

Yves São Paulo
Organizador

Os cineastas e a filosofia

Ensaio de
filosofia do
cinema



OS CINEASTAS E A FILOSOFIA

SÉRIE



Filosofia *Menor*

DIRETOR

Prof. Dr. Abrahão Costa Andrade

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Ana Paula Buzetto Bonneau (UFRN)

Prof. Dr. Cristiano Bonneau (UFPB)

Prof. Dr. Edson Adriano Moreira (UFCG)

Prof. Dr. Érico Andrade (UFPE)

Prof. Dr. Hélder Machado Passos (UFMA)

Prof. Dr. Jaimir Conte (UFSC)

Prof. Dr. Jozivan Guedes (UFPI)

Prof. Dr. Marcelo Primo (UFS)

Prof. Dr. Marconi Pequeno (UFPB)

Prof. Dr. Marcos Fábio Alexandre Nicolau (UVA)

Profa. Dra. Mariana de Almeida Campos (UFBA)

Profa. Dra. Mariana Fisher (UFPE)

Prof. Dr. Miguel Ângelo Carmo (UFPB)

Profa. Dra. Olgária Chaim Feres Matos (UNIFESP)

Prof. Dr. Saulo Henrique Souza Silva (UFS)

Prof. Dr. Sérgio Luís Persch (UFPB)

Prof. Dr. Sílvio Rosa Filho (UNIFESP)

Prof. Dr. Ubiratane de Moraes Rodrigues (UFMA)

Prof. Dr. Ulisses Vaccari (UFSC)

OS CINEASTAS E A FILOSOFIA

ENSAIOS DE FILOSOFIA DO CINEMA

Organizador
Yves São Paulo



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhalgual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C574 Os cineastas e a filosofia: ensaios de filosofia no cinema [recurso eletrônico] / Yves São Paulo (org). – Cachoeirinha : Fi, 2024.
183p.

ISBN 978-65-5272-021-4

DOI 10.22350/9786552720214

1. Filosofia – Cinema – Cineastas. I. São Paulo, Yves.

CDU 140:791

SUMÁRIO

Apresentação	7
<i>Yves São Paulo</i>	
1	11
Mário Peixoto e o imponderável em <i>Limite</i>	
<i>Yves São Paulo</i>	
2	29
A forma cinematográfica como desvelar do espírito em Carl Th. Dreyer	
<i>Jéssica Cordeiro</i>	
3	51
O cinema autoral de Yasujiro Ozu e a criação de imagens diretas do tempo	
<i>Amanda Souza Avila Lobo</i>	
<i>Leonardo Araújo Oliveira</i>	
4	75
Sonho e revolução em Glauber Rocha: um devir estético-político latino-americano	
<i>Pablo Enrique Abraham Zunino</i>	
5	91
Identidade autoral e retórica da arte: o caso <i>One Plus One/Sympathy for the Devil</i>	
<i>Charlison Pablo do Nascimento</i>	
6	159
O amor em <i>Solaris</i>, de Andrei Tarkovski	
<i>Fernando Monegalha</i>	
Sobre o organizador	181

APRESENTAÇÃO

Yves São Paulo

Não raro encontramos coletâneas que buscam ilustrar o pensamento de grandes filósofos por meio dos filmes. Fazem um trabalho de aproximação da filosofia com o público médio, mostrando a pertinência da disciplina dentro de um cenário de popularidade, especialmente nos casos de ensaios e artigos que fazem esta ilustração levando em conta grandes sucessos do cinema. Mas, como uma das áreas da própria filosofia nos lembra, a arte é um celeiro de ideias inovadoras e o artista um pensador. Então, ao ilustrar o pensamento de uma grande filosofia a partir de um filme, será que o autor em questão está a levar em consideração o pensamento do próprio artista criador daquela obra, ou apenas o está utilizando como trampolim para alcançar um novo público?

O caso é que o cinema se transformou num objeto de interesse por grandes autores da filosofia ao longo do século passado, e mantém vivo esse interesse no correr do presente início de século. Pensadores como Walter Benjamin, Merleau-Ponty, Edgar Morin, Gilles Deleuze, Stanley Cavell, Arthur Danto, Jacques Rancière, para citar apenas alguns, em algum momento de suas carreiras debruçaram seus esforços filosóficos sobre a mais jovem das artes para levantar questionamentos a respeito de sua estética, sua ontologia e sua política. Reconheceram nesta arte surgente o potencial de uma nova perspectiva de mundo, mas também um celeiro para a criação de ideias completamente novas baseadas neste princípio de observar mecanicamente o mundo que nos cerca.

Assim surgiu uma nova corrente na filosofia, uma subárea da estética, chamada “filosofia do cinema” – em inglês “film philosophy”. O grande intuito desta área é pensar as possibilidades de construção e artesanania de um filme a partir de seu dispositivo, levantando questionamentos não de todo desconhecidos à filosofia, mas agora levando em consideração a nova arte: qual a natureza do tempo cinematográfico? O que é imagem? A imagem fotoquímica do dispositivo cinematográfico nos faz uma representação ou uma apresentação? Quem é o autor de uma obra fílmica?

Por trás de todos estes questionamentos, e dos muitos mais que surgem quando um filósofo se depara com o cinema, persiste a figura de uma personagem: o cineasta. Há um criador dos filmes que impregna estas películas com o mais variado senso de ideologia, percebendo o mundo com sua máquina de filmar e fornecendo aos olhos nossos olhos de espectador o seu próprio recorte de uma criação/reprodutora.

Levantamos, assim, a questão: será que o cineasta faz filosofia? A pergunta facilmente se estende para as demais artes: será que o artista faz filosofia? Ou será que ele nos oferta ideias impregnadas de um senso filosófico que apenas o filósofo saberá descortinar?

O presente volume parte do pressuposto de que a filosofia não é construída apenas por filósofos, mas que estes trazem estas formulações para uma linguagem melhor aceita do que já foi compreendida como sendo filosofia. Assim, observamos como os cineastas desenvolvem ideias filosóficas em seus filmes, às vezes construindo pensamentos aprofundados em textos teóricos voltados a expandir o universo de seus filmes. Levantam mais um questionamento: será que a filosofia apenas pode ser feita por meio de nossa linguagem corrente, ou pode ser feita a partir da intuição de imagens em

movimento? Será que ela pode ser realizada a partir da percepção de mundo feita com o auxílio de um olho mecânico?

Numa livros como *As teorias dos cineastas*, podemos encontrar um autor como Jacques Aumont a se debruçar sobre os escritos teóricos de diversos cineastas – dentre eles alguns dos que figuram na presente coletânea. Mas o nosso objetivo é ainda mais específico do que simplesmente reconhecer que artistas teorizam sua arte: buscamos reconhecer como é possível filosofar utilizando uma arte tão específica quanto a do cinema, e como ela pode nos oferecer novos caminhos para pensar a própria filosofia no novo século.

Não propomos de antemão que os cineastas aqui apresentados são filósofos, por isso não o discriminamos já no título da coletânea. Eles são artistas, afinal. O que nos comoveu foi, enquanto filósofos, reconhecer a filosofia desenvolvida por estes artistas em suas peças fílmicas, observando também a potencialidade de se fazer filosofia em outros meios.

Assim, apresentamos esta coletânea pensando a filosofia a partir de ideias construídas por cineastas em suas obras fílmicas. Temos representados nestas páginas autores dos mais diferentes continentes, numa pluralidade cultural vasta, mesmo que numa quantidade não tão grande de textos. Vamos do Brasil de Mário Peixoto e Glauber Rocha, à Dinamarca de Carl Th. Dreyer; da França de Jean-Luc Godard, ao Japão de Yasujiro Ozu, passando pela Rússia de Andrei Tarkovski.

Desejamos aos nossos leitores uma boa sessão, e um convite a se juntar a aos autores nesta empreitada de reconhecimento da *filosofia do cinema*.

1

MÁRIO PEIXOTO E O IMPONDERÁVEL EM *LIMITE*

Yves São Paulo ¹

Limite (1931) é um desses casos exemplares de filmes que trazem seu tema já no título, muito semelhante ao clássico de Griffith, *Intolerância* (1916), e *Êxtase*, de Gustav Machatý (1933). Diferente destas duas obras, *Limite* não se deixa levar por uma trama de conflitos, movido por uma narrativa causal, construindo um drama ao redor de uma sequência de eventos em crescente. No filme dirigido por Mário Peixoto, o foco se encontra num estudo metafísico da limitação humana perante a natureza e à própria humanidade em seu estado de incapacidade de superação de seus fundamentos. Não foca nas tramas de conflitos, mas às apresenta como caso ilustrativo para o estudo de emoções a ser realizado. O estudo a que se propõe *Limite* é refletir por meio do sentimento de limitação, a angústia em que se encontra a humanidade por ser incapaz de superar seus dramas mais íntimos.

A história é construída em torno de três personagens sobreviventes de um naufrágio, amparadas num bote de madeira em meio ao oceano indiferente, onde não se veem ondas ou qualquer outro movimento marítimo. Entregues ao marasmo de sua situação, começam a relembrar, uma a uma, os infortúnios que as levou até o presente momento. Uma mulher fugiu da prisão, a outra escapou do marido abusivo, o homem descobriu que sua amante morreu de lepra. Marcante

¹ Pós-Doutorando, bolsista CAPES/Brasil, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFS. Doutor e Mestre em Filosofia pela UFBA. Graduado em Filosofia pela UFBA. Autor de *A metafísica da cinefilia* (Editora Fi, 2020), tradutor de *Fotodrama, um estudo psicológico*, de Hugo Munsterberg (Paco Editorial, 2024), organizador da coletânea *Olney São Paulo por ele mesmo* (Editora Fi, 2024). Vencedor do Prêmio Samuel Benchimol de Melhor Livro de Ensaios, por *O filme sublime* (inédito), pelo Prêmios Literários Cidade de Manaus, 2024. Email: yvessaopaulo@gmail.com

para as três histórias é a icônica imagem de um par de braços algemados à altura do rosto da mulher que fugiu da prisão. Trata-se da imagem que marcará todo o filme, um resumo do anseio de seu realizador². Num filme que se propõe ser mais sentido que entendido, a abertura procede com a criação desta imagem símbolo resumindo a proposta do filme: a limitação humana e sua incapacidade de fugir ao próprio devir.

O devir está atrelado ao passado, não se pode fugir à própria história e não se pode lançar em uma situação que não tenha sido construída no passo a passo do fluxo de sua história pessoal. Mário Peixoto relatou que um de seus principais interesses com *Limite* era ir de encontro ao ditame do relógio. Apontou para o caso de ser o tempo uma ilusão criada pela humanidade. A divisão das horas, dos meses, dos anos não é algo que se encontre na natureza. Continua Peixoto, o relógio não indica, com cada novo avançar de seus ponteiros, que se ganha mais um momento de vida. Em seu niilismo, Mário Peixoto diz que o relógio está a atormentar, indicando cada vez mais a limitação humana e a proximidade do fim (PEIXOTO *apud* CASTRO, 2000, p. 195). Ao contrário do que a crença popular leva a entender em sua alegria, a visão trágica de Mário Peixoto aponta que o relógio faz troça de seus espectadores e ouvintes do caminhar de seus ponteiros; não se trata da celebração de ter ganho mais um segundo de vida, mas da perda e mais um. Ou como ele coloca, trata-se de uma contagem em regresso, menos um, menos um, menos um... numa constante lembrança da finitude e, portanto, do limite da vida.

Ainda que Mário Peixoto tenha desejado mostrar com *Limite* a ilusão do tempo, ele terminou por abrii caminho para mostrar a realidade da

² Esta imagem foi o estopim para a criação da ideia do filme. Mário Peixoto diz que numa viagem a Paris viu esta imagem na capa de uma revista e, a partir dela, toda a ideia para o filme lhe surgiu. Ao realizar o filme, buscou prestar homenagem a esta imagem original, pondo logo ao princípio do filme, servindo de modelo para toda a narrativa subsequente.

duração, tal como pensava Bergson. De fato, a marcação dos relógios é uma padronização estabelecida a partir de relações no espaço, não sendo um indicativo a respeito do tempo tal qual o sentimos (SÃO PAULO, 2020, p. 57-65). A realidade da duração aponta para o contínuo atrelamento do presente ao passado, numa persistência da memória. Não pretendemos dizer que Mário Peixoto tenha sido um bergsoniano, mas é viável enxergar a filosofia da duração em sua recusa pelo tempo do relógio – ou ao menos, lembrar-se dela, num diálogo intelectual entre duas correntes que observam a passagem do tempo com uma concepção ética (o bem) diversa. Diferente de Bergson, Peixoto apresenta-se como um pessimista em sua visão acerca da união do tempo. Enquanto Bergson aponta para uma memória criadora, e para a capacidade de superação que o ser humano tem graças à sua consciência e inteligência a seu serviço, Peixoto aponta para um passado que limita as possibilidades do presente, se arrastando e se perpetuando enquanto se tenta ir adiante.

Como escreve Saulo Pereira de Mello, restaurador de *Limite*, “a ação, no filme, tende sempre a se esgotar dentro do *shot* mesmo” (2000, p. 171). Apesar de escrever que acontece sempre, não podemos advogar que o aconteça com todas as imagens do filme, mas em sua maior parte. O corte de continuação da ação ocorre especialmente no encontro do homem com o marido de sua amante, no cemitério. Trata-se de um claro episódio onde a construção dramática evoca os filmes mais tradicionais, onde um conflito se demarca e duas personagens entram em embate. Tal é o caso que se constitui como a única passagem do filme a fazer uso de uma cartela de letreiro para registrar a fala das personagens, quando o marido informa ao amante da esposa que ela morreu de lepra³ – uma informação que somente poderia ser passada por meio da palavra

³ No filme, a doença é referida como “morfismo”, um termo dado à época e caído em desuso com o tempo.

escrita ou da mímica labial, sendo que Mário Peixoto optou pela primeira opção para garantir maior clareza e compreensão de sua plateia. Contudo, em grande parte do filme, os planos esgotam a ação, repetindo incessantemente o tema do filme e enxergando o corte como um mecanismo de limitação do que pode ser feito presente num filme. Saulo de Mello conclui que a estética de *Limite* é da reiteração, sendo que cada parte expressa o todo, ou seja, em cada tomada se encontra o “universo filme”. Mesmo as fusões não são utilizadas com o intuito de ligar dois planos, mas de marcar a sua separação, a sua delimitação.

Em *Limite*, é importante observar como mesmo um gesto simples, como aquele feito pela mulher que fugiu da prisão passando as mãos pelos cabelos, reflete o tema de limitação e contenção. O espaço dentro do barco é minúsculo para que eles se movimentem, mas eles não querem mais agir. Há muito cansaço na angústia do trio encerrado no barco, uma angústia que provém de muito antes de subirem na pequena embarcação.

A história da mulher em fuga é a primeira a ser contada. Ela seduz o carcereiro e consegue se livrar da prisão. Caminha por longas estradas de terra rodeadas por matagais. Numa destas andanças, a câmera de Edgar Brazil para às suas costas. A mulher está cansada, faz muito calor e começa a suar, mesmo com o vento que alicia as barras de sua saia. Volta a caminhar e a câmera parece segui-la pela estrada sempre igual, mas a mulher sai de sua rota e a câmera continua a caminhada estrada acima. A máquina vira para o lado onde deveria haver o mesmo matagal, mas onde se ver, ao contrário, tocos ainda presos ao chão, árvores mutiladas, paisagem seca. Recuando a câmera, mostrando esse ambiente árido, inóspito, indiferente, volta-se a encontrar a mulher, sentada numa cerca de madeira, descansando, parecendo derrotada, exausta. Os caminhos a percorrer são muito longos, não é possível saltar ao final. No pensamento de Mário Peixoto, a longa caminhada da mulher em fuga é um suplício de

uma contínua aproximação com o fim sendo entregue às mãos do vazio: a caminhada pela caminhada, o vagar demorado é um vazio que parece apenas adicionar mais peso à angústia de quem procura um novo começo.



Figura 1 A mulher caminha por uma estrada de terra.



Figura 2 Ela sai do caminho, mas a câmera continua pela estrada.



Figura 3 A câmera se dá conta da ausência da personagem, e se volta para o lado onde ela saiu, vendo tocos de árvores cortadas.



Figura 4 Recuando em seu percurso, a câmera encontra a mulher escorada numa porteira.



Figura 5 A câmera reenquadra a mulher, para mostrar que ela está sentada, amplificando seu estado de letargia.



Figura 6 Primeiro corte, a câmera sobre um poste, a mulher ao longe, a longa estrada que ela tem que caminhar.

Uma primeira sessão de *Limite* pode ser um grande desafio ao espectador. Acostumado com filmes que apresentam suas personagens de frente, permitindo certa identificação com seus rostos e suas expressões, com suas reações aos eventos que vão se desenvolvendo, seu estilo de vestir, seu penteado, modos de andar e falar, *Limite* surge como uma obra estranha. Suas personagens são vistas aos pedaços, muitas vezes mostrando a porção inferior de seus corpos. Não vemos muitos *close-ups* de rostos, mas de sapatos. A câmera, com frequência, se posiciona às costas destas figuras que aparecem como silhuetas negras contra um variado cenário de externas brilhando vigorosamente. Mesmo quando a mulher que fugiu da prisão é vista de frente durante sua caminhada de fuga, a câmera é posicionada no alto de um poste, e ela não deixa de ser mais que uma silhueta no meio da estrada.

Este procedimento de *Limite* distancia o espectador das personagens. O interesse não se funda na trama das personagens e seus destinos. O importante é a experimentação das imagens, mesmo quando nenhuma das personagens aparece. Por isso, a abertura do episódio da mulher que foge do marido não se dá com uma imagem sua. Ao invés, Mário Peixoto trabalha com o ritmo dos planos, e apresenta a imagem de um peixe fora d'água, ainda vivo. A construção do quadro permite a aproximação com o peixe, mostrando sua tentativa quieta de manter-se vivo, seu corpo movendo-se numa respiração agônica da morte que se avizinha. O peixe fora d'água mostra mais um dos tipos de imagens que são apresentadas ao longo de *Limite*, o da relação mimética dos humanos com a natureza.



Figura 7 O close-up do peixe tentando respirar fora d'água.

Mário Peixoto distinguia três tendências em *Limite*. A primeira delas é a solidão humana, presente especialmente nos planos de *close-ups* sufocantes de corpos e gestos humanos. A segunda, o desejo de evasão, presente nos planos abertos de corpos inteiros das personagens em fuga (como é o caso das imagens da mulher na estrada). A terceira, são as imagens da natureza, mostrando como o que circunda o humano serve como uma imagem de suas agonias internas; os espinhos e árvores retorcidas, ou a imagem do bananal dilacerado mencionado há pouco (PEIXOTO, 2000, p. 85).

Apesar dessa análise dos planos de *Limite* e seus padrões de apresentação, até mesmo com o auxílio de seu autor apresentando as tendências em que os planos aparecem, há certa puerilidade em intitular as imagens sob termos como “limitação” e “angústia”, uma vez que eles não se apresentam de modo tácito, mas experimentado pelo espectador. Reconhece-o Mário Peixoto, algumas linhas após dividir em três as tendências das imagens de seu filme: “Seria o mesmo que pretender atribuir palavras ao que não possui” (*Idem*, p. 87). “Limite”, neste sentido, seria uma provocação à inteligência para que ela fosse mobilizada a reconhecer os caminhos da inefabilidade experimentada pela sensibilidade. Mesmo não possuindo palavra que possa expressar, há o sentimento que causa certa angústia pela incapacidade de delimitar

os limites das formas pelos quais seria possível dar nome. Alcançamos o limite do que a inteligência é capaz de comentar, dando espaço para a atuação de outros campos usualmente deixados de lado pelas ciências, mas amplamente reconhecidos pelos artistas.

Vinicius de Moraes foi um entusiasta de *Limite*. Certa feita, promoveu uma sessão particular do filme a Orson Welles, por ocasião da visita do cineasta estadunidense ao Brasil, na primeira metade da década de 1940. Moraes escreveu alguns textos para sua coluna de jornal sobre o filme, durante o período. Numa delas, escreve: “Nunca se viu um filme tão carregado [...] de *meaning*, de expressão, de coisas para dizer, sem dizer nada.” (MORAES *apud* CASTRO, 2000, p. 90) De fato, a análise dos planos de *Limite* nos leva à reiteração de um tema, como escreveu Saulo de Mello; trata-se de um filme em que o seu tema está presente em todos os seus planos, tal qual um exercício filosófico mantém a eloquência de sua investigação em cada um de seus parágrafos. Mas esta eloquência é transformada em matéria cinematográfica de vanguarda quando seu autor toma para si a tarefa de abordar uma temática filosoficamente carregada sem fazer uso da linguagem corriqueira, isto é, sem fazer uso da palavra escrita, que neste caso serviria como referência à palavra falada pelas personagens do filme silencioso. Vinicius de Moraes escreve como o filme muito diz sem dizer nada porque ele não se volta à comunicação de ideias como a inteligência se encontra habituada, reconhecendo temas e desenvolvendo conceitos.

Moraes escreve que *Limite* é um filme “carregado de *meaning*”, mas este significado não é prontamente revelado. Então, o poeta tem um momento de grande perspicácia filosófica: o filme deixa “tudo no limite da inteligência com a sensibilidade”. Por isso não se utiliza a fundo a linguagem escrita para entregar ao espectador todo o conteúdo pertinente ao filme, porque nem todo este conteúdo pode ser

discriminado numa perfeita sentença escrita. No limite entre a inteligência e a sensibilidade encontramos o campo do indizível, do inefável, do imponderável. Neste não-lugar há ausência de formas, daí a falta de objetividade na criação de nomes (ou conceitos) para aquilo que é sentido. O “*meaning*” descrito por Vinicius de Moraes, propositadamente utilizando um termo em inglês para se distanciar do duplo sentido da palavra “sentido”, tal qual aparece nesta minha frase, aponta para esta tarefa do filme em abrir caminhos na limitação da inteligência para reconhecer o potencial ideário da sensibilidade. Por outro lado, por estar num não-lugar onde não há delimitação de formas, há um forte grau de angústia nesta sensibilidade do que é sentido, mas permanece irreconhecível. Eis o campo do imponderável, daquilo que não pertence à síntese.

Eis uma maneira de abordar o tema de *Limite*: tentar alcançar o que se encontra na beira entre a inteligência e a sensibilidade. O que seria isto senão a presença? *Limite* abre os caminhos para a experimentação da presença de tudo o que é apresentado em filme, inclusive o próprio filme enquanto mídia. Assim, Moraes conclui que, para além do limite entre a inteligência e a sensibilidade, o filme também abre para o limite entre a “poesia e a coisa em si” (*Idem*). Pode-se argumentar que *Limite* realiza a poesia da coisa em si, não ao buscar uma espécie de essência da coisa retratada, mas através do fazer presente.

Mário Peixoto quebra com a noção ocidental de representação para aproximar-se de uma epistemologia oriental de presença. As imagens no filme são modos de apresentar as coisas em si, como escreve Vinicius de Moraes, não como um recurso de representação do que elas seriam externamente ao filme. O que é apresentado no filme possui a sua existência fílmica muito bem delimitada dentro deste espaço-tempo de um plano, não necessitando ser buscado para além dela.

Desta forma, Mário Peixoto realiza um procedimento muito particular aos cineastas vanguardistas do período, em específico dos anos 1920 à primeira metade dos anos 1930, que compreendiam a potência do cinema de criação de um mundo novo com uma metafísica desprendida deste universo ao qual nós vivemos. Talvez não necessariamente uma metafísica desprendida desse nosso universo, mas de modo a nos fazer compreender novas perspectivas de olhar para o nosso próprio mundo se valendo do cinema.

Esta era uma das premissas adotadas por Jean Epstein, que escreverá mais detidamente sobre esse assunto na década de 1940. Ele propunha que o cinema abre possibilidades para que possamos observar novas perspectivas de experiência do mundo, a exemplo de novas maneiras de compreender o ritmo temporal. Por meio dos recursos de aceleração de imagens e de câmera lenta, o cinema nos fornece a relatividade da experiência temporal do nosso universo, levando-nos, enquanto espectadores, a deparar com outras temporalidades.

Peixoto toma esta potencialidade do cinema ao serviço de sua própria compreensão metafísica e ontológica sobre a limitação, transformando o espetáculo imagético de seu filme num encontro com uma metafísica muito singular. O cinema é utilizado de modo a fazer com que estas imagens sejam reconhecidas como fornecendo novas experiências de mundo. Exemplo disso são as imagens repetidas que ele coloca ao longo da projeção, a repetição de uma mesma imagem de uma onda quebrando contra as pedras da praia, o *travelling* da câmera em direção à fonte no centro da praça, ou o mesmo movimento de câmera na cena do homem gritando. Repete-se a imagem num retorno temporal que quebra com a própria noção de continuidade tão cara à projeção e duração de um espetáculo fílmico, utilizando o próprio meio

cinematográfico num recurso para alcançar estas possibilidades de presentificação de uma outra metafísica.

Ao ler o ensaio de Mário Peixoto, *Um filme da América do Sul*, notamos sua preocupação acentuada com a questão do ritmo. Parece saber que é por meio do ritmo que se divisa o que é feito presente num filme e o que é feito analisável. O que distrai o espectador de sua experiência com o imediato é o modo como insere um plano e pede para que seja *lido*, *interpretado*. Um plano ligeiro, por vezes, somente pode fornecer o imediato, não abrindo espaço para a mediação analítica. Um plano demorado envolve a tendência do espectador em buscar significado para o que o realizador quer dizer com o mostrado, mas a resistência da imagem na tela pode desfazer suas resistências de interpretação, promovendo uma renovada experiência com o imediato.

Este imediato é o que se apresenta no agora, mas ele não nasce desprovido de um passado que o formou e o trouxe até o momento presente; não se trata de uma criação instantânea. O que se faz presente possui uma memória, é assombrado por um passado remoto e por um passado recente que o trouxe até este ponto em que se encontra quando se dá o encontro com o imediato. A memória não diz respeito apenas a estes passados remotos e recentes, mas também ao presente que vai se construindo interligado com o passado em construção juntamente com um presente que abandona sua condição de agora para virar antes.

Nesta relação, abre-se caminho para um futuro em aberto, este tempo desconhecido e disforme, que nossas ideias tentam dar cara ao apontar para padrões delimitados no passado (leis e regras construídas com base em nossas formas de pensar baseadas na objetividade e no determinismo), mas que nem sempre correspondem ao porvir. O futuro se mostra como este campo de incerteza, causando novamente aquele alto grau de angústia baseada na expectativa do que se abrirá adiante. A

imaginação tenta acessar este porvir, mas é com base ainda nas memórias do que aconteceu que se tenta dar forma ao disforme do que está por acontecer.

Aprendemos com Bergson (ainda via *A metafísica da cinefilia*) que a intuição é esta maneira de aprofundar-se na presença das coisas. É o método utilizado pelos artistas para conseguir criar suas obras baseadas em suas metafísicas tão singulares de experimentação de outras perspectivas temporais – de seu próprio ritmo de vida. A intuição é esta forma aproximada da sensibilidade de sentir um todo da presença das coisas.

Interessante lembrar que Mário Peixoto dizia ser *Limite* um filme para mostrar a ilusão do tempo. Contraditoriamente, escreve neste ensaio que se trata de um filme bem atento à questão do ritmo. Relembremos Ricciotto Canudo: o ritmo faz parte tanto das artes espaciais quanto das artes temporais (CANUDO, 2020, p. 101). Portanto, pode-se concluir que o cineasta estava a destronar o cinema de seu lugar como uma das artes do tempo, para redirecioná-la ao campo das artes espaciais, tais quais descritas por Canudo. Contudo, há uma intuição nessas reiteradas asserções de Peixoto acerca do ritmo de seu filme que parece indicar que sua fala sobre o ritmo pertence ao aspecto temporal, algo que ele parece encontrar num autor muito querido ao *Chaplin Club*¹: o cineasta e teórico francês Jean Epstein.

Ainda no referido ensaio, Mário Peixoto escreve sobre os planos em que o constante aparece pelo inconstante (2000, p. 86). Esta é também

¹ O *Chaplin Club* foi um cineclubes carioca formado ao final dos anos 1920, frequentado por Mário Peixoto, tendo como fundadores alguns amigos do realizador, a exemplo de seu parceiro de troca de cartas de toda vida Otávio de Faria. O cineclubes possuía uma publicação, *O Fan*, onde eram expostas as ideias sobre cinema e a defesa do cinema silencioso contra o advento do sonoro. Esta publicação anunciou as filmagens de *Limite* e apresentou algumas fotografias das gravações. Os membros da publicação e do cineclubes tinham conhecimento das publicações francesas sobre cinema, e dos teóricos de vanguarda do período, sendo um deles o citado Jean Epstein.

uma preocupação encontrada em Epstein. Em *Limite*, logo ao princípio do episódio da mulher que foge do marido, Peixoto oferece uma miríade de imagens introduzindo o cenário em que vive a mulher, mostrando o que parece ser uma vila costeira. Numa destas imagens, apresenta uma fonte no meio do vilarejo. Esta imagem consiste num *travelling* que se aproxima da fonte. Ela é copiada e repetida em filme três vezes. Apesar de se tratar de uma mesma imagem, registrando um mesmo acontecimento, o truque ilusório do cinema apresenta esta repetição num escorrer. Trata-se da mesma imagem reiterada, mas em filme ela aparece como sucessão e o espectador a experimenta em fluxo. Reconhece, o espectador, que se trata de uma mesma imagem sendo reiterada graças à memória.

Não é um momento isolado dentro de *Limite*. Mais adiante na projeção, nota-se uma nova repetição de uma mesma imagem, desta vez, uma onda explodindo contra um rochedo. Para Epstein, o cinema vai além do tempo psicológico, mostrando a variabilidade e relatividade do tempo nos mais diversos recantos da natureza (EPSTEIN, 2011, p. 7). Por meio das técnicas, inscreve-se em filme diferentes temporalidades que não somente às pertencentes aos recônditos humanos. O cinematógrafo é esta máquina que nos dá a possibilidade de experimentar perspectivas de mundo destacadas de nossa própria sensibilidade, reconhecendo outras formas de viver e de vida; a possibilidade de reconhecer a variabilidade da experiência temporal de outros seres vivos, por exemplo.

Na escavação da angústia humana, Peixoto se alia ao aspecto mais obscuro da arte cinematográfica: o tempo. Realiza a reiteração de seu tema, mas também formalmente realiza a reiteração de planos: a fonte, a onda batendo no rochedo, o homem que grita. Por anos, Epstein buscou descrever o que é a fotogenia cinematográfica, até que na década

de 1930 resignou-se ao mais simples: trata-se do imponderável (AUMONT, 2004, p. 92). Não seria o mesmo que busca Peixoto em suas imagens? No grito visto do homem, mas não escutado? No vento cujos efeitos são vistos, mas ele propriamente não pode ser registrado pela objetiva? Na agonia de um peixe que dá seus últimos respiros antes de partir (para onde, a morte é invisível)? No devaneio da mulher que foge do marido, lançando seus pensamentos ao ar, sem encontrar amparo? Na repetição do tempo, dos gestos?

Mário Peixoto o tem muito claramente que o cinema, especialmente o filme silencioso que ele realizou, primeiro se oferece aos olhos. Primeiro inunda o campo da visão com imagens espetaculares para, aos poucos, invadir o campo dos sentimentos. Até os sentimentos reconhecerem que há algo que não se inscreve na imagem, algo que foge à imagem. Peixoto reconhece, uma imagem é uma seleção (2000, p. 93), um recorte do universo em que se inscreve uma parte do todo. Ainda assim, o todo se encontra presente nesta parte – e nisso reside a sua “poesia da coisa em si”, na sua tentativa de investigar o imponderável das coisas ordinárias, aprofundando-se num além do registro do mero visível, para sensibilizar o que está ali numa limitação de fronteiras.

Eis o que afirma Epstein (semelhante ao pensamento de Peixoto): o olho e o ouvido do cinematógrafo mostram que o movimento e a vida são universais (2011, p. 9). Isto o cinematógrafo capta em sua relação com o mundo, e passa para o espectador. O filme não atua como um intermediário entre o espectador e o mundo, mas como uma presença: oferece fatos e eventos mostrados como coisa fílmica. Aproximando-se da materialidade das coisas, escreve Epstein, aproxima-se também de seu espírito, reduzindo a diferença que existe entre os dois à presença. A presença sendo o que aponta para o imponderável, aglutinando o

visível e o invisível, o que é abarcado na imagem e o que não cabe à seleção feita pelo realizador.

A universalidade dita por Epstein é o que chamamos de absoluto, e se encontra em todos os planos de *Limite*, não na reiteração de seu tema, mas na demonstração de unidade do universo. Na cosmologia de Peixoto, tudo parece conectado – as árvores, as ondas, as pessoas em fuga –, nesse limite que Vinicius de Moraes apontava entre o entendimento e a sensibilidade.

Portanto, o primeiro contato do espectador com um filme como *Limite* se dá através dos olhos. Uma relação sensorial com imagens que auxiliam o nascimento de emoções guiando o ato de assistir ao filme. Aos poucos, a experiência sensorial não parece ser suficiente. As imagens se apresentam carregadas de algo mais que a percepção não apreende, mas que a intuição é capaz de acompanhar. O olhar saúda o inefável presente nas imagens. No limite da sensibilidade com a inteligência se encontra a intuição fornecendo abrigo na experiência do imediato em fluxo, dos planos que escorrem numa realidade emocional, apontando para o absoluto de um universo em sintonia vestido com o sentimento de angústia.

Na coincidência (SÃO PAULO, 2020, p. 108-111) do espectador com o filme se perscruta os itinerários mais obscuros da obra. Não se toma o filme como uma perspectiva, experimentando-o de dentro, muito no sentido do que Epstein escreveu sobre a aproximação entre matéria e espírito (2011, p. 9). A presença carregada de memória e devir oferta ao espectador uma entrada nesta realidade emocional. O material perceptível é porta de entrada para o imponderável absoluto com o qual lida *Limite*, e que é experimentado pelo espectador numa intuição. A matéria carrega duração se desenrola no imponderável tempo do filme, no absoluto do universo presente em cada tomada de *Limite*. A matéria

é trespassada para que se possa experimentar a realidade emocional sem verdadeiramente abandonar a matéria onde se apresentam os movimentos, onde estão as coisas dotadas de uma interioridade durável apenas experimentada quando em coincidência com elas.

Quando Vinicius de Moraes escreve sobre a apresentação da coisa em si em *Limite*, é num testemunho de espectador que vivenciou algo da materialidade das coisas dadas que está para além do que a pura percepção poderia oferecer. Trata-se desta experiência carregada com a interioridade das coisas filmadas, carregadas (termo de Moraes) de um imponderável a ser intuído. Assistir a *Limite* realizando o esforço analítico de solucionar o significado de cada plano, eventualmente se mostrará como uma tarefa inútil. *Limite* apresenta-se à intuição que reconheça as imagens e abraça o que há de inefável nelas.

O que é o imponderável? O filme registra a coisa filmada em sua vivência em fluxo. O que não diz respeito apenas ao ritmo criado pela realização, como também ao que é selecionado para fazer parte e ao que é deliberadamente excluído do quadro. Ambos formam a presença da imagem, apontando para uma interioridade que se convencionou a chamar de espírito (Epstein, Bergson), mas que pode ser mais bem compreendida chamando de duração, a vivência das coisas orgânicas e inorgânicas em sua relação com uma virtualidade que é sua própria história (memória) silenciosa na presença. O filme, portanto, oferta ao espectador uma intuição de algo que está além do que a percepção pura pode captar, algo que fornece uma experiência profunda à consciência do espectador ao olhar para as imagens e experimentar uma plenitude imponderável, um absoluto. Como lembra Saulo de Mello, na parte se encontra o todo, e assim age a experiência com o imponderável, fornecendo uma experiência emocional do todo a partir de uma partícula.

O imponderável é mais bem trabalhado em filme quando vinculado ao tema do vazio, ou do nada, quando a imagem serve de direto testemunho a uma ausência. Quando a presença é testemunha de seu contrário.

Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2004.

CANUDO, Riccioto. O nascimento de uma sexta arte. Trad. Yves São Paulo. *Revista Sísifo*. Vol. 1, N° 12, Julho/Dezembro 2020. Pgs. 100-111.

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar*. s/ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2000.

EPSTEIN, Jean. Fotogenia do imponderável. Trad. Maria Irene Aparício. *ArtCiência: revista de arte, ciência e comunicação*. s/vol. s/n14. Setembro 2011. Pgs. 1-10.

MELLO, Saulo Pereira de. *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*. s/ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

SÃO PAULO, Yves. *A metafísica da cinefilia*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

2

A FORMA CINEMATOGRAFICA COMO DESVELAR DO ESPÍRITO EM CARL TH. DREYER

Jéssica Cordeiro ¹

I

“Quando o tempo chegar, quando a palavra for dita, ela se tornará viva”. A profecia anunciada por Johannes, filho do fazendeiro Morten Borgen, que acredita ser o Salvador encarnado em *A palavra*, pode ser interpretada como a síntese de uma tendência temática seguida por Carl Theodor Dreyer. *Verbum caro factum est*²; a dimensão espiritual do *logos* e a objetividade da matéria que atravessam não apenas o filme de 1955, considerado por muitos o ápice da cinematografia de Dreyer, mas toda a obra do diretor dinamarquês. Partindo desse “duplo” subjacente à sua produção, pretende-se explorar sua perspectiva trágica por meio da interpretação moderna da tragédia a fim de compreender de que modo o cinema de Dreyer dá forma ao espírito.

Os filmes de Dreyer são frequentemente associados ao filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, devido ao seu existencialismo religioso. Tentemos, de outro modo, traçar aqui um paralelo anterior: conectar sua obra ao “*Sehnsucht*”, o sentimento romântico de anseio pelo infinito, e a uma tradição filosófica que originou, entre os séculos XVIII e XIX, uma reflexão especulativa em torno do caráter trágico da existência. Carl Th. Dreyer, nascido Nilsson, como testemunha a

¹ Jéssica Cordeiro estudou Cinema e Audiovisual no Bacharelado Interdisciplinar em Artes (UFBA). É Graduada e Mestranda em Filosofia pela UFBA. Email: jmahcordeiro@gmail.com

² “O Verbo se fez carne”. Tal noção, central na teologia cristã, exprime o conceito de encarnação: a doutrina segundo a qual Jesus Cristo, o filho de Deus, assumiu a forma humana. Cf. João 1:14, “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade”.

biografia de Maurice Drouzy³, teve uma infância marcada por eventos dolorosos. Embora não tenha explicitado qualquer correlação entre suas experiências pessoais e as questões trabalhadas em sua filmografia, Dreyer afirmava o desejo de encontrar a forma e o estilo para uma tragédia propriamente cinematográfica.

Podemos formular a questão: houveram representações trágicas no cinema antes de Dreyer? Em um sentido amplo, certamente sim. Já em 1907, *L'enfant prodigue*, de Michel Carré, apresenta uma narrativa baseada na estrutura clássica aristotélica da tragédia. Assim como *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith, em 1915, incorpora elementos trágicos ao drama. Contudo, a procura de Dreyer pela forma da tragédia cinematográfica é consideravelmente significativa para o desenvolvimento do cinema como uma forma de arte capaz de expressar, por meio de sua profundidade psicológica e emocional, a tragicidade da existência humana.

A partir do resgate do interesse pela tragédia na modernidade, a arte trágica foi pensada como a exposição do conflito dialético entre a natureza e a liberdade, o real e o espiritual, o sensível e o suprassensível. Com efeito, toda a obra dreyeriana revela também seu par dialético: o natural e o sobrenatural, a vida e a morte, a fé e a ciência, o bem e o mal, etc. É nessa ruptura que encontramos a alma humana, e é essa realidade psicológica que deve atingir, por meio da película, sua expressão, pois, como afirma Dreyer, na experiência fílmica “[...] desejamos sentir uma tensão que é menos o resultado de uma ação externa do que dos conflitos da alma” (DREYER, 1962b, p. 19)⁴.

³ DROUZY, Maurice. Carl TH. Dreyer né Nilsson. Paris: Les Éditions du Cerf, 1982.

⁴ Tradução nossa: [...] Nous désirons éprouver une tension qui soit moins le résultat d'une action extérieure que celui des conflits de l'âme.

A arte trágica traduz a fratura indissolúvel da existência, seu intrincado sentido de responsabilidade que se divide entre a capacidade de agir como consequência de uma reflexão e, paradoxalmente, a incompletude de sua própria autonomia, de modo que algo sempre lhe escapa. A tragédia surge na Grécia clássica como a exposição poética de um conflito indissolúvel, explicitado pela contraposição entre o humano e o divino, na qual o enredo revela a potência divina no decurso da própria ação humana. O interesse por uma especulação filosófica acerca do fenômeno trágico, que teve lugar na Alemanha, entre o final do século XVIII e início do XIX, o alçou ao significado de uma categoria adequada à exposição da condição humana no mundo, evidenciando a tragicidade, que constitui o fundamento da existência.

Essa retomada, que insere na problemática da tragédia a ideia de liberdade subjetiva, só é possível no contexto particular da modernidade com o desenvolvimento da noção de sujeito. A contraposição entre a capacidade individual de deliberar sobre suas escolhas (*proairesis*) e a inevitabilidade do destino cede lugar ao conflito dialético entre a necessidade objetiva e a capacidade de sobrepor-se ao necessário por meio de uma afirmação da vontade. A ideia do destino trágico dobra-se à concepção do espírito como Liberdade; ainda que o desfecho imprima a fatalidade da situação, o ato da vontade surge como forma de resistência. Segundo Jacques Taminiaux, os idealistas alemães interpretam o trágico como uma espécie de “documento ontológico” onde a tragédia, enquanto gênero poético,

[...] não encena uma intriga humana, demasiadamente humana, mas uma intriga ontológica, e é dessa redução que todos eles afirmarão definir a tragédia como uma *poiesis* redobrada, uma encenação humana exibindo ou imitando uma encenação do próprio ser, pouco importa que ele seja

entendido como Identidade, como Espírito, como Vontade ou como *Aletheia*. (TAMINIAUX, 1995, p. 6)⁵.

Em "*Réflexions sur mon métier*", Dreyer recorre ao escritor dinamarquês Johannes V. Jensen, para definir a arte como "uma forma interpretada pelo espírito" (DREYER, 1956, p.12)⁶. Essa é uma perspectiva sobre o objeto artístico muito próxima da interpretação proposta por Schelling. O filósofo alemão, foi o primeiro a apresentar uma reflexão rigorosamente especulativa sobre a poesia trágica e inseri-la de maneira sistemática em sua doutrina filosófica.

Reconstituindo o caminho da filosofia de Schelling, a arte é o lugar de representação do absoluto, pois é, ela própria, concomitantemente, atividade subjetiva (consciente) e objetiva (não-consciente). O produto artístico é o resultado da atuação de dois princípios: O primeiro se refere ao agir consciente do gênio artístico, caracterizado pela execução da Arte (*Kunst*)⁷. No segundo princípio, que Schelling designa Poesia (*Poesie*), sua atuação deixa de pressupor a liberdade do agir consciente e, em vez disso, passa a seguir as lei da natureza. Logo, o processo de gênese da forma é um processo conciliador entre o subjetivo e o objetivo que, ao final, irá inscrever, sob a marca de um símbolo, o infinito no seu justo oposto, um ser finito.

O idealismo de Schelling pode ser compreendido como uma reação às limitações produzidas pelo criticismo e pelo dogmatismo - este pela ênfase excessiva no objeto, aquele no princípio subjetivo -, buscando

⁵ Tradução nossa: [...] la tragédie, à leurs yeux, ne met pas en scène une intrigue humaine, trop humaine, mais une intrigue ontologique, c'est de cette réduction qu'ils se réclameront tous pour définir la tragédie, comme *poiesis* redoublée, mise-en-oeuvre humaine, exhibant ou imitant une mise-en-oeuvre de l'être même, peu importe celui-ci soit entendu comme Identité, comme Esprit, comme Volonté ou comme *Aletheia*.

⁶ Tradução nossa: [...] une forme interprétée par l'esprit.

⁷ "Arte" carrega, aqui, o sentido grego do conceito (técnica, *techné*).

solucionar a dicotomia entre sujeito e objeto, ideal e real, liberdade e necessidade. Para Schelling, a realidade é uma manifestação do Absoluto, um princípio unificador que abarca tanto o ideal (consciência) quanto o real (sem consciência).

O filósofo afirma a necessidade de superar a trágica cisão operada pela crítica kantiana⁸, o abismo entre a interioridade subjetiva e a exterioridade objetiva. Tal tarefa foi iniciada por Fichte ao reabilitar a intuição intelectual e atribuir ao eu a unidade da razão que ultrapassa o dualismo entre o eu subjetivo e o não-eu objetivo. Na atividade da autoconsciência o “eu” opera a ambiguidade de ser tanto sujeito-pensante quanto objeto-pensado. Schelling, no entanto, ainda vê no idealismo de seu mestre uma lacuna a ser preenchida a fim de superar definitivamente a ênfase na negatividade da crítica.

O Absoluto, para Schelling, é o lugar de repouso de todo conflito. É a identidade ou unidade entre os dois princípios contraditórios, a possibilidade de reconciliar aquilo que foi dado como incontornável pela filosofia kantiana. Talvez seja a própria passagem (*Übergang*) sugerida por Kant no prefácio da *Crítica da faculdade de julgar*, onde a junção da estética à teleologia poderia lançar uma ponte sobre o abismo entre os dois modos de pensar: conforme a natureza e conforme a liberdade. Não se trata de reconhecer ao absoluto um valor estritamente lógico, tornando-o cognoscível, mas antes fundamentar a unidade entre natureza e espírito, objeto e sujeito. Assim posto, é possível tratar de

⁸ Segundo Barbosa, o espírito do idealismo transcendental kantiano é um espírito trágico: “Toda a investigação empreendida aqui [na *Crítica da razão pura*] por Kant se move sob o signo de uma situação *incontornável*; portanto, nada menos casual que essa situação seja apresentada como um *destino*, um destino *singular* contra o qual, à primeira vista, não se pode fazer nada além de reconhecê-lo e aceitá-lo [...] a desproporção entre uma ilimitada capacidade de perguntar e uma capacidade relativamente modesta de responder é de tal modo natural à razão que se impõe a ela como um destino. Já nessa desproporção se manifesta a natureza trágica da razão e da própria filosofia crítica”. BARBOSA, Kant trágico. In: JÚNIOR, D.G.A. (Org.) *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*, Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007, pp. 36-37.

uma metafísica do absoluto, como destaca Arturo Coello, “[...] sempre que entendamos que “metafísica” é o nome que o idealismo pode reservar para o “trânsito” do sensível ao suprassensível e não meramente para o conhecimento do suprassensível” (COELLO, 2005, p. 26).

Na última das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, antes, portanto, da virada estética e da introdução da arte como a pedra angular de seu sistema filosófico, a arte trágica já aparece no projeto schellingeano como capaz de apresentar o conflito entre a liberdade subjetiva e a necessidade objetiva. É, contudo, na *Filosofia da arte*, publicação póstuma das lições ministradas entre 1802 - 1803 e 1804 - 1805, que está contida de maneira sistematizada sua teoria sobre o trágico, onde o filósofo afirma que a essência da tragédia é “[...] um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, o qual conflito não se encerra com uma ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença [...]” (SCHELLING, 2001, p. 316).

De que modo, então, o cinematógrafo apresentaria o conflito entre as dimensões espiritual e material da existência? Qual percurso aponta para a direção da forma trágica cinematográfica? Na sequência de suas *Reflexões*, Dreyer toma de empréstimo a noção de Chesterfield, para quem o estilo é a “vestimenta dos pensamentos” (DREYER, 1956, p. 12)⁹. Para o diretor, é por meio do estilo que o artista imprime sua inspiração em uma forma. Ele “veste”, ornamenta o pensamento, tornando-o, assim, visível. O estilo permite uma exposição, isto é, um pôr em forma, de uma realidade espiritual. No cinema, a despeito do caráter coletivo

⁹ Tradução nossa: [...] le vêtement des pensées.

de sua realização, é função do realizador conceder à obra a sua personalidade artística. O que definirá, por sua vez, o estilo.

O primeiro impulso criativo de um filme vem do escritor cujo trabalho serve de fundamento. Mas, uma vez que o escritor estabelece as bases, é tarefa do realizador criar o estilo do filme. Todos os detalhes artísticos são de sua responsabilidade. São seus sentimentos e estados de espírito que devem colorir o filme e despertar sentimentos e estados de espírito correspondentes no espectador. É através de seu estilo que ele infunde a obra com aquela disposição que a torna arte. Cabe a ele dar um rosto ao filme, a saber: seu próprio rosto (DREYER, 1962b, p. 17)¹⁰.

O rigor da composição do quadro, da iluminação e do cenário, o ritmo contemplativo e o uso substancial do primeiro plano são os principais aspectos formais que caracterizam o estilo de Dreyer. Em suas realizações, esses elementos são combinados com precisão, a fim de revelar a dimensão espiritual do objeto artístico. Paul Schrader designa o estilo de Dreyer como “transcendental”¹¹, colocando-o ao lado de Yasujiro Ozu e Robert Bresson. Segundo o diretor e teórico norte-americano, Ozu, Bresson e Dreyer manipulam o tempo cinematográfico criando um efeito emocional através do qual o espectador tem acesso a uma realidade outra, a da transcendência.¹² Como bem distingue

¹⁰ Tradução nossa: La première impulsion créatrice d'un film vient de l'écrivain dont l'œuvre sert de fondement au film. Mais, dès que les fondements sont posés par l'écrivain, c'est la tâche du metteur en scène de créer le style du film. Tous les détails artistiques lui incombent. Ce sont ses sentiments et ses états d'âme qui doivent colorer le film et susciter des sentiments et des états d'âme correspondants chez le spectateur. C'est par le style qu'il insuffle à l'œuvre cette âme qui en fait de l'art. Il lui revient de donner un visage au film, à savoir: son propre visage.

¹¹ Schrader não emprega o termo no sentido da crítica kantiana, em que “transcendental” refere-se às condições ou princípios a priori que tornam a experiência possível, mas sim, o utiliza para delimitar algo que está além da experiência sensível e do conhecimento humano.

¹² Casper Tybjerg faz uma crítica à teoria de Schrader, discutindo a validade de sua abordagem em comparação a visões alternativas oferecidas por autores como David Bordwell e Torben Grodal. Ele sugere, seguindo a classificação proposta por Grodal, que, embora Schrader identifique características estilísticas pertinentes, sua noção de “estilo transcendental” é melhor interpretada como parte de um fenômeno mais amplo dentro do cinema de arte. Cf. TYBJERG, Formas do intangível: Carl Th. Dreyer e o conceito de “estilo transcendental”. In: *Revista Sísifo*, Feira de Santana, n. 11, pp. 152-173, janeiro/junho 2020.

Schrader, Tarkovski dá forma ao tempo transformando-o na própria *finalidade*, enquanto Ozu, Bresson e Dreyer, de outro modo, servem-se do tempo enquanto *meio*. No estilo transcendental, o prolongamento do tempo é o veículo de acesso a uma finalidade específica, qual seja, sugerir, por meio de um objeto sensível, a existência de uma dimensão supracensível.

Rompe-se a referência espaço-temporal, o corte é distendido, a câmera é movida com economia. Acentuando o valor da duração, Dreyer insere pausas no interior da própria imagem e permite ao espectador o repouso contemplativo necessário para contrariar a dispersão habitualmente induzida pelo movimento e concentrar-se no quadro, no *acontecimento*, em um sentido lyotardiano. Recorramos à noção de temporalidade retirada por Lyotard do sublime burkeano, para demonstrar como o prolongamento do quadro provoca uma situação problemática que mobiliza uma espécie de “paixão extremamente espiritual”:

No léxico de Burke, esta paixão extremamente espiritual chama-se terror. Ora, os terrores estão ligados a privações: privação da luz, terror das trevas; privação do outro, terror da solidão; privação da linguagem, terror do silêncio; privação dos objetos, terror do vazio; privação da vida, terror da morte. O que é assustador, é que o *Ocorrerá* não ocorra, cesse de ocorrer (LYOTARD, 1993, p. 104).

A temporalidade particular ao sentimento do sublime, para Lyotard, é o próprio *acontecimento*, aquilo que ele designa como o “*Ocorrerá*”, sob o signo da possibilidade da privação - isto é, de uma interrogação implícita que exprime a contingência do *acontecimento*. Na relação do sublime com o tempo, segundo Lyotard, o foco não está no conteúdo do que acontece, mas sim na sua manifestação imediata, na própria ocorrência.

Ele identifica diferentes noções de tempo relativas ao objeto artístico: o tempo de sua produção, o tempo de seu consumo, o tempo do referente diegético apresentado por ela, o tempo de circulação no mercado e o tempo que é a própria obra (enquanto acontecimento). No paradigma da produção artística, o tempo é, segundo o filósofo, o próprio quadro, a cor¹³, a duração, a ocorrência.

Ao dilatar o tempo do quadro e reduzir o espaço, Dreyer subverte o “*horror vacui*”¹⁴ barroco. Sem temer o vazio, assume-o, de outro modo, como possibilidade de contato com o transcendente. Interessa a ele elevar o próprio instante à qualidade de entidade. Desde o princípio, a câmera simbolizou um triunfo sobre a efemeridade na medida em que permitiu o registro objetivo das impressões do olho humano que, até então, eram substancialmente fugidias. Para Dreyer, no entanto, por meio da imagem fílmica enlevar o instante é justamente demovê-lo de sua correspondência ao real. A câmera deve ser o instrumento que permite a abertura de uma fenda, por onde se vislumbra uma fração do suprasensível.

O estilo austero e a simplificação da forma que distinguem os trabalhos de Dreyer encontram eco nas ideias defendidas, no final do século XVIII, pelo historiador de arte Johann J. Winckelmann. Retomando a polêmica intelectual surgida na Academia Francesa, no século XVII, e conhecida como a “querela dos antigos e dos modernos”, Winckelmann defendia que o valor da arte grega residia na sua “nobre simplicidade e grandeza serena”. Da mesma forma, Dreyer emprega um minimalismo rigoroso, tanto na composição visual quanto na narrativa, para alcançar uma pureza expressiva e emocional, dando ênfase à

¹³ Lyotard refletia, sobretudo, a partir das vanguardas pictóricas, e, em especial, do expressionismo abstrato norte-americano.

¹⁴ “Horror do vazio”.

profundidade da alma humana. Em seu estilo, a clareza e a economia dos meios superam o artificioso e o decorativo. Segundo Dreyer,

Precisamos nos servir da câmera, para suprimir a câmera. [...] temos que arrancar o filme das garras do naturalismo. É preciso insistir para nós mesmos que perdemos tempo ao copiar a realidade. Devemos usar a câmera para criar uma nova linguagem, um novo estilo, uma nova forma de arte (DREYER, 1956, p. 12)¹⁵.

Em *Reflexões sobre a arte antiga*, Winckelmann opunha-se às tendências estéticas de sua época, representadas, sobretudo, pelo estilo barroco e pelas paisagens dos pintores holandeses. Em sua perspectiva, a redução da arte à tentativa de reproduzir meramente a qualidade sensível de um objeto particular revelava o estado de uma produção em nítida decadência. Sendo o sujeito moderno o indivíduo cuja natureza foi cindida, era necessário reencontrar seu referencial naquela cultura cuja relação entre o espírito e a natureza comungava em harmonia. Ele propõe, para isso, a transferência do paradigma da antiguidade clássica, que permanecia até então assentada sobre a cultura romana, para o mundo grego, solo sobre o qual, segundo ele, originou-se o ideal de beleza¹⁶.

Para Winckelmann, o desafio do artista é superar a materialidade para representar uma natureza idealizada. Seu produto deve habitar o limite entre o belo humano e o belo divino, sugerindo um elo entre o físico e o espiritual. Winckelmann criticou severamente o temor ao vazio do estilo barroco, que se manifestava na tendência em preencher todos os espaços disponíveis com ornamentação exuberante e detalhes

¹⁵ Tradução nossa: Nous devons nous servir de la caméra, pour supprimer la caméra. [...] arracher le film à l'étreinte du naturalisme. Il faut nous répéter que l'on perd son temps à copier la réalité. Nous devons nous servir de la caméra, pour créer un nouveau langage, un nouveau style, une nouvelle forme d'art.

¹⁶ WINCKELMANN. *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993, p. 39. "O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego".

excessivos. Ele argumentava que a verdadeira beleza residia na "nobre simplicidade e grandeza serena", onde a forma e o conteúdo eram equilibrados e cada elemento servia a uma finalidade clara e estética.

Portanto, para ser grande, o artista moderno deveria imitar o gesto econômico da arte grega, “sem ostentação e fartura supérfluas” (WINCKELMANN, 1993, p. 41) e, sobretudo, o que há de mais geral nas obras da antiguidade: a nobre simplicidade e a grandeza serena na atitude e na expressão de suas representações. Este caráter que manifesta a especificidade dos gregos como emissários de uma sensibilidade ideal, atinge sua mais alta expressão, de acordo com Winckelmann, no conjunto escultórico de *Laocoonte e Seus Filhos*.

Ao analisar a renomada escultura em mármore, que reproduz a cena na qual o sacerdote troiano e seus dois filhos são estrangulados por serpentes marinhas, Winckelmann observa os traços distintos que revelam o ideal de nobreza da alma humana. À atmosfera angustiante da cena soma-se em harmonioso equilíbrio a serenidade da face e a postura grandiosa de Laocoonte, conforme Winckelmann elucida com a seguinte analogia: “Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada” (WINCKELMANN, 1993, p.53). A imagem de Laocoonte é um símbolo da maestria com a qual a cultura grega conciliava o sofrimento (*pathos*) e a beleza. Esse acordo entre o domínio da natureza física e o domínio da natureza espiritual, que está no âmago do tragicismo helênico, será fundamental para a teoria posterior acerca do trágico.

De modo semelhante, Dreyer apostava em uma espécie de tensão subterrânea à uma superfície de aparente normalidade. Em seus apontamentos a respeito do drama, ele afirma, “[...] observe como as

maiores tragédias se passam de uma maneira bastante trivial e pouco dramática. Talvez esse seja o aspecto mais trágico nas tragédias” (DREYER, 1962b, p. 20)¹⁷. Na encenação da tragédia grega, o ator, cujo rosto era velado pela máscara trágica, trazia à cena, diante dos olhos da comunidade cívica, o passado mítico mantido entre os cidadãos da *polis* por meio do culto a seus heróis. Se, no teatro grego, a máscara ocultava o rosto do ator para transfigurá-lo em um arquétipo, na cinematografia dreyeriana, o rosto será ele próprio o suporte que assume a dupla função de velar e desvelar a dimensão espiritual da existência. Dreyer atinge tal efeito dando ênfase ao recurso formal que vem a ser uma das grandes fortunas do cinema silencioso: o close-up.

II

A revolução técnica demarcada pelo advento do som no cinema estabeleceu uma outra noção de ritmo aos filmes. A introdução do som sincronizado permitiu uma maior complexidade nas narrativas, influenciando a montagem e o fluxo das cenas. Dreyer, no entanto, lamentava que, por outro lado, a imagem passou a ser negligenciada em favor do diálogo e dos efeitos sonoros. Com efeito, ele manteve, mesmo a partir de *O Vampiro*, filme de 1932 que marca sua transição para o cinema sonoro, o rigor do quadro que caracteriza a primeira fase de sua filmografia¹⁸.

O teórico húngaro Béla Balázs evidenciou o close-up como uma herança muito particular do cinema silencioso. Defender a

¹⁷ Tradução nossa: [...] remarquez comme les plus grandes tragédies se passent d'une manière très ordinaire et très peu dramatique. C'est peut-être ce qu'il y a de plus tragique dans les tragédies.

¹⁸ Pensamos aqui uma divisão simplificada entre dois momentos de produção, pré e pós advento do som, sem considerar aspectos cronológicos, formais ou temáticos que poderiam demarcar diferentes fases da cinematografia dreyeriana.

especificidade do cinema, de modo a corroborar sua afirmação como arte autônoma e recusar a crítica recorrente que reduzia o dispositivo cinematográfico a uma mera espécie de teatro filmado, era uma das principais preocupações da teoria clássica. Balázs afirma:

A câmera descobriu a vida celular das questões em que todos os grandes eventos são finalmente concebidos; pois o maior deslizamento de terra é apenas o agregado dos movimentos de partículas únicas. Uma infinidade de close-ups pode nos mostrar o exato instante em que o geral é transformado no particular. O close-up não apenas ampliou nossa visão da vida, mas também a aprofundou. (BALÁZS, 2003, p. 117)¹⁹.

O primeiro plano, ao nos aproximar da realidade física, revelou “a vida oculta das pequenas coisas” (BALÁZS, 2003, p. 117)²⁰. Esse recurso formal, tal qual um instrumento óptico revelador de aspectos da realidade física que estão fora do alcance da percepção natural, é o meio com o qual o cinema investiga a interioridade trazendo à superfície uma realidade oculta.

A ênfase na face humana como lugar em que se espelha os aspectos psicológicos aproxima a expressividade do primeiro plano àquela relativa à pantomina²¹. Os filmes silenciosos reproduzem os vestígios dessa antiga arte. O corpo, privado da fala, reconstitui a linguagem articulada. No close-up, o rosto torna-se tão expressivo quanto no jogo da pantomima, mas seu efeito é distinto: enquanto nesta a expressão é ampla, projetada para ser captada à distância, no primeiro plano a eloquência do rosto repousa na sutileza do gesto. A cada movimento do espírito corresponde um repertório de reações que se materializam na

¹⁹ Tradução nossa: The camera has uncovered that cell-life of the vital issues in which all great events are ultimately conceived; for the greatest landslide is only the aggregate of the movements of single particles. A multitude of close-ups can show us the very instant in which the general is transformed into the particular. The close-up has not only widened our vision of life, it has also deepened it.

²⁰ Tradução nossa: [...] the hidden life of little things.

²¹ A pantomima é uma forma teatral onde os atores comunicam a narrativa através de ações físicas.

fisionomia e assumem sua forma. Há, pois, um entrelaçamento que une os aspectos psicológicos de uma carga emotiva a uma forma pictórica.

O efeito estético da obra é sedimentado, então, em sua dimensão patética, pela qualidade dos sentimentos que inspira no espectador. Dreyer acreditava no poder da imagem para influenciar diretamente a disposição espiritual dos espectadores. Nesse sentido, os diversos elementos formais – a exemplo da iluminação, do ritmo e da encenação – operam como ferramentas com o potencial de mobilizar emoções. Retomando a passagem, já mencionada, em que Dreyer declara que são os sentimentos e estados de espírito do diretor que devem "[...] colorir o filme e despertar sentimentos e estados de espírito correspondentes no espectador" (DREYER, 1962b, p. 17), é possível perceber um contundente tratamento retórico das emoções. Não há, em sua produção, enquadramento despido de *pathos*. Dreyer faz com que cada quadro, muitas vezes em primeiríssimo plano, esteja à serviço do conteúdo espiritual que vem a ser seu objeto por excelência: a alma humana.

Na filmografia dreyeriana, a paisagem reveladora desse conteúdo espiritual é o rosto, que, de acordo com o diretor, documenta os aspectos psicológicos da vida interior. Não obstante às rápidas mudanças em termos formais e narrativos apresentadas pela inserção do som no cinema, Dreyer insistia no seu interesse em explorar a geografia da face humana. Ele afirma não haver "[...] uma experiência mais nobre, em um estúdio, do que registrar a expressão de um rosto sensível, sob a força misteriosa da inspiração. Vê-la animada por dentro e transformada em poesia" (DREYER, 1956, p. 16, tradução nossa²²).

²² Tradução nossa: [...] Il n'y a pas de plus noble expérience, dans un studio, que d'enregistrer l'expression d'un visage sensible à la mystérieuse force de l'inspiration. Le voir animé de l'intérieur, et se changeant en poésie.

O rosto é, na arte cinematográfica, o lugar de indiferenciação das dimensões subjetiva e objetiva. Ele é o suporte por meio do qual a realidade espiritual é transposta na matéria. Se na película temos o registro das impressões da luz, o rosto, por sua vez, possibilita o registro das impressões do espírito. O verbo se torna carne, pois é no limiar de uma existência sensível que o indeterminado, para o qual o discurso científico não tem alcance, pode ser posto em uma representação. Schelling diz que “todo produzir ou criar imediato [...] é sempre e necessariamente exposição de um infinito, de um conceito num finito ou real” (SCHELLING, 2001, p. 120). Na obra de Dreyer o rosto atinge o ápice poético em que a distância entre matéria e espírito é subtraída. A face humana “rostificada” não é meramente um corpo físico no qual se encena aspectos espirituais, ela é, igualmente, realidade e ideia. Em síntese, mantendo o léxico schellingeano, o rosto é unidade ou indiferença, formação-em-um (*Einbildung*) da matéria e do espírito.



Figura 8 - Páginas do livro de Satã (1921)



Figura 9 - Die Gezeichneten (1922)



Figura 10 - Michael (1924)



Figura 11 - O martírio de Joana D'Arc (1928)

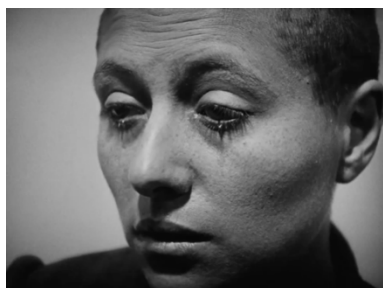


Figura 12 - O martírio de Joana D'Arc (1928)



Figura 13 - O vampiro (1932)



Figura 14 - Dias de ira (1943)



Figura 15 - A palavra (1955)

Deleuze atribui a *O martírio de Joana D'Arc* a qualidade de “filme afetivo por excelência” (DELEUZE, 1985, p. 137), citando-o para clarificar a noção de imagem-afecção. Como modalidade da imagem-movimento, a imagem-afecção é intermediária à imagem-ação e à imagem-percepção. Ela é luz convertida em afeto. Novamente, não se trata aqui da imagem de um afeto, ou representação do afeto, mas um plano que é por si afecção. Para Deleuze, a imagem-afecção equivale ao rosto e seu

procedimento formal é o primeiro plano. A rostidade é uma categoria na qual o rosto humano é apenas um caso particular, ela pode ser atribuída a tudo aquilo que pode ser isolado em primeiro plano. Algo foi “rostificado” sempre que sua estrutura interna exprime dois pólos: uma superfície refletora, fixa e que recebe a carga emotiva, e uma série de micromovimentos expressivos.

Na filmografia de Dreyer, a imagem-afeto coincide em grande parte com a face humana, sobretudo no caso emblemático, destacado por Deleuze, de *O martírio de Joana D’arc*. O filme de 1928 que reconstitui os autos do processo de condenação da personagem histórica, foi filmado quase completamente em primeiro plano e, mesmo nas raras variações, o tratamento dado às imagens correspondem, como enfatiza Deleuze, à lógica do primeiro plano. Ao rejeitar a perspectiva racional da decupagem e da montagem e ao reduzir a referência espacial, Dreyer permite a abertura à uma perspectiva espiritual, à possibilidade de explorar as dimensões do tempo e do espírito.

Não se trata mais de plano próximo, mas de qualquer plano, que possa assumir o estatuto de primeiro plano – as distinções herdadas do espaço tendem a desaparecer. Ao suprimir a perspectiva atmosférica, Dreyer faz triunfar uma perspectiva propriamente temporal ou mesmo espiritual: esmagando a terceira dimensão, ele coloca o espaço de suas dimensões em relação imediata com o afeto, com uma quarta e quinta dimensões, Tempo e Espírito. (DELEUZE, 1985, p. 138).

No rosto humano, a expressão da fisionomia demonstra a relação entre o conteúdo anímico e o meio sensível capaz de manifestá-lo. O close-up realiza, em suma, uma abstração, um recuo, depurando a imagem de tudo aquilo que lhe é excessivo, redundante e superficial. Efetivamente, Dreyer defendia que a capacidade de abstração é o fundamento da criação artística.

A abstração permite que o diretor supere o obstáculo que o naturalismo lhe opõe. Ela permite que seus filmes sejam não apenas visuais, mas espirituais. O diretor deve compartilhar suas experiências artísticas e espirituais com o público. A abstração oferece a ele a chance de fazer isso, de substituir uma realidade objetiva por sua própria interpretação subjetiva (DREYER, 1956, p. 14)¹.

Refletindo sobre a pintura de Francis Bacon, Deleuze atribui às artes – seja a pintura, a música ou, como queremos incluir aqui, o cinema – um exercício comum. Para ele, “[...] não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 2007, p. 62). Enquanto Bacon isola a figura para romper com a representação, Dreyer, por sua vez, rompe com o naturalismo ao isolar o rosto. Diferente de Bacon, que utiliza a deformação como meio para ultrapassar o figurativo, Dreyer opera de outra maneira: ele desvela o indeterminado no interior da matéria visível, permitindo que o transcendente aflore na materialidade da imagem cinematográfica.

O primeiro plano não é uma simples fragmentação do todo, nem um objeto que se mostra parcialmente; ele é, como observa Deleuze, uma desterritorialização da imagem. Ao ser desvinculada de sua posição espaço-temporal, a imagem transforma-se em pura presença afetiva. Assim, o rosto se torna um verdadeiro campo de forças, uma manifestação de intensidades afetivas que, ao romper com a simples reprodução do real, revela a realidade pura e intensificada do espírito.

¹ Tradução nossa: L'abstraction permet au metteur en scène de franchir l'obstacle que le naturalisme lui oppose. Elle permet à ses films de n'être plus seulement visuels, mais spirituels. Le metteur en scène doit faire partager ses expériences artistiques et spirituelles au public. L'abstraction lui offre une chance de le faire, de remplacer une réalité objective par son interprétation subjective.



Figura 16 - O sorriso de Maren, em A palavra (1955), condensa as forças que operam entre o visível e o invisível, manifestando-se como uma imagem-afeto que testemunha o milagre da ressurreição. Dreyer rompe com o real em favor de uma racionalidade poética, evocando a existência de uma realidade mais profunda.

O primeiro plano não apenas isola o rosto, mas o eleva, transformando-o em uma entidade autônoma, que existe fora do fluxo narrativo tradicional. Ele oferece ao espectador uma forma de ver que reflete a dimensão emotiva da experiência. Alinhada à austeridade do seu estilo, a abstração não é meramente uma simplificação, mas um caminho em direção a uma forma idealizada. Winckelmann afirmava a superioridade da escultura do Laocoonte sobre o Laocoonte da *Eneida*. No poema de Virgílio, o sacerdote troiano grita exprimindo sua dor ao ataque das serpentes², na representação escultórica o instante trágico por excelência é anterior ao desmoronar violento dos afetos. Essa relação entre pathos e ethos, uma magnanimidade do caráter proporcional à amplitude do sofrimento, é nítida, por exemplo, na passividade da Joana de Dreyer diante do seu destino, pronunciando o desacordo entre sua liberdade subjetiva e a necessidade que o mundo lhe impõe. Como elucida Terry Eagleton, “o mártir não quer morrer,

² THAMOS, Márcio. Cobras retóricas, horror poético: efeitos de expressão e a morte de Laocoonte na *Eneida*. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 39, n. 1, p. 13-22, 2017. “[...] ele tenta / com as mãos soltar os nós ao mesmo tempo / que lancinantes gritos solta aos céus, / tal qual mugidos quando foge o touro / no altar ferido e sacudindo arranca / do pescoço a hesitante machadinha”.

mas ao aceitar a sua morte consegue socializá-la; exhibe-a publicamente e a converte em um símbolo; coloca-a ao serviço emancipatório de outros e, assim, dela recupera algum valor” (EAGLETON, 2012, p. 156).

A nobreza do caráter livre resiste ao destino inexorável, natureza e liberdade são, ambas, vencedoras e vencidas. O ideal de nobre simplicidade e grandeza serena conduz os micromovimentos expressivos nos rostos da filmografia de Dreyer. Assim como Balázs compreendia que a expressão de um rosto é completa e cognoscível em si, independente de sua posição no espaço e de sua duração no tempo, Dreyer, ao reduzir a perspectiva atmosférica e dilatar a duração converte todo o quadro em testemunho da presença espiritual.

Referências

- BALÁZS, Béla. The Close-Up and the face of man. In: *The visual turn: classical film theory and art history*. Edited and introduction by Angela Dalle Vacche. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- BARBOSA, R. Kant trágico. In: JÚNIOR, D.G.A. (Org.) *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007, pp. 35-47.
- COELLO, A. L. Filosofia ou filosofias de Schelling? Arte e sistema. In: PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (Org.) *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 17-41.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. Francis Bacon. *A lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DREYER, Carl T. Écrits II. In: *Cahiers du cinéma*, n. 127, 1962a, pp. 27 – 35.
- _____. Écrits III. In: *Cahiers du cinéma*, n. 133, 1962b, pp. 16 – 24.
- _____. Réflexions sur mon métier. In: *Cahiers du cinéma*, n. 65, 1956, pp. 12 – 16.

- EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre des philosophes*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.
- THAMOS, Márcio. Cobras retóricas, horror poético: efeitos de expressão e a morte de Laocoonte na *Eneida*. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 39, n. 1, p. 13-22, 2017.
- TYBJERG, Casper. Formas do intangível: Carl Th. Dreyer e o conceito de “estilo transcendental”. Tradução de Yves São Paulo. In: *Revista Sísifo*, Feira de Santana, n. 11, pp. 152-173, janeiro/junho 2020. Disponível em: <http://www.revistasisifo.com/2020/07/formas-do-intangivel-carl-th-dreyer-e-o.html>. Acesso em: 08 set. 2024.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.
-
- _____. *Obras escolhidas*. Seleção, tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. California: University of California Press, 2018.
- WINCKELMANN, Johann J. *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Editora Movimento, 1993.

3

O CINEMA AUTORAL DE YASUJIRO OZU E A CRIAÇÃO DE IMAGENS DIRETAS DO TEMPO

*Amanda Souza Avila Lobo*¹

*Leonardo Araújo Oliveira*²

Introdução

Este texto explora a criação cinematográfica de Yasujiro Ozu como um exemplo paradigmático da teoria do autorismo no cinema, enfatizando a capacidade do cineasta em convergir diversos mecanismos cinematográficos para uma unidade estilística coesa, que se estende, ao menos, por toda sua obra do Pós-Guerra³, consistentemente. Com isso, buscaremos demonstrar como Ozu desafia a narrativa linear tradicional e oferece uma nova experiência temporal e subjetiva através de sua estética única.

Para tanto, abordaremos rapidamente a formação e carreira de Ozu no estúdio Shochiku, destacando como sua trajetória profissional influenciou na construção da sua autonomia e competência nas escolhas técnicas e temáticas de seus filmes. Em seguida, o estudo se concentrará em explicitar como a repetição é essencial ao conteúdo e à forma de seu cinema, capaz de promover um "padrão Ozu" que será detalhado em termos de mobilizações de elementos que contribuem para a criação de uma experiência sensível do tempo. Ao longo do percurso, serão exploradas outras características temáticas centrais e recorrentes à sua

¹ Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Uesb. Email: asgavila@gmail.com.

² Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGFIL/UFMG.

³ Embora alguns traços estilísticos e sobretudo a repetição temática já possa ser percebida desde os primeiros filmes.

obra, tais como a ambiguidade, o cotidiano e a dissolução das relações familiares, que marcam sua capacidade singular em imprimir um traço pessoal em sua obra. Finalmente, este trabalho buscará contextualizar a modernidade de Ozu dentro da filosofia deleuziana do cinema, na qual o cineasta é destacado como um precursor na construção da imagem-tempo. Nessa ocasião, buscaremos, inicialmente, trazer uma revisão das ideias de Deleuze sobre a transição da imagem-movimento para a imagem-tempo, para, em seguida, abordar o estilo cinematográfico de Ozu, visando mostrar como com suas técnicas ele cria uma sensação de suspensão temporal no espectador, provocando-o e levando-o a uma contemplação e reflexividade imagética.

A partir da análise, esperamos colaborar com as possibilidades de leituras estéticas e filosóficas acerca da experiência cinematográfica desse criador.

Ozu e a apologia dos autores

Ozu é um cineasta muito adequado para a política dos autores, isto é, ele frequentemente aparece como um modelo exemplar para a teoria do autorismo no cinema, alicerçada na ideia de que o diretor de cinema deve ser pensado como demais artistas (pintores, poetas etc) que possuem controle final de sua obra, mesmo com as diferenças entre artes coletivas e individuais, pois faria parte do trabalho de direção a convergência dos diversos mecanismos cinematográficos para uma unidade estilística. Acompanhando essa linha autorista, essa unidade não se encontra apenas na concepção de um filme, pois o que torna o cineasta autor é precisamente a impressão de seu estilo em toda uma obra.

A unidade estilística serve não somente à ideia de se comparar a direção de cinema com atividades artísticas individuais, mas também com outros campos do saber, como a própria filosofia. Em um texto

célebre para a apologia do autorismo no cinema, Alexandre Astruc (2012) afirmaria, já em 1948, que:

hoje já um Descartes se trancaria no seu quarto e com uma câmera 16 mm. e película escreveria o discurso do método em filme, pois seu *Discurso do Método* seria tal hoje em dia que somente o cinema poderia convenientemente o exprimir.

Ao compor a ideia de uma câmera-caneta (camera-style), o crítico e cineasta francês fortalecia um movimento de formatar a criação cinematográfica, ressaltando não apenas seu aspecto artesanal e seu caráter de controle criativo, mas também exercendo o esforço de tratar diretores como pensadores – algo determinante para os livros de Deleuze sobre cinema, que tem como mote central a relação entre cinema e pensamento, passando pela história do cinema como quem passa pela história do pensamento contemporâneo por meio da sétima arte, destacando sempre que o cinema, se não é propriamente filosofia, não precisa da autorização da filosofia para pensar por ele próprio.

Antes de pensar nos motivos que levam o cinema de Ozu a esse lugar, é preciso destacar uma condição importante da sua formação de cineasta:

Dos 20 aos 60 anos de idade, com breves intervalos, Ozu trabalhou para os estúdios Shochiku. Foi indicado por um tio para servir de assistente no departamento de fotografia em agosto de 1923. Três anos depois, era promovido a diretor assistente. Em 1927, aos 24 anos de idade, chegou à função de diretor (Miranda, 2023, p. 15).

Além de fazer parte deste estúdio, Miranda (2023, p. 18 e 19), nos informa que

Ozu estudou na cidade de Matsusaka, onde era frequentador assíduo das salas de cinema locais. A dieta principal eram grandes épicos como *Os últimos dias de Pompeia* (Mario Caserini, 1913), dramas de guerra como *Civilização* (Thomas H. Ince, 1916) e diversas comédias norte-americanas

sobretudo as de Ernest Lubitsch, que influenciam seu primeiro cinema junto a outros mestres do cinema de gênero americano, como Hawks e McCarey (cf. Parente, 1998, p.19). As experiências de guerra também possibilitaram seu encontro com o cinema, já que durante a Segunda Guerra, foi destinado a Singapura para realizar um documentário e lá teve acesso e assistiu a cerca de 100 longas-metragens. De certa maneira, esse modo de viver desfrutando da sétima arte e como trabalhador de um estúdio cinematográfico, lhe proporcionou um aprendizado contínuo acerca do cinema e possibilitou, sem dúvida, uma dada autonomia, confiança e competência nas escolhas técnicas e temáticas, bem como na condução da produção do seu pensamento cinematográfico que, conforme veremos, estará muito atrelado a um modo de trabalhar a temporalidade fílmica.

Então, com uma produção que, antes de tudo, é fruto de um processo de aprendizagem constante, observação e dedicação, por que Ozu teria o seu cinema configurado como um modelo para essa ideia de autorismo? Em primeiro lugar, porque ela não se ancora na perspectiva da genialidade de um criador, mas na singularidade da produção de pensamento que sua obra transmite e proporciona. Para a crítica francesa (a principal defensora do autorismo, sobretudo na *Cahiers du cinema*), por exemplo, ele aparece como nome relevante somente após seus compatriotas Kurosawa e Mizoguchi, mesmo tendo uma carreira anterior a deles⁴. O que torna o diretor de *Era uma vez em Tóquio* tão atraente para essa teoria é o fato de que a repetição é essencial à forma de seu cinema,

⁴ Vale destacar que o cinema de Ozu somente foi conhecido no ocidente após o seu falecimento. Kurosawa e Mizoguchi tomaram primazia porque foram os primeiros a fazer essa introdução do cinema japonês no ocidente, especialmente ganhando prêmios em Veneza. Ozu não era exportado porque os próprios japoneses o acreditavam como "muito japonês" e o ocidente não conseguiria entender as nuances de seus filmes.

tão crucial que se torna também conteúdo, de forma tal que se pode falar em um "padrão Ozu", conforme buscaremos demonstrar.

Esse padrão será pensado por nós como um conjunto rigoroso de mobilizações e escolhas técnicas e temáticas, que incluem o uso da câmera, a escolha do plano, a iluminação das cenas, a edição e a montagem, os cortes e as disjunções, bem como o uso dos silêncios e do imobilismo que, juntos, propiciam uma experiência sensível do tempo. Essa experiência, em Ozu, se liga, também, a uma lentidão promovida por seu conteúdo, muitas vezes cotidiano e insignificante, mas que proporciona alterações qualitativas e subjetivas na imagem fílmica, afetando o espectador e proporcionando a oportunidade de produção do pensamento.

Sobre este aspecto, precisamos destacar o que compreendemos como experiência do pensar como efeito da contemplação do cinema de Ozu, já que esta, para nós não se figura na condição representacional, de que se pensa quando se quer, bastando, para isso, seguir um caminho claro, já predefinido⁵. De modo bem diverso, compreendemos, neste texto, o pensar, como uma condição fortuita, ou seja, que pode ou não acontecer, quando somos de algum modo impactados ou afetados por alguma imagem. Assim, a imagem de Ozu, ao afetar o espectador de modo inusitado, possibilita a construção de sentidos múltiplos à sua obra, forçando o pensamento a acontecer. Consequentemente, para esta

⁵ Tal definição provém do que Gilles Deleuze nomeia de imagem dogmática do pensamento. Ao longo do terceiro capítulo de *Différence et Répétition*, Deleuze (1968, p.169-218) desenvolve a ideia de que a história da filosofia formata uma imagem para o pensamento que o atrela a pressupostos dogmáticos. Assim, Deleuze já trabalhava uma relação entre imagem e pensamento antes mesmo de sua produção mais direta sobre cinema e pintura (que pode ser vista em outras obras da década de 60, como Nietzsche e a filosofia e Proust e os signos), contudo, nesse momento de sua produção, Deleuze está preocupado em pensar como se formam determinadas imagens do que significa pensar, enquanto nas obras posteriores, de modo complementar, ele se atenta em como o pensamento pode ser visualizado na própria materialidade imagética.

perspectiva autoral, Ozu não só produz um cine pensamento, como também propicia o seu acontecimento.

Nostalgia, Ambiguidade e Repetição

À primeira vista, a obra de Ozu pode ser contemplada pelo prisma da nostalgia. O afeto da nostalgia é interessante para se pensar em sua obra, pois trata-se de uma emoção ambígua, e a indiscernibilidade é uma característica presente na sua filmografia. A ambiguidade da nostalgia é a de se alegrar diante da rememoração, isto é, da recuperação momentânea da experiência vivida, e, ao mesmo tempo se entristecer diante da irrecuperabilidade do tempo, da constatação da impossibilidade de retorno real à experiência.

O elemento da ambiguidade na nostalgia se apresenta pelo menos em dois níveis: a) no plano social, a partir da contemplação de uma Tóquio em crescimento, de um Japão em mudança, cada vez mais tecnológico e em progressivo contato com a cultura norte-americana; e b) no âmbito individual, pela constatação de que o tempo transforma todas as relações. *Era uma vez em Tóquio* (1953) é um filme exemplar para a visualização dessas duas perspectivas: pelo olhar de um casal de idosos que vai visitar os filhos, vemos a capital japonesa em mudança, bem como a percepção dos pais de que a família não é a mesma, de que seus filhos são adultos e que viver suas próprias vidas implica no distanciamento dos pais.

Partindo da leitura nostálgica, é muito fácil ver Ozu como um cineasta conservador, como alguém que olha para o presente com tristeza, saudando o passado, por meio de uma mise-en-scène clássica, muito rigorosa em sua composição, no conjunto de uma obra com talvez a maior sequência de planos geométricos da história do cinema. A essa ideia de que Ozu é um cineasta temático e formalmente conservador

parece coincidir a visão de importantes nomes da *nuberu bagu* (a “nouvelle vague japonesa”), como Shohei Imamura e Nagisa Oshima (Nygren, 2007, p.148).

Contudo, chamamos a atenção para a nostalgia mais por seu caráter de ambiguidade do que como uma determinação do sentido do cinema de Ozu, ou seja, o sentido reside muito mais na própria indiscernibilidade, da qual a nostalgia seria esse elemento. Assim, ao explorar essa ambiguidade, é possível ler Ozu fora da perspectiva conservadora, e em algum sentido até contrária a ela, como fazem teóricos como David Bordwell (1988), Noël Burch (1979) e Gilles Deleuze (2007). Por isso, Nygren (2007, p.148-149) falará em *Ozu paradoxes* para designar o quadro de leituras opostas em torno de Ozu, de modo que sua obra foi recebida tanto como tradicional quanto moderna.

A modernidade de Ozu é ressaltada por intérpretes que perceberam suas inovações em relação a elementos do ideário de composição fílmica clássica. Esse rompimento reside em características como a câmera baixa, a quebra de eixo e da relação campo/contracampo, a construção desdramatizada, junto às atuações pouco emotivas, os cortes secos para a contemplação de objetos inanimados, dentre o uso da montagem e da temporalidade, que veremos de modo mais pormenorizado à frente, quando abordarmos a filosofia deleuzeana sobre Ozu.

Essa ruptura se compreende como forma por meio da repetição. No entanto, a repetição também ocorre no nível temático. É o caso, por exemplo, do tema da família em dissolução, como ressalta Donald Richie (1974, p.1):

Yasujiro Ozu, o homem que seus conterrâneos consideraram o mais japonês de todos os diretores de cinema, tinha apenas um grande assunto, a família japonesa, e um grande tema, sua dissolução. A família japonesa em dissolução aparece em cada um de seus cinquenta e três longas-metragens.

A reincidência temática supracitada serve para fortalecer a leitura autorista de Ozu - embora concordemos com Coutinho (2023) de que é um exagero situar a dissolução da família como centro de toda a filmografia do Ozu, mas, certamente, é um tema repetido na extensão de sua obra, da década de 1920 até a década de 1960. Contudo, o problema da desintegração familiar também nos leva a repetição de uma ideia que é tanto temática quanto formal no cineasta japonês: a temporalidade.

Tematicamente, o tempo também está ligado às impermanências, tal como ao problema das dissoluções das relações. É, de certo, o tempo, a superfície dos acontecimentos essenciais nos filmes do cineasta: o país se transformando, os casais envelhecendo e morrendo, os filhos se distanciando dos pais etc. Sobre este aspecto, há uma cena exemplar para estabelecer a relação entre o tempo e o casamento, implicando uma quebra de laços e a ruína do mundo anterior ao casar-se para as mulheres: Em *Dia de outono* (1960), num diálogo entre duas jovens amigas, uma delas questiona a outra se a amizade não é apenas um adiamento para o casamento. Essa constatação, percebida com insatisfação pelas amigas, coloca outro ponto de desintegração implicado no casamento: a amizade. Esta questão é novamente trazida no filme *Também fomos felizes* (1951), nas provocações que Noriko faz as suas amigas casadas. É toda uma constatação, para algumas mulheres, de que existe uma vida impedida de ser vivida após o casamento. Esse é um modo de apresentar o tempo, por meio de um destino traçado, doando à medida dos acontecimentos a sua tragicidade.

Na obra *O anticinema de Yasujiro Ozu* (2003), Yoshida tem como conceito central o descompasso temporal, com a tese de que Ozu, ao contemplar a realidade como caos, evidencia o modo como o ser humano tenta lidar com ele: pela repetição. Parece paradoxal pensar em caos no interior de um cinema formalmente marcado pela ordem, pelo

rigor geométrico das composições, pelas atuações altamente controladas. Mas a ideia é, precisamente, a de que a repetição impõe a ordem como reação à experiência caótica do tempo, que pode sempre trazer o inesperado, muitas vezes na forma do trágico. Por isso, trata-se de um tipo de repetição que sempre faz escapar uma diferença. Neste processo, a própria repetição traz um espanto interno por meio dos detalhes cotidianos, conclamando a atenção à descrição dos pequenos gestos, aos movimentos mínimos, como bebericar um saquê ou preparar um chá. Acreditamos que um outro efeito de sentido dessa repetição, se apresenta aos espectadores, numa dimensão interfilmes, já que Ozu costuma usar dos mesmos atores e atrizes ao longo da sua obra.

Antes de Yoshida, a interpretação que mais ressaltará o aspecto filosófico da temporalidade nas imagens produzidas por Ozu é aquela elaborada por Gilles Deleuze⁶ em *A Imagem-Tempo* (1985), que coloca o cineasta como um dos precursores da construção da imagem-tempo, ressaltando sua peculiaridade, o que buscaremos agora explicitar.

A transição da imagem-movimento à imagem-tempo: Ozu o criador dos *opsignes* e *sonsignos*

No capítulo “Para Além da Imagem-Movimento”, do livro *A imagem-tempo* (1985), de Gilles Deleuze, é explorada a transição do cinema clássico, caracterizado pela predominância da imagem-movimento, para o cinema moderno, com a ascensão do que ele denomina imagem-tempo. Nesse bojo, argumenta que a imagem-movimento, ao se basear na representação de ações e eventos bem

⁶ Em continuação com a ideia de Yoshida, vale lembrar que Deleuze não é só responsável por uma longa pesquisa acerca do tempo no cinema, mas também, em obra mencionada na nota acima, por uma tese que busca apresentar os elementos diferenciais de uma ontologia da repetição, embora essas duas ideias (imagens-tempo por um lado e repetição diferencial por outro) não estejam articuladas na mesma obra - o que motiva um tema frutífero para pesquisas futuras.

demarcados no tempo e no espaço, limita o potencial do cinema ao confiná-lo a uma narrativa linear e previsível, baseada na questão “o que veremos na próxima imagem?” capaz de oferecer apenas uma temporalidade indireta, que nos aparece por efeito da montagem orgânica⁷.

Em contrapartida, na imagem-tempo, a temporalidade se expressa com uma certa autonomia, na qual o tempo puro se apresenta no interior do plano, não mais por efeito da montagem, mas de uma mostragem⁸, permitindo ver os *opsignos* (signos óticos) e *sonsignos* (signos sonoros)⁹. Como inventor dos *opsignos* e *sonsignos*, Deleuze traz o cineasta Ozu, já que em sua cinematografia, ele pareceu explorar a questão “O que há na imagem para ser visto?”, desafiando o espectador a vivenciar uma experiência temporal direta e não mediada pela narrativa linear e tradicional. Diz Deleuze que nesse caso, os componentes de uma imagem já implicam uma montagem:

⁷ Deleuze reserva um capítulo da obra “A imagem-movimento” (1983) para discutir o que é a montagem, seus elementos e suas principais formas de expressão. Desta forma, de modo bastante sucinto, a Griffith é destinada a maior expressão da montagem orgânica, capaz de selecionar, organizar e articular os planos numa sequência narrativa realista e linear. Deleuze traz, ainda, os elementos da montagem dialética da escola soviética, com destaque aos cineastas Eisenstein e Vertov; a montagem impressionista da escola francesa com os diretores Epstein e Gance; e a montagem expressionista da escola alemã, com Lang e Murnau.

⁸ Termo cunhado por Lapoujade (Deleuze, 2013, p.56), usado por Deleuze para expressar o modo como o tempo é apresentado não mais dependente do movimento das imagens, mas de modo autônomo no interior do próprio plano. É preciso aqui frisar que a mostragem exige uma atenção maior à descrição fílmica, selecionando alguns traços em detrimento de outros, o que se faz não apenas pela ausência do movimento, ou por sua lentidão, mas também pela aberrância do próprio movimento, que proporciona alterações rítmicas nas imagens, seja por desproporção das escalas, por dissipação dos centros, ou por falsos *raccords*.

⁹ Para Deleuze, a imagem-tempo se constitui por uma imagem bifacial, correspondente, resumidamente, a uma expressão atual (o que se vê na tela) e outra virtual (o que se mostra na duração/tempo do plano). Os *opsignos* e *sonsignos*, seriam imagens atuais, correlacionadas com os signos do tempo, portanto, atreladas a uma imagem virtual que lhes é coalescente. Por este motivo, são signos independentes, que valem por si mesmos, prescindindo de uma relação necessariamente correspondente com as imagens que lhes seguem. Isto faz com que o próprio sentido destes signos não seja dado previamente, mas apresentado no momento do ato de pensamento do espectador, na sua relação com a obra. Isso ficará mais claro, mais à frente, quando explicitarmos esta apresentação numa cena do filme *Pai e Filha* (1949) de Ozu.

[...] ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas 'o que a imagem *mostra*?'. Esta identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta. (Deleuze, 2013, p. 56)

Essa relação entre tempo e imagem, é o que torna possível apresentar a passagem temporal qualitativa, que envolve as experiências subjetivas dos personagens, dos lugares e das coisas, numa relação muitas vezes horizontalizada, doando ao humano o lugar de mais uma imagem dentre tantas outras constantes no mundo. Baseando-se em Bergson, inclusive, Deleuze vai discorrer sobre essa condição de apresentação das imagens, afirmando que elas participariam de dois regimes: um, em que todas as imagens agem e reagem uma sobre as outras, em todas as suas faces, obedecendo a um fluxo sensório-motor de ação e reação constante, e outro, em que, determinada imagem viva, ao ser afetada, percebe o movimento e o retém, agindo como um centro de indeterminação, demorando um pouco mais a responder à continuidade do movimento, buscando realizar a criação de algo novo. Nesse intervalo entre a excitação e a resposta, ou seja, entre a ação recebida e a reação apresentada, essa imagem viva (humana), se mostra capaz de contatar com a duração (virtualidade pura) e envolver-se com o imaginário, com o sonho, com as lembranças e a memória, podendo ou não atualizá-las num estado de coisas.

O primeiro aspecto das imagens estaria presente na taxonomia da imagem-movimento, na qual passamos de um plano a outro, relacionando as imagens num todo compreensível, baseado num reconhecimento habitual que liga percepção e ação, numa montagem horizontalizada. Já o segundo aspecto, solicita a necessidade do uso de um reconhecimento atento, forçando a capturar minuciosidades do plano, para relacioná-las a condições de pensamento mais complexas,

conforme já descritas, numa mostragem verticalizada, que torna coexistente o atual ao virtual. Seguindo essa linha de raciocínio de Deleuze, Ozu, em sua relação cinematográfica temporal, proporcionaria essa condição de visualização do segundo regime de imagens, pelo modo como trabalha seus personagens, bem como por envolver o espectador na construção de sentido de sua obra fílmica.

Nesse ínterim, o conceito de multiplicidade é introduzido como elemento fundamental da imagem, que permite que temporalidades e realidades possam coexistir e se sobrepor no filme, proporcionando uma experiência cinematográfica mais complexa, mais problematizante, hipotetizante e reflexiva. Sobre este aspecto, os filmes, por vezes, permitem observar uma contemporaneidade temporal estabelecida entre o atual e o virtual, ou seja, entre um presente que passa e um passado que se conserva, como a sombra contemporânea ao corpo, aparecendo ao mesmo tempo, sem dependência de um antes e um depois. Esta condição é o que constrói a experiência da ambiguidade nostálgica em Ozu, conforme já vimos.

Deleuze, dentre outros cineastas, destaca diversos aspectos do estilo audiovisual e estético de Ozu, capazes de proporcionar essa experiência do tempo, tais como: as composições estáticas de câmera, os planos longos com *travellings* lentos, câmera baixa e frontal, além de uma atenção cuidadosa aos detalhes do cotidiano, que usa como objeto temático, proporcionando uma sensação de tempo suspenso e contemplativo, capaz de romper com uma lógica causal, permitindo uma imersão mais profunda nas nuances das interações humanas e entre as coisas.

Sobre essa cotidianidade presente nos filmes de Ozu, que é trazida por Deleuze como elemento central para temática de seus filmes, o filósofo vai afirmar que se faz importante porque, embora pareça algo

estruturado e habitual, à mais banal perturbação do seu equilíbrio, pode revelar outra face, repleta de crueza ou beleza, emergindo do seu real, aspectos oníricos, imaginários e até mesmo de pesadelo:

[...] se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta [...], de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. (Deleuze, 2013, p. 12)

Estes fenômenos trazem a ruptura com o esquema sensório-motor na medida em que quebram a relação existente entre a percepção e a ação, na imagem atual, oferecendo a oportunidade de emergência da chamada imagem-mental¹⁰, com a introdução do pensamento nas imagens cinematográficas, permitindo a criação de um circuito singular entre a imagem atual que vemos na tela e o sensível da imagem virtual que ronda o plano. Quando isso ocorre, diz Deleuze (2013, p. 16, destaque do autor), a descrição da realidade: “entra no imaginário, mas, por outro lado, faz surgir toda realidade que o imaginário ou o mental *criam* pela palavra e pela visão”.

Assim, o uso desse tema cotidiano possibilita uma conexão singular entre os personagens com o seu ambiente físico, utilizando imagens de interiores domésticos e paisagens vazias, permeados por longos períodos de silêncio. Isso implica um modo de usar de cenas e do tema da família, em conversas banais ou ausentes de diálogo, sem criar intrigas, como na narrativa clássica, proporcionando a emergência do *opsigno* e do *sonsigno*,

¹⁰ A imagem-mental se relaciona ao que Deleuze chama de imagem-relação, significando não a expressão do pensamento de alguém ou algum personagem, mas sendo a própria relação. Está na crise da imagem-movimento e, na imagem-tempo, torna-se uma imagem-mental que se figura como a introdução do pensamento (virtual) na imagem (atual), através de sonhos, alucinações, fantasias e memórias na compreensão do mundo fílmico, criando um circuito que as torna indiscerníveis.

ou seja, da “imagem puramente visual que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz” (Deleuze, 2013, p. 24), ainda que a conversa não traga nada de específico ou determinante para o roteiro fílmico. É um modo de suspender a causalidade narrativa, criando, inclusive, uma disjunção entre a imagem falada e a imagem mostrada, entre “o acontecimento falado e a imagem congelada sem acontecimento” (Deleuze, 2013, p. 293, nota sobre Noel Burch).

Desta forma, Deleuze observa que não há construções de *plots* ou grandes ações e viradas nos filmes de Ozu, mas a expectativa de construir tempos mortos, como efeito daquilo que não realiza diferenciação entre algo relevante e extraordinário, situações limites ou banais, mas põe todos como elementos cotidianos sujeitos, inclusive, ao esquecimento. Ao filmar a ausência de intriga, Ozu não deixaria espaço para a variação entre tempos fortes e fracos no desenvolvimento da narrativa. Nessa perspectiva, Deleuze (2013, p. 24) discorda do que propõe Paul Schrader (1988, p.42), ao distinguir no cinema de Ozu os momentos cotidianos dos momentos decisivos, doando a estes últimos a potência de quebrar com a banalidade dos primeiros para efetivar uma emoção singular. De modo bem diverso, conforme aponta Miranda (2013, p. 17): “O extraordinário, nos filmes de Yasujiro Ozu, está pulverizado nos infinitos elementos ordinários que efetivamente formam a vida de vários de nós, espectadores”. Por outro lado, os espaços cotidianos são trazidos como espaços-qualquer, ou seja, como vacuidade e desconexão, sem preocupação em construir englobante¹¹ e,

¹¹ Nas narrativas clássicas, o meio englobante se apresenta como uma situação apresentada ao personagem que o força a agir de modo a alterá-la, de modo a concluir a trama dentro da fórmula da imagem-ação clássica SAS' – Situação/Ação/Situação Transformada. Sobre este aspecto ver “A imagem-movimento” (Deleuze, 1983), ao longo do capítulo acerca da Imagem-Ação (grande forma).

noutras vezes quando utiliza dos espaços vazios, sem personagens ou movimentos, os coloca como contemplações puras.

Sobre a vacuidade, é preciso frisar que o espaço vazio em Ozu é também vazio de saber, no sentido de saber determinado, de informação dada, de conhecimento explícito para o espectador. Ao iniciar um filme de Ozu, chegamos como quem chega a um ambiente em que o tempo está passando, a vida está correndo. A encenação do cotidiano faz com que acompanhemos um casal que procura um travesseiro, ou uma jovem que atravessa portas e cômodos procurando algo (ambos exemplos de *Era uma vez em Tóquio*), ou uma mulher estendendo a roupa num varal (imagem repetida em diversos longas-metragens de Ozu). Podemos chegar assim a contemplar um rosto sem saber o que ele expressa. O contexto muitas vezes é suposto, intuído, mas não entregue.

Outro aspecto presente nos filmes de Ozu se refere ao modo como ele se utiliza dos cortes espaciais e temporais secos e sutis para conectar diferentes momentos e locais, criando uma sensação de fluxo temporal contínuo. Este modo de lidar com a montagem¹² que se torna mostragem, captura o devir, mesmo em meio a uma aparente estagnação e repetição, mostrando a forma da temporalidade que não passa, mas que é marcada pela impermanência e transitoriedade. Isto fica bastante explícito numa análise da cena do filme *Pai e filha*, na qual a câmera de Ozu abandona uma personagem (Setsuko Hara) para focar em uma natureza morta (o vaso), antes de retornar à personagem. Essa mudança de foco permite perceber uma mudança expressiva na personagem, indicando uma mudança qualitativa no tempo (Setsuko Hara sorria e agora ela se mostra triste).

¹² Também chamada de *montagem-cut*.

A natureza morta é o tempo na sua forma imutável, plena, enquanto a mudança de expressão da personagem reflete a passagem do tempo e o devir, ocorrendo no interior do plano, nessa mudança de qualidade da expressão. O vaso, portanto, atua como *opsigno* (signo ótico que vale por si), capaz de tornar possível sentir e ver o jorrar do tempo em devir, tornando o tempo sensível, visível e audível (a conversa que ouvíamos anteriormente, após o vaso se torna ronco). Essa cena contemplativa é encerrada com um corte seco para uma paisagem externa, um espaço-qualquer, sem ação conclusiva. Significa dizer que na apresentação destes espaços, as percepções e as ações das personagens anteriormente trazidas no plano não se encadeiam mais, e que o espaço posteriormente apresentado na cena subsequente já não se coordena nem se preenche em relação ao anterior, para execução da narrativa fílmica. Com isso, fica muito claro o esforço de Ozu, destacado por Deleuze, em explorar a temporalidade de modo singular, que captura a efemeridade da vida e a impermanência, criando uma apresentação da experiência temporal, por meio de uma abordagem sensível e uma estética minimalista, capaz de mesclar o durável e o mutante.

Sobre a relação entre os espaços vazios e a natureza morta, citados anteriormente, Deleuze aponta uma diferenciação importante, qual seja:

Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, decerto, muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não são a mesma coisa: uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes. (Deleuze, 2013, p. 27).

Portanto, não de modo simples, mas complexo, Ozu usa destes elementos em seus filmes, de modo distinto, embora interconectados e

alcançando, com todos eles, o tempo puro: Traz o espaço-qualquer, que possibilita retirar da ambiência sua função englobante, tensionando a narrativa clássica; o espaço vazio como aquele que permite a pura contemplação e a natureza morta como o que apresenta o escoar do tempo dentro do plano. Suas funções contemplativas podem se interpor na narrativa fílmica porque suas transições são sutis, mas são discerníveis, sobretudo se consideradas as condições do vazio e do pleno entre o espaço vazio e a natureza morta. Diz Deleuze: “[...] as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo [...]. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança” (Deleuze, 2013, p. 28). E, noutro momento, afirma:

Ozu: os opsignos, os espaços vazios ou desconectados abrem-se sobre as naturezas mortas como forma pura do tempo. Em vez da ‘situação motora-representação indireta do tempo’, temos ‘opsigno ou sonsigno-apresentação direta do tempo’ (Deleuze, 2013, p. 324).

Deste modo, num mesmo horizonte, Ozu também liga o cósmico ao cotidiano, entrando em comunicação com as imagens-mundo.

Assim, tanto a cadência, como a estrutura narrativa nos filmes de Ozu são desafiadas por uma abordagem mais contemplativa e meditativa, seguindo um ritmo lento e deliberado, que permite aos espectadores absorverem as nuances das situações e das relações, oferecendo uma visão reflexiva da experiência.

O vazio e a contemplação do espaço

Esse cinema do tempo é possibilitado, reforçamos, pelo modo com que Ozu trabalha o espaço. A câmera fixa faz do espaço o palco de passagem, dos personagens que entram e saem, mas também do tempo que dura e passa. São as imagens puras do tempo já conceituadas por Deleuze e trazida por nós. Para o desenvolvimento desses conceitos,

Deleuze compara o conceito de "natureza morta" criado por Donald Richie para designar a centralidade dada a Ozu a objetos inanimados (Deleuze chegar a comparar Ozu com Cézanne) com a noção de *pillow shots*, cunhada por Noël Burch (1990, p. 35) para tratar da composição de quadros ausentes da presença humana, focados em objetos como varais de roupas, trens, chaleiras, placas, vasos, aparentemente desconexos da narrativa, mas situados entre planos narrativos.

Para Yoshida (2003, p. 196), coincidente com a sua leitura focada no tempo, o *pillow shot* entrega "um olhar objetual ausente, invisível e caótico" e, por isso, também possuem uma certa ambiguidade, pois apresenta algo para se ver no plano, com aspecto de neutralidade, já que depende da produção do sentido estabelecida pelo espectador entre ele e o conjunto do filme. Isso decorre da ausência de relação direta entre os *pillow shots* e os demais planos narrativos na continuidade da montagem, pois eles operam uma descontinuidade que, no entanto, devolve em seguida o seguimento da narrativa, operando como que intervalos no transcorrer da história. Essa descontinuidade pode ser ressaltada como um elemento disruptivo:

os espaços descontínuos e desconectados, tão constantes e sistemáticos na obra do cineasta japonês, produzem uma transgressão da decupagem clássica e destroem a representação de um espaço-tempo orgânico e totalitário (Parente, 1998, p.21).

Nesta perspectiva, a própria natureza morta aparece em harmonia com a contemplação do presente, e a encenação que privilegia relações externas, faz dos próprios personagens humanos algo como natureza morta, pois em muitos momentos não são centros do plano, e sim demais elementos espalhados por quadros que parecem horizontalizar todos os elementos de sua composição. Destacamos mais duas operações que contribuem para essa ideia de horizontalidade: a) os

célebres tatame-shots, os ângulos fornecidos pela câmera baixa que se alinha a uma parte considerável do modo de vida japonês, que se dá nas refeições, diálogos e momentos de repouso no chão; b) as atuações controladas, tendendo ao mecânico, portanto ao inanimado, provocando o efeito do drama desdramatizado, bem como da despersonalização, bem observada enquanto apresentação das imagens-mundo já evocadas. Portanto, em Ozu, espaços e objetos inanimados parecem tão importantes quanto seres humanos. Isso faz com que o que consideramos comumente como drama ultrapasse a dimensão das palavras e mesmo da expressão facial ou do gesto corporal, criando uma atmosfera que acomoda a ambiguidade das relações e das tensões. Sobre este aspecto, Lopes irá dizer:

Em Ozu, o diálogo não é o do olho no olho, das verdades a serem desenterradas e ditas, como nos filmes de Ingmar Bergman. O diálogo em Ozu é tanto com espaço e objetos quanto com pessoas que estão nele. Talvez seja dessa forma que melhor devem ser aproveitadas, lidas, a formalidade e a polidez das relações pessoais nos filmes de Ozu (Lopes, 2023, p. 64).

Por outro lado, as lacunas trazidas na narrativa, funcionam enquanto possibilidades para que os espectadores estabeleçam contato com o filme e fazem com que Ozu, apesar de ser um cineasta do controle absoluto, produza um cinema que impede a tirania da intenção, servindo como contraponto a verbosidade explicativa, fazendo com que o predomínio da câmera objetiva liberte a subjetividade da obrigação de se desdobrar em caixas explicativas, na solidificação de definições estabelecidas. É um cinema em que a precisão matemática dos quadros não enclausura a subjetividade, fornecendo-a o espaço do mistério, da não captura pelo discurso que valida narrativas pela ordem das razões, dos motivos, do naturalismo mais simplista.

Essa atmosfera é criada muitas vezes em diálogos com planos estáticos e a recusa do campo/contracampo, de modo que os personagens não olham para direção contrária em cada corte, mas sim para a mesma direção, como se contemplassem o vazio, de maneira que ora se crie um confronto quase direto com o espectador pelo olhar frontal das personagens, quase olho a olho com a câmera-espectador; ora se crie uma impessoalidade no plano mais aberto que coloca dois personagens em paralelo numa conversa. Deste modo, há em um momento, uma convocação para a entrada no interior, mas nunca uma abertura de fato e, em outro momento, há a opacidade pelo distanciamento da contemplação de personagens tão rigorosamente enquadrados, juntos com os elementos inanimados dos planos, chegando muitas vezes a serem emoldurados por eles (portas e janelas), nesse cinema da força geométrica. Assim, com o nivelamento entre humanos e objetos no espaço, é possível criar uma tensão em torno de um vaso em primeiro plano, como ocorre no fim de *Pai e filha*. Mas ao mesmo tempo, se não conseguimos penetrar o vaso, também não conseguimos adentrar a interioridade de muitos de seus personagens, é assim com o sorriso de Noriko ao fim de *Era uma vez em Tóquio*, mesmo que acompanhado de palavras. Como afirma André Parente (1998, p.18):

Ozu não é historiador, político, moralista ou esteta, mas sim um pensador, um artista, diria Nietzsche, que deseja um novo mundo. Não se trata apenas de um saber, mas de uma sutil sabedoria, que não confunde o sentido do novo com a verdade da coisa dita, vista ou sentida pelo novo homem, já que este se encontra no momento raro em que o pleno de sua identidade se instala num novo espaço, aquele do interstício e do vazio. Neste sentido a arte de Ozu se afirma extremamente oriental: arte do interstício (Ma) e do vazio (Mu). Trata-se de deixar o caminho do sentido aberto e incerto.

São, portanto, essa potência criadora e essa força estilística e de pensamento que doam à obra de Ozu uma condição única de suspensão

temporal no espectador, capaz de provocá-lo e levá-lo a uma contemplação e reflexividade imagética, expressos num olhar demorado e acurado ao plano. Esta condição, em nossa compreensão, talvez possa também ser pensada como um aspecto do seu autorismo, vindo a somar com as condições de semelhanças técnicas, repetições temáticas, usos temporais e espaciais, que reforçam as singularidades da sua obra.

Conclusão

São estes aspectos filosóficos, estéticos, formais e narrativos aqui trazidos acerca da filmografia de Ozu, que demonstram uma singularidade estilística, que nos permite alocá-lo na teoria do autorismo. A coerência e consistência de sua filmografia, sublima seu reconhecimento enquanto autor-pensador, haja vista sua capacidade de imprimir uma marca pessoal inconfundível, através da repetição de técnicas e temas como a nostalgia e a dissolução das relações, que ressoam com a ideia de que o diretor de cinema é um artista capaz de produzir pensamento e fazer pensar com sua obra, inobstante o cinema ser uma construção coletiva.

Essa coerência se conjuga a outros elementos distintivos do estilo de Ozu, como os planos estáticos, a atenção meticulosa aos detalhes cotidianos e os cortes secos, dentre outros, que contribuem para uma sensação de fluxo temporal contínuo e uma exploração profunda da permanência da duração e da efemeridade da vida. A horizontalidade em suas composições, a integração de objetos inanimados com personagens humanos e os *pillow shots* enfatizam uma estética minimalista e uma abordagem meditativa que desafia o espectador a uma experiência mais introspectiva e reflexiva.

A análise deleuzeana do cinema de Yasujiro Ozu, revela um terreno rico em discussão estética e filosófica que corrobora com a perspectiva original de realização do cineasta, por conta de desafiar a narrativa tradicional do cinema clássico ao utilizar de modo singular da temporalidade, permitindo que o tempo se manifeste de maneira direta e autônoma dentro do plano. Sua abordagem rompe com a linearidade previsível da imagem-movimento e cria uma experiência cinematográfica que privilegia a contemplação, a subjetividade e a complexidade temporal, alcançando as características da imagem-tempo, com a ascensão dos *opsignos* e *sonsignos*. E, nessa espécie de convite contemplativo exercido por Ozu, proporcionado por uma nova perspectiva da temporalidade, talvez a experiência pareça nostálgica, mas certamente se apresenta delicada, intimista, sutil e afetiva, promotora de um pensamento que se debruça sobre a complexidade das relações e das transformações ao longo do tempo.

Em suma, buscamos mostrar como a imagem-tempo, da forma explorada por Ozu, bem como sua estilística própria, enriquece a experiência cinematográfica ao permitir uma reflexão mais profunda sobre a subjetividade e a condição humana, afirmando a relevância duradoura de sua obra no panorama cinematográfico mundial, ao expandir as fronteiras da narrativa cinematográfica ao introduzir novas formas de perceber o tempo e o espaço na tela.

Referências

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. *Revista Foco*, 2012. Disponível em <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>.

BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

- BURCH, Noël. "Ozu" in *To the Distant Observer. Forms and Meanings in Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- COUTINHO, Luiz Fernando. Os anos 1930: uma crise retrospectiva do autorismo? In: CARDOSO, Glaura; MIRANDA, Vitor. *A rotina tem seu encanto: 120 anos de Ozu*. Belo Horizonte, MG: Fundação Clóvis Salgado, 2023.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-movimento (Cinema 1)*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. *A Imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____. *Difference et Répétition*. Paris: Puf, 1968.
- LOPES, Denilson. O Efeito Ozu. In: CARDOSO, Glaura; MIRANDA, Vitor. *A rotina tem seu encanto: 120 anos de Ozu*. Belo Horizonte, MG: Fundação Clóvis Salgado, 2023.
- MIRANDA, Marcelo. A incontornável existência do ser. In: CARDOSO, Glaura; MIRANDA, Vitor. *A rotina tem seu encanto: 120 anos de Ozu*. Belo Horizonte, MG: Fundação Clóvis Salgado, 2023.
- NYGREN, Scott. *Time Frames. Japanese Cinema and the Unfolding of History*. Minneapolis: University Minnesota Press, 2007.
- PARENTE, André. A arte do Interstício e do Vazio. In: *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- RICHE, Donald. *Ozu*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1974.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.
- YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

4

SONHO E REVOLUÇÃO EM GLAUBER ROCHA: UM DEVIR ESTÉTICO-POLÍTICO LATINO-AMERICANO

Pablo Enrique Abraham Zunino ¹

Introdução

Um dos objetivos que deu origem a esta pesquisa – cujos desenvolvimentos ulteriores podem ser conferidos em *Deleuze: el laberinto de la imagen* (2020) –,² era compreender o enigma da expressão que Deleuze emenda de Paul Klee: “o povo que falta é um devir”,³ fazendo alusão às minorias das nações oprimidas do Terceiro Mundo e ao seu porta-voz no contexto do Cinema Novo, Glauber Rocha (1981, p. 29): “A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador”. Além de retomar algumas ideias expostas nesse livro, intentaremos refazer o percurso da palestra proferida a convite do projeto de extensão *Pedagogias da Imagem* – cineclube da Faculdade de Educação da UFRJ por ocasião do lançamento da versão restaurada do filme *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964).⁴

A pergunta que fazemos junto com Deleuze é a seguinte: como é que uma ideia cinematográfica pode ter ressonâncias políticas? A qual

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo com estágio de pesquisa na *Université Paris I - Panthéon-Sorbonne*. Professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Publicou os livros *Deleuze: el laberinto de la imagen* (2020) e *Bergson: a metafísica da ação* (2012); coorganizou o livro *O ensino de filosofia entre nós* (2018) e *A filosofia orientada* (2021). Atualmente, é Coordenador do GT Filosofia Francesa Contemporânea da ANPOF e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Estética (GEPE).

² ZUNINO, P. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Teseo, 2020. Disponível em: <https://www.editorialteseo.com/archivos/18560/deleuze-el-laberinto-de-la-imagen/>

³ DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985 [*Cinema 2 - A imagem-tempo*]. Trad. Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Ed.34, 2018, p. 314 [282].

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/0DLpbLzgJ5M>

o cinema de Glauber Rocha responde como exemplo privilegiado quando põe em transe os personagens de uma estética da fome e da violência que choca contra um espectador adormecido, alienado por promessas religiosas ou políticas que invadem a tela para revelar uma realidade vivida e uma (im)possível fabulação:

Os mitos do povo, o profetismo e o banditismo são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, em uma necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte (DELEUZE, 2018, p. 285)

Esse “cinema de vidência” também expressa aquilo que Deleuze destaca na passagem do cinema clássico para o moderno: a ruptura com o esquema sensório-motor e as imagens ou situações óticas e sonoras puras:

O cinema moderno vai fazer com que o personagem e o espectador se tornem “visionários”, a fim de despertar neles esta função simultânea de “fantasia e constatação, crítica e compaixão” para que possam rechaçar como “intolerável” aquilo que antes aparecia disfarçado no sistema de ação e reação habitual (*ibid.*, p. 30).

Por outro lado, a questão do intolerável procede de um trabalho anterior – *Kafka, por uma literatura menor* (1975), onde Deleuze e Guattari (2014, p. 30) concebem o “devir-animal” como uma modalidade do devir-menor em resposta ao intolerável. Nessa obra, os autores enfatizam o potencial revolucionário da “desterritorialização da língua”, do “imediate político” e dos “agenciamentos coletivos de enunciação” que nos permitem pensar inicialmente vários sentidos do termo “revolucionário”: de um lado, o termo refere a inovador, diferente, criativo, novo, resistência, vanguarda, arte, cultura; de outro, pode significar ruptura, rebelião, oposição, ideologia, socialismo, luta de classes, política, guerra.

A análise de alguns filmes de Glauber Rocha como *Barravento* (1962); *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964); *Terra em transe* (1967); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro/ Antônio das Mortes* (1969) em cotejo com alguns textos publicados como a “*Estetyka do sonho*” (1971) e as *Cartas ao mundo* (1997) reforçam a ideia de uma fabulação cinematográfica (artístico-política) derivada da torção deleuziana da função fabuladora da inteligência introduzida por Bergson (1932) no campo da religiosidade: “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que é sempre a dos senhores ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2018, p. 218).

Essas indicações preliminares convergem na caracterização de um devir latino-americano que atravessa obras de autores como Glauber Rocha, Jorge Luis Borges e “Pino” Solanas, fazendo do cinema e da literatura potentes aliados da arte revolucionária. Com efeito, na *Estetyka do sonho*, Rocha (1971) apresenta três sentidos da “arte revolucionária”: o primeiro, seria o ativismo político, isto é, a luta política de um “cinema panfletário” que ele atribui a Pino Solanas;⁵ o segundo, autorreferido, consistiria nas novas discussões do Cinema Novo; e o terceiro, a obra de Jorge Luis Borges, rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita, seria a sua própria fonte de inspiração estética: “Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades do nosso tempo. Sua estética é a do sonho” (ROCHA, 1981, pp. 219-221).

⁵ Não vamos entrar na polêmica aqui, mas Fernando “Pino” Solanas, falecido por Covid em 2020, foi um dos cineastas argentinos mais importantes da história do cinema argentino com uma obra marcante e uma trajetória política muito posterior a morte de Glauber Rocha, sendo deputado e senador nacional, candidato a presidente e embaixador. Esse ativismo artístico-político não invalida a classificação anacrônica de Rocha, posto que ele só conhecia as primeiras obras cinematográficas de Solanas, ignorando por completo sua filmografia das décadas de 1990 em diante, onde o diretor argentino se destaca amplamente.

Desta maneira, focalizamos a relação entre filosofia e cinema através da lente deleuziana, nesse encontro intensivo com os filmes de Glauber Rocha comentados em *A imagem-tempo: cinema 2* (1985). Como o título indica, o objetivo deste ensaio é caracterizar um devir estético-político latino-americano, articulando as noções de “sonho” e de “revolução” presentes no manifesto de 1971, publicado por Rocha em seu livro *Revolução do Cinema Novo* (1981). Por sua vez, o conceito de “devir” que embasa toda a proposta remonta à formulação deleuziana do “devir-animal”, entendido como um devir-menor que baliza o devir-revolucionário da luta política na América Latina, sobretudo se pensarmos nos movimentos artístico-culturais dos anos ‘60, onde o cinema revela uma potência criativa e transformadora que cabe investigar. Eis o que nos espera nas próximas páginas!

I – A estética no Terceiro Mundo

Pensar a estética cinematográfica de Glauber Rocha, uma vez que atravessamos a fronteira deleuziana, nos deixa como tarefa primordial a de contextualizar essa arte revolucionária no seio do “tropicalismo”, movimento sociocultural que marcou o final da década de 1960 no Brasil.⁶ Do sonho borgeano passamos a uma realidade tão concreta e atual, que até parece que continuamos adormecidos. Assim, nas palavras de Caetano Veloso (2017, p. 24), “a horrenda desigualdade da sociedade brasileira” aumenta vigorosamente durante esse período, “em que o horror dos conservadores finge se dirigir à corrupção quando é nojo e medo dos pobres, pretos e desorganizados, além da impaciência com estes”.

⁶ cf. SCHWARZ, R. “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Nesse contexto surge o “verdadeiro líder cultural” do Cinema Novo em favor da criação de um cinema superior nascido da miséria brasileira como o neorrealismo nascera da indigência das cidades italianas, sob a influência da estética de Roberto Rossellini (*ibid.*, p. 123). Além de acertada, esta comparação com o diretor italiano nos devolve a Deleuze, quem arranca do filme *Europa 51* (1952) uma das marcas do cinema político moderno: a função de vidência a qual nos referimos anteriormente:

Seus olhos abandonam a função prática de uma dona de casa [...], para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver (DELEUZE, 2018, p. 13).

Na leitura de Caetano Veloso (2017, p. 124-125), deparamos com o “filme-emblema” de Glauber Rocha, aquele que motivou o convite para a elaboração deste trabalho: *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964). Como o personagem K dos romances de Kafka, esse filme ergue a cabeça diante da submissão aos esquemas industriais e ao estabelecido artisticamente, abordando o fanatismo religioso no Nordeste brasileiro em diálogo com a tradição (o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha), e com o imaginário do banditismo rural da região na figura do “cangaceiro”, tal como assinalado na análise deleuziana precedente.

Por sua vez, a grande obra *Terra em transe* (1967) é interpretada por Caetano (*ibid.*, p.127) como uma espécie de biografia profética do próprio Glauber: o artista (poeta) que alimenta uma “visão amarga e realista da política” em contraste com a ingenuidade dos seus companheiros de resistência à ditadura militar recém instaurada. Antes de comentar uma cena particular – “emblemática”, segundo Caetano – que chocava ao típico espectador intelectual de esquerda, vale lembrar aquilo que

Walter Benjamin (2012, p. 207) chamava “efeito de choque”: um procedimento técnico do cinema que opera uma mudança brusca no “curso das associações” do espectador que contempla essas imagens, liberando o “efeito de choque físico” do choque moral. A cena em questão remete ao momento em que o poeta de *Terra em transe* tapa violentamente a boca de um operário durante uma manifestação popular e grita abertamente (para nós, espectadores): “Isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!”. Em seguida, um homem miserável representante da pobreza desorganizada tenta tomar a palavra e é calado com um cano de revólver na boca por um segurança do candidato. Aos olhos de Veloso (2017, p.128), essa cena promulga a “morte do populismo”, ao ridicularizar os demagogos populistas segurando crucifixos e bandeiras. Ao mesmo tempo; põe em xeque o apelo ao “populacho” pela perda da fé nas forças populares, descartado o homem do povo como arma política. Notemos que essa “ruptura traumática” é o que dá lugar a um novo movimento chamado “Tropicalismo”, que busca revelar como somos ao perguntar pelo nosso destino enquanto povo brasileiro captado em seus paradoxos. Em outras palavras, aí está o povo que falta! De fato, as pessoas estão, mas não se constituem como um “povo” em vista da fragmentação, do domínio político que pesa sobre elas e da alienação religiosa na qual permanecem, entre outros fatores que Rocha põe em transe.

Essa “dramaturgia política” era muito diferente da “caricatura” reducionista e esquemática que se fazia habitualmente da luta de classes: “um grito profundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir” (VELOSO, 2017, p. 129).

Como no devir-animal do personagem Gregor Samsa n’A *metamorfose* de Kafka (2013), que só pode chiar para expressar sua

situação de impotência, mas também liberar-se da opressão real, o cinema e a literatura partilham do conceito de “fabulação” na medida em que podem criar um povo por vir, não como modelo imaginário, projeto político ou terra prometida, senão como um *devoir* que arrasta os anseios coletivos catalisados na visão do artista:

Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências [...].

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções (DELEUZE, 1997, p. 13-14).

No ensaio “A literatura e a vida”, que abre o livro *Crítica e clínica* (1993), Deleuze (*ibid.*, p. 16) esclarece que essas visões fabuladoras ou até mesmo certas audições esquizofrênicas que atormentam alguns artistas, não são “fantasmas”, mas verdadeiras “Ideias” que o artista é capaz de ver e ouvir nos “interstícios” ou “desvios da linguagem”. Mais do que “interrupções”, trata-se de “paragens” inerentes ao processo criativo, como se uma “eternidade” só pudesse ser revelada no “devenir” tal como a paisagem que só pode ser vista no movimento. Essas visões constituem o que Deleuze chama o “fora da linguagem”. Escritores, mas também cineastas e artistas, têm essa capacidade de vidência e audição que denota uma “passagem” da vida na linguagem literária por onde brotam as Ideias.

Por isso reafirmamos que a luta revolucionária do artista é um “sonho”; não uma utopia oriunda do imaginário e muito menos um projeto racionalista. Fica evidente, nos textos de Glauber Rocha, que essa “ruptura com os racionalismos colonizadores e com a ideologia

imperialista” perpassa suas realizações cinematográficas. A crítica fundada na “Estética da fome” mostra seus dentes. Não se pode refutar a razão com outra razão, por mais revolucionária que esta se arrogue, pois tudo permanece no território estéril da razão, incapaz de superar o irracional que deveria combater: a fome. É desse modo que o sonho se ergue contra os racionalismos: “O sonho é o único direito que não se pode proibir” (ROCHA, 1981, p. 221). Nesse sentido, a arte revolucionária desponta como uma “mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (*ibid.*). Diante do intolerável, Rocha não apela a Kafka – como fazem Deleuze e Guattari, mas encontra no irmão latino-americano um agenciamento possível desse devir estético afro-índio capaz de enraizá-lo em sua própria terra: “Borges, (...) para mim, é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça” (*ibid.*).

Por outro lado, a crítica de Rocha à tendência colonizadora que desvaloriza a inteligência do colonizado, apontando suas raízes “míticas”, parece absorver algo da argumentação bergsoniana acerca da distinção entre mítico e “místico”.⁷ De fato, o misticismo d’*As duas fontes* promove a superação dos pressupostos “esotéricos” que Rocha mobiliza na tentativa de contrapor a razão colonizadora: “A humanidade que sofre com a miséria e a fome é incapaz de ouvir o apelo místico, uma vez que está preocupada com as condições materiais da sua existência”.⁸ A abertura mística rompe com as superstições e as práticas mágicas de grupos, escolas e instituições que permanecem todas no âmbito da “religião fechada”. O impulso místico nada tem de

⁷ Bergson, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, 1932.

⁸ Zunino, P. “O filósofo e o místico: da sociedade fechada à ruptura moral”. *Atualidade Teológica*, Revista da PUC-Rio, Ano XVII, nº 43, janeiro a abril/2013.

esotérico, se pensarmos em termos de obscuridade ou mistério. Teria este misticismo alguma conexão com o *transe* do cinema de Rocha e com o *devoir* deleuziano?

II – Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça

No livro *Cartas ao Mundo*, que reúne cartas recebidas e enviadas por Glauber Rocha, temos indícios que confirmam algumas hipóteses até aqui esboçadas. Logo na Introdução, escrita pela própria organizadora, Ivana Bentes (1997, p. 26), sublinhamos a rearticulação entre “transe, crença e povo”. Entrar em transe equivale a entrar em crise. De tal modo, o transe implica uma transposição, uma passagem, um *devoir* ou uma possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar ou possuir por um outro. Assim, em sentido estrito, as imagens não “representam”, senão que entram em transe ou fase com os personagens. Trata-se de uma forma de “experimentação” que impõe realismo às especulações metafísicas.

Notemos que essa modalidade do *devoir*, na forma do “transe”, se vincula com a busca de uma salvação religiosa, mas também com a “tomada de consciência da nova escravidão”. O filme *Barravento* (1962) narra uma história de pescadores que contam com as forças da natureza (o mar) e com suas divindades (*Iemanjá*) para sobreviver, mas devem sobretudo lutar “contra” elas. Aí estaria o sentido crítico do filme: “*contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança*” (BANTES, 1997, p. 27, grifos da autora).

Transe ou crise implicam, portanto, uma “violência” de onde nasce o pensamento diante do intolerável e que confere um sentido estético e ético à palavra “revolução”. Daí a *estética da violência* que remarcamos

desde o início. Em *Deus e o diabo na terra do Sol* sobressai a terra seca, calcinada e infértil do Sertão, evocando a ira revolucionária no imaginário euclidiano d' *Os sertões*. A violência e a fome são as condições do homem e da terra que dão lugar a uma política, a uma estética da violência e da fome: “pela violência e pelo horror o colonizador pode compreender a força da cultura que ele explora” (*ibid.*, p. 28-29). Contudo, há um aspecto positivo da violência que é o “desejo de transformação”. Corisco prefere matar no fuzil para não deixar “pobre morrer de fome”. Antônio das Mortes, por sua vez, mata beatos e cangaceiros em nome da Revolução. Já em *O Dragão da maldade*, o foco é posto nos “desterritorializados, os descrentes”, que vagam procurando uma nova terra, um novo corpo, em cenários reais da BR-116, próximo à cidade de Milagres no sertão da Bahia.

Diante do intolerável e da miséria, só nos resta inventar o *povo que falta*. Mas um povo é uma minoria que não tem modelo; um processo, um *dever*. A impossibilidade de viver no intolerável de cada sociedade leva à produção de enunciados coletivos capazes de elevar esse intolerável a uma estranha positividade. Nessa medida, a “pedagogia da violência forja um povo em revolta [...]”. A pedagogia da dor e da violência em Glauber é o primeiro momento na constituição de um povo, de *fabulação*” (*ibid.*, p. 33, grifos nossos).

Por fim, *Terra em transe* assume a crítica do intelectual de esquerda. Trata-se de montar cinematograficamente uma “mitologia da esquerda” para suplantar a “mitologia colonizadora” (*ibid.*). Certamente, a experiência cubana – Che Guevara e Fidel, lhe ensinou que uma Revolução precisa de “heróis”. O sertão e os candomblés baianos lhe ensinaram que os santos e beatos têm força de aglutinação e unificação. O cangaço lhe ensinou que a violência pode servir a qualquer ideologia: “uma ira que queima onde houver o intolerável”. Desse modo, Glauber

persegue essa “verdade sem pudor”, esse intolerável de onde pode surgir um devir revolucionário (*ibid.*, p.34).

Considerações finais

Para concluir este trabalho, ao menos na etapa atual da pesquisa, sintetizamos a ideia de uma aposta deleuziana no devir latino-americano como sonho revolucionário de cunho estético-político. Para redobrar a aposta, nos aliamos a Glauber Rocha, Borges e “Pino” Solanas, quiçá a contragosto do próprio Glauber.

A tese liberadora de Borges que Rocha (1981, p. 219) aperta no punho garante que a luta política entre a direita e a esquerda latino-americana repete as formas clássicas de representação política, herdadas da “razão revolucionária burguesa europeia”. Como vimos, o cineasta das minorias aprecia em Borges a intenção de superar esta realidade, liberando nosso tempo pela irre realidade da sua literatura fantástica.

Pois bem, trataremos de avaliar até que ponto essa reivindicação de um devir revolucionário borgeano, tal como supõe Rocha, tem alguma relevância no contexto político de um devir latino-americano. Antes de incluir a Borges pessoa, com suas declarações polêmicas, numa categoria teórica, devemos revisitar a sua obra a fim de responder: em que medida a obra-Borges pode devir menor?⁹ Já sabendo que o *devir* é aquilo que confere sentido “político” ao nascimento de um povo, cabe pensar, então, se o devir de uma obra de arte é capaz de criar uma realidade coletiva. Não, respondem Deleuze e Guattari (1992, p. 142), porque os artistas são “incapazes de criar um povo, só podem invocá-

⁹ Arriscamos algumas respostas para essa pergunta em ZUNINO, P. “Borges, por outra literatura menor”. JARDIM, A [et. al.] (Org.). *Deleuze e Guattari – pensar em veredas que se bifurcam: arte e literatura* – vol. II. Curitiba: CRV, 2022.

lo”. A literatura e o cinema, portanto, podem inventar minorias no ato de fabulação: “um povo que ainda não existe, mas que algumas palavras ou visões podem fazer nascer” (LAPOUJADE, 2016, p. 284, trad. nossa).

Em última instância, seria o “agenciamento coletivo de enunciação” aquilo que denota o caráter revolucionário da literatura menor, aparentemente ausente no gesto de Borges, se pensamos no modelo clássico da revolução, ou seja, como luta de classes. Não obstante, se a revolução se vincula com a fabulação de um povo latino-americano que nunca existiu – *o povo que falta*, então a literatura de Borges pode ser absurdamente revolucionária. É por isso que a “estética do sonho” defendida por Rocha (1981) se ampara nessa leitura dissonante de Borges.

Sem dúvida, Deleuze nos surpreendeu ao propor como paradigma do cinema político moderno a um diretor brasileiro, mas a análise de Romero (2016, p. 101) sobre a estética de Rocha arraigou a ideia de um possível devir estético-político latino-americano. No mapa geopolítico marcado pela desigualdade social dos países em desenvolvimento, a “estética da violência e da fome” parece assegurar a “vocação revolucionária da arte” que entra em transe com as “pulsões inconscientes [do] sonho do oprimido” como uma antena capaz de interpretar seus anseios. Não apenas o Cinema Novo de Rocha, mas também o *Tercer cine* de Solanas, devem algo da sua “militância” é aparentemente apolítica “estética do sonho” borgeana, criadora de “liberadoras irrerealidades” (*ibid.*, p. 102). A ficção literária de Borges transmuta em máquina de *fabulação* ao reconhecer que vivemos em um mundo de sonhos. No mundo em que vivemos, não somos nada nem ninguém; somos todos. Assim, no conto “As ruínas circulares”, Borges aborda a questão da criação por meio dos sonhos. O personagem descobre que ele mesmo era um simulacro. Ao perceber a sua própria

morte, “o sonhador compreende, com alívio, humilhação e terror, que ele também era uma aparência que outro sonhava” (BORGES, 1974, p. 455, trad. nossa).

Por último, devemos fazer uma ressalva: o devir estético-político latino-americano aqui delineado não estaria completo sem a figura de Fernando Ezequiel Solanas, malgrado as parcas desavenças com as ambições revolucionárias de Rocha.¹⁰ Depois de elogiar Borges, Glauber critica o cinema de Solanas por entender que este era apenas “um típico panfleto de informações, agitação e polémica utilizado em várias partes do mundo por ativistas políticos” (MURIANO, 2013, p. 7). A simetria com Borges era óbvia: “Um somente sonha, o outro somente está acordado” (*ibid.*). Sem embargo, Rocha morre em 1981, momento em que a carreira cinematográfica (e posteriormente política) de Solanas decola com toda a sua força. Como se sabe, nos anos 1980, 1990 e 2000, sua obra cinematográfica inspira um projeto político genuinamente latino-americano: o *Proyecto Sur*. Depois de *La hora de los hornos* (1968) e *Los hijos de Fierro* (1975) – filmes conhecidos e comentados por Glauber –, merecem destaque *El exilio de Gardel* (1985); *Sur* (1988); *El viaje* (1992) e *Memoria del Saqueo* (2004). Escolhemos esses filmes para rebater a crítica de Rocha em vista do seu nítido compromisso com a Pátria Grande: a denuncia do exílio e as desventuras de viver no regime ditatorial argentino; a desapareição de pessoas e a apropriação de bebês; o retrocesso dos governos neoliberais. Todos esses fatores fazem de Solanas um exemplo do devir estético-político latino-americano que o sonho revolucionário de Glauber Rocha (1981, p. 215) sempre alimentou,

¹⁰ É verdade que nas *Cartas ao mundo* encontramos algumas acusações de Rocha (1997, p. 404): “mentiras traiçoeiras como a de Solanas contra o ‘cinema novo’ no Festival de Viña del Mar”, que depois se revelaram fruto de “uma intriga feita por franceses e brasileiros”. Mas isso não aplaca a potência revolucionária que os mantém unidos na luta comum.

de corpo e de espírito, ali onde o povo falta porque só existe como minoria: “Solanas (...) me parece ser o único cineasta latino que está mesmo na linha de fogo: sua marcha de filmes políticos se irradia na América Latina”.

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*.

Trad. Sérgio Rouanet, Prefácio Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana (Org.) *Cartas ao Mundo / Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERGSON, H. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: PUF, 1932.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas* (1960), Buenos Aires, Emecé, 1974.

DELEUZE, G. *Cinéma 2 – L’Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Trad. Eloísa A. Ribeiro. São Paulo: Ed.34, 2018.

_____. *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas (1975-1995)*, trad. Guilherme Ivo, Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Ed.34, 2016.

_____. *Crítica e clínica*, trad. P. Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed.34, 1992.

KAFKA, F. *A Metamorfose seguido de O Veredicto*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, trad. Laymert G. dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.

MURIANO, N., “Glauber Rocha lector de Borges”. *Imagofagia*, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 7, 2013.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981.

ROMERO, G. “La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha”.
GUTIÉRREZ, E (Comp.). *Los caminos de la imagen: aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo, 2016, pp.97-118.

SCHWARZ, R. “Cultura e política 1964-1969”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. “Ed. Comemorativa de 20 anos”.

ZUNINO, P. *Deleuze: el laberinto de la imagen*. Buenos Aires: Teseo, 2020. Disponível em:
<https://www.editorialteseo.com/archivos/18560/deleuze-el-laberinto-de-la-imagen/>

_____. “Borges, por outra literatura menor”. JARDIM, A [et. al.] (Org.). *Deleuze e Guattari – pensar em veredas que se bifurcam: arte e literatura* – vol. II. Curitiba: CRV, 2022.

_____. “O filósofo e o místico: da sociedade fechada à ruptura moral”. *Atualidade Teológica*, Revista da PUC-Rio, Ano XVII, nº 43, janeiro a abril/2013.

5

IDENTIDADE AUTORAL E RETÓRICA DA ARTE: O CASO ONE PLUS ONE/ SYMPATHY FOR THE DEVIL

*Charliston Pablo do Nascimento*¹

1. Identidade autoral como um problema filosófico da arte

Autoria e identidade são conceitos caros à interpretação e crítica das obras de arte. Grosso modo, compreende-se pelo primeiro termo a designação da propriedade criativa de uma obra, ao passo que, pelo segundo, inferimos um ou mais atributos que nos permitem constatar e interpretar a natureza de um dado objeto como sendo obra de arte, e como a sua constituição está correlacionada à atuação de quem detém ou detêm a sua autoria. Embora digam respeito a diferentes aspectos e procedimentos ligados às obras de arte, são termos que podem coerentemente serem vinculados à denominação identidade autoral.

Há aqui, entretanto, uma ponderação necessária: embora a identidade autoral seja costumeiramente tratada sob uma perspectiva de caráter moral ou jurídico, e os questionamentos que possam ser levantados nesses domínios reflexivos sejam inteiramente legítimos, trata-se de uma expressão que demanda uma análise propriamente filosófica, especialmente no que se refere à definição e aplicabilidade de seu conceito. Isto porque o problema da identidade e da autoria ultrapassa os critérios instituídos nos acordos e convenções valorativos ou normativos que corriqueiramente envolvem o seu emprego. Exigindo da filosofia, deste modo, uma adequada investigação acerca das propriedades

¹ Professor adjunto de filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Perfil para acesso a outros artigos (Academia.edu): <https://cassiovandenberg.academia.edu/CharlistonPabloDoNascimento>. E-mail: cpnascimento@uefs.br.

ou elementos constitutivos que tornam a obra de arte o que ela é, e que tipo de ação ou ações estabelecem a *quem* pertence a sua criação.

“Ora”, alguém objeta, “a autoria de um objeto artístico pertence a quem o fez”, ou “a autoria de uma obra de arte é de quem concebeu a sua ideia”. Tais sentenças, em princípio plausíveis, inevitavelmente esbarram em obstáculos quando se questiona o que significa “fazer” e o que significa “conceber a ideia”, quando o que se tem em mente são obras de arte.

Parece simples explicar esse dilema, por exemplo, quando se pondera sobre a atuação de um solitário pintor, cujos trabalhos artísticos resultam de um processo de conceber (pelo pensamento criativo) e fazer (pela ação manual) a sua pintura. Porém, a criação de obras de arte não deve ser confundida com a artesanania de artefatos funcionais – embora em ambos os casos se parta, em princípio, de procedimentos de artefaturalização – ou com o encontro de soluções empíricas para problemas cuja natureza igualmente se dispõe em alguma funcionalidade. A confecção artesanal de uma faca é consumada quando se chega a um objeto de bom afiamento da lâmina e dotado de um cabo que proporcione conforto e aderência ao segurá-lo. E um bom comprimido para dor de cabeça é aquele que cura esse mal-estar sem gerar maiores efeitos colaterais para quem o ingere. Que a faca seja bonita, e possua elementos decorativos atraentes, consiste em um adereço opcional para o objeto, mas não responde pela sua identidade de ser faca. Igualmente, se a tarja na caixa de um medicamento possui uma determinada cor, ou se não possui tarja, neste caso não é com o intento de servir de adorno, por exemplo, para alguma contemplação estética, mas para sinalizar as regras que envolvem a sua venda e prescrição pelas farmácias.

Obras de arte não são objetos funcionais, e isso torna a identidade e o juízo de seus objetos tanto mais complexos. Se, de algum modo, podemos falar em “funções” na arte, estas dizem respeito à apreciação de suas obras, seja no âmbito do emprego da linguagem ou daquilo que elas proporcionam enquanto experiência – estética, contemplativa, intelectual etc. – nas suas diferentes manifestações e categorias.

De tal modo que se a escolha de uma escultura foi acertada para a decoração de um ambiente, se um álbum de música se tornou um dos mais vendidos da história, se a nova canção de um artista até então desconhecido tem embalado multidões no carnaval, se um artista que jamais vendeu uma obra em vida se tornou um ícone do mercado de arte, ou, por fim, se a confecção de desenhos, pinturas e poemas por pacientes de uma clínica têm gerado benefícios em seus processos terapêuticos, tratam-se de resultados claramente dignos de enaltecimento, mas em todos esses casos as suas “funções” são externas aos objetos artísticos, e não dizem respeito, nem podem ser computadas, às identidades das obras ou ao papel de quem responde por suas autorias.

O problema da identidade autoral se torna ainda mais complexo, por outro lado, se levarmos em conta que muitas vezes o “fazer” e o “conceber a ideia”, nos processos artísticos, não se restringem a uma única pessoa, e nem sempre os papéis exercidos por cada pessoa nessa execução recebem a devida atenção na atribuição da identidade autoral do objeto realizado. Fora isso, parece plausível considerar que o relativo peso de influências, diretas ou indiretas, ou de “citações” e “referências” dialógicas entre as diferentes obras, estilos e movimentos, antes implicam a necessidade de compreendermos o exercício criativo da arte sob uma perspectiva dialética da imaginação e do fazer artístico, ao invés de assentarmos a sua criatividade em um parentesco obtuso com as atividades de imanência religiosas ou místicas.

Another One Bites the Dust, do Queen, é uma das canções mais conhecidas e executadas do grupo de rock inglês. Muitos de seus admiradores, ao tratarem dos elementos qualitativos da canção, costumam destacar a linha de baixo concebida pelo baixista John Deacon para a obra de sua autoria. Entretanto, essa linha de baixo é demasiadamente semelhante à de *Good Times*, do Chic, lançada um ano antes. Podemos afirmar, de maneira apropriada e com o mesmo entusiasmo de um fã do Queen, que aquela linha de baixo foi de fato concebida (enquanto ideia criativa) pelo baixista do grupo de rock, ou ela necessariamente precisa ser pensada como uma variação, interpolação, diálogo ou influência relacionada à linha de baixo de Bernard Edwards? Existe algum limite, ou grau de influência, que depois de cruzado torna inadequado o uso da expressão “conceber a ideia”? A reutilização de uma mesma cena para diferentes filmes de animação, por meio do uso da rotoscopia, nos permite falar em conceber a ideia para a cena feita a partir dos moldes da outra?

Um dos aspectos mais interessantes da versatilidade poética de Caetano Veloso, está no emprego de citações de passagens de letras ou de linhas melódicas de outras canções, ou de trechos de poemas, cujos recortes são apropriados e ressignificados para suas próprias músicas, em um procedimento análogo, ao menos em seu princípio, ao do recorte e colagem (no cubismo, no dadaísmo etc.). Este é o caso, por exemplo, de suas músicas *Não me arrependo*, cuja introdução menciona a linha de baixo executada por Herbie Flowers para *Walk on the Wild Side*, de Lou Reed, ou de *You Don't Know Me*, cuja letra traz recortes-colagens de *Maria Moita*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, de *Reza*, de Edu Lobo, de *Hora do Adeus*, de Onildo Almeida, e da interpretação de Gal Costa para *Saudosismo*, do próprio Veloso, que por sua vez dialoga com algumas das canções mais emblemáticas da Bossa Nova. Esse

procedimento de alusões a outras obras, inerente à criação de Caetano Veloso, depõe contra a exclusividade de sua identidade autoral nessas composições, ou, pelo contrário, constitui parte indissociável do caráter construtivista de sua identidade autoral, em consonância com o surgimento, e antecipação, do que viria a ser o emprego do *sample* por diferentes estilos musicais a partir dos anos 1980? David Bowie, cuja arte musical também adota a referência a outras obras, cita um trecho da letra de *A Day in the Life*, dos Beatles, na canção *Young Americans*. E, em 1979, ao performar *The Man Who Sold the World* para o programa televisivo estadunidense *Saturday Night Live*, trajou um figurino que cita a peça desenhada por Sonia Delaunay para *Coração a Gás*, de Tristan Tzara. Podemos sustentar, neste caso, algum diálogo entre as identidades artísticas do trabalho de Veloso e Bowie? Ademais, faz algum sentido questionar a identidade autoral de Picasso, em *Cabeça de touro*, de Marcel Duchamp, em *Roda de bicicleta*, ou de Peter Cohen, em *Arquitetura da destruição*, pelo simples fato de não terem feito, respectivamente, um guidão, um assento e uma roda de bicicleta, um banco de madeira e as filmagens de arquivos, que, de diferentes modos, conceberam empregar e empregaram de maneira ressignificada em suas obras, a partir do “recorte” e “colagem”? Por fim, tendo em vista que no processo de “recorte” e “colagem” de Veloso, Bowie e Cohen, as citações adquirem uma fluência em consonância com as narrativas em que foram inseridas, diferentemente do que ocorrera com as primeiras colagens cubistas e dadaístas, teríamos nesses três casos um avanço no desenvolvimento desse método, inter-relacionando as identidades de seus trabalhos entre si e para com aqueles?

Por uma questão de parceria e amizade, John Lennon e Paul McCartney, enquanto estiveram na liderança dos Beatles, acertaram atribuir às suas composições uma autoria dupla, intitulada

Lennon/McCartney. Muitas dentre as composições que levam o nome dessa associação foram, de fato, concebidas e materializadas com a ativa participação dos dois músicos. Porém, é válido sustentar que a identidade autoral dessas canções de fato se alicerça apenