respeito não apenas à capacidade humana de pensar com imagens, mas sobretudo à capacidade de agregar a essas imagens uma intensidade que no cinema se experimenta com menos mediações que no relato literário.

Claro que existem filmes que evitam a intensidade que o espectador atribui ao cinema – os filmes do cinema moderno, que começam a ser filmados, com o neo-realismo e a *nouvelle vague*, no pós-guerra – e que pretendem que o público busque os seus precursores entre a produção contemporânea das outras artes (o novo romance na literatura, o expressionismo abstrato nas artes plásticas, o minimalismo na música). Eles ensinam ao público uma maneira de experimentar o tempo (de senti-lo no momento da projeção, fazendo com que o espectador não possa esquecer-se de que esteja aí), que tende a fazê-lo parecido ao da vida cotidiana. Por isso, ao renunciar a serem intensos, os filmes deste tipo renunciam também a serem populares e de massa.

Publicado originalmente na revista *Todavía – Pensamiento y Cultura en América Latina*, n. 21 (Buenos Aires, maio de 2009). Tradução de Alexandre Nodari.



## VERBETE

## Moldura Barroca

por Evandro de Sousa

(Para Renata Gonçalves Gomes)

*Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coupe d'oeil sur le modèle; peut-être s'agit d'ajouter une dernière touché, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été pose. Le bras qui tient le pinceau est rempli sur la gauche, dans la direction de la palette; il est, pour un instant, immobile entre la toile et les coulers. Cette mains habile est suspendue au regard; et le regard, en retour, repose sur le geste arête. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume (Michel Foucault)*

A moldura: espaço limite negligenciado pela teoria da arte como puro ornamento. A moldura impõe assim o risco, o traçado, o limite, o lugar em que não há confluência das partes. Impede a fusão, não impele à direção de uma confusão. Não possibilita a existência do monstro, abre o dentro e o fora (condição modular da dobra). A moldura é o lugar em que situo o gesto do soberano, espaço que abre sua própria lógica que é um condicionante das partes. Não sendo a obra ainda, também não é independente desta. A moldura, no entanto, devolve o espaço em que os fantasmas podem acontecer, um vazio, uma barra. Figuração-limite entre o que se compõe enquanto imagem e enquanto real, enquanto sujeito e objeto. É a moldura, não obstante, que diz do limite da obra, limite este que pode ser capturar uma imagem (percepção de um fora) ou ainda da barra de floreios que limita mundos, impede-os de se confundirem, mas não de se equivalerem (impõe a condições de concomitância e latência de olhar).

Ao partir nesta direção, José Antonio Maravall observa que no barroco a força do indivíduo aparece enquanto uma herança (é consciência legada pela Renascença), mas na torção das forças em cena impõe uma “captura” e o um movimento de (ponto de) fuga: “[...] o indivíduo se impulsiona a sair do quadro, mas tropeçava em sua rígida moldura”. Tendo isto estabelecido, se pode lembrar as repreensões que Kant elabora a Leibniz e a Wolff, em suas investigações sobre a natureza e a origem dos nossos conhecimentos por considerarem “[...] puramente lógica a distinção entre o sensível e o intelectual, porquanto essa diferença é manifestamente transcendental e não se refere tão só à sua forma clara ou obscura, mas à origem desses conhecimentos”. Opondo o sensível e o intelectual, afirma que “o entendimento nada pode intuir e os sentidos nada podem pensar”. Assim o objeto, constituído enquanto a realidade do fenômeno (*realitas phaenomenon*), depende do tempo e do espaço para sua existência e assim possibilitar sua apreensão ou experiência. Anteriormente a Maravall, Wöflin ao pensar o barroco a partir de uma idéia de análise filológica da obra se propõe a historicizar sua “evolução”, a saída de uma arte concebida como “perfeita” como o é a arte clássica, uma arte desenvolvida no plano dos

deuses, das grandezas mensuráveis, para pensar uma arte que transborda em si, que remete ao plano terreno ao mesmo tempo em que ao campo das “grandes grandezas”, das formas que transbordam o contorno, as bordas, a moldura, tencionando tender ao infinito. O grande estilo, grande no fastio e nas dimensões, propõe-se como uma maneira informal, assumindo um compromisso com a matéria, opondo-se aos elementos definidos da Renascença, que se multiplicam nesta nova concepção de arte, na qual os elementos transbordam, transbordando para além da moldura, rejeitando-a.

O espaço e o tempo, características limites que são impostas ao objeto, impõem uma faceta destas molduras, são categorias elementares que se colocam em atrito com a estrutura(ção) da imagem. Este espaço aberto no seio da moldura abre-se como uma lição de anatomia (a tela é a figuração da pele da musa), uma cosmografia que detém um fundo mágico original: engendra outra lógica, outro sistema, um mundo paralelo e equivalente (função mítica). Um “mundo” tornado e tomado pela imagem. E se (este) é um mundo devolvido pela imagem, o campo branco da tela abre o espaço análogo do espelho. Aquilo que figura ali é vestígio de um *eu* disseminado enquanto alteridade. O movimento efetuado se assemelha ao fascínio do Narciso por sua imagem, uma imagem que lhe demanda uma resposta (numa língua inteligível: as palavras do desejo). O que aparece suspenso é apenas um rosto, não há um corpo propriamente representado, mas sua completude se consuma através da metonímia. Ao abordar a fisiognomia, Umberto Eco escreverá em *A linguagem do rosto* que:

*Em outras palavras, o rosto é o espelho da alma. Essa convicção não é científica, faz parte do que Hegel chamará 'fisiognômica natural': como resistir à tentação, no decorrer da vida diária, de*

*pensar que um indivíduo com olhos baços e injetados de sangue, com a cara prognata, o nariz achatado, com grandes caninos aguçados, com barba hirsuta e suarenta seja a pessoa menos indicada para confiar as nossas economias ou a guarda do nosso carro com as crianças a bordo?*

Ora, ler Hegel nessa chave traz a cena outro leitor de Hegel: Jacques Lacan. Com Lacan, o rosto assume o valor de *semblant*, isto é, uma imagem. A linguagem se abre na esfera significante. A moldura assume assim este valor de barra para este lugar vazio do sujeito. A moldura modela o espaço, limita o campo da arte, faz com que o corpo aconteça de um lado. Por outro lado, o procedimento máximo da moldura é dar um fim, um começo, marcar um tempo para este acontecimento, ainda que seja um tempo fora-do-tempo. Cria as direções e possibilidades do acontecimento; *Telos, Teos e Kronos* se emaranham em sua estrutura, criam sentidos no vazio de si.

Pode-se lembrar ainda que quando Murilo Mendes manipula a história enquanto genealogia dos retratos, portanto uma história das imagens, no poema *Avô Príncês*, de *História do Brasil*, foca a moldura enquanto aquilo que impedia os fantasmas, no caso heróis, da família de saírem dos retratos. O movimento dessas imagens acontece enquanto festa e loucura, a *folie du carnivale*. Note-se os seguintes versos:

*As pinturas enroladas  
No fundo de uma gaveta  
Se sentiram abandonadas  
Sem o calor da moldura.  
Então se desenrolaram,  
Retomam seus movimentos,  
Entram cozinha adentro,  
Seguram nas baterias  
E vão pelo bairro afora  
Fazendo uma barulhada.*

Assim se com Foucault pode-se dizer que a moldura cria uma espécie de célula ou cela, obtendo assim lugar na determinação panóptica da sociedade, detendo o valor de prisão (um aparelho que segundo o historiador detém o papel de transformar os indivíduos, que assume a imagem de “um quartel um pouco estrito, uma escola sem indulgência, uma oficina sombria”); já com Lacan a moldura abre o abismo: tanto aponta para o espelho quanto para a janela. Deixo, por enquanto o primeiro aspecto de lado, interesse-me primeiramente pela figura da janela. Se, como o psicanalista afirma, “A história tem sempre caráter de encenação”, apontando paralelamente ao que poderia ser associado à afirmação do teatro barroco (com ou sem Maravall), de que o mundo é um palco, mais ainda “[...] o palco em que fazemos a montagem desse mundo”, dotando assim a história deste caráter cênico. Janela e espelho equivalem-se, mas aportam funções distintas. Se me interesse antes pela janela do que pelo espelho é pelas imagens que se devolvem ali, pela função que se figura ali. A moldura, como no poema de Murilo Mendes, impede a queda das suas imagens, uma saída. Queda que Lacan, ao ler o sujeito melancólico, associa com um encontro com o “real”. Dirá:

*Não é à toa que o sujeito melancólico tem tamanha propensão, e sempre realizada com rapidez fulgurante, desconcertante, a se atirar pela janela. Com efeito, na medida que nos lembra o limite entre a cena e o mundo, a janela nos indica o que significa este ato – o sujeito que retorna à exclusão fundamental que se sente. O salto é dado no exato momento em que se consuma, no absoluto de um sujeito de que somente nós, os analistas, podemos ter uma idéia, a conjunção do desejo com a lei.*

Este limite posto na janela enquanto uma forma de moldura que também configura uma passagem, *acting out* diria Lacan, passagem que a moldura enquanto instituição de um valor simbólico (como a janela) quer e deve barrar. Esta força institucional superior e opressora do barroco levaria a torção das formas dentro do espaço que lhe é conferido no quadro ou dentro da arquitetura. É impossível fugir às regras impostas, portanto, os sujeitos para se adaptarem a este espaço se expandem ou se contraem, torcem, criam outros limites para a com-fluência de sua imagem.

A moldura, não fazendo diretamente parte do quadro, mas também não estando fora dele, impõe-se soberanamente, regra este universo cindido, organiza-o segundo sua lógica, impede o confronto do desejo com a lei. Assim, neste gesto de técnica de pintura o eco é o gesto naturalista barroco-renascentista, o *esfumato*, a lógica das taxinomias, do *trompe-l'oeil*, de uma origem sempre buscada, reiterada, afirmada, mas sempre ausente. O sistema engendrado a partir da moldura impele para o lugar onde a ficção do artista é que impõe o espaço político de sua arte, mas que é um espaço limitado objetivamente pelo seu aporte material que na enfática das imagens se potencializa: “tudo pode acontecer, mas somente neste espaço demarcado” diz a moldura (ou o limite da página) definindo o espaço estético de uma cartografia da e na arte.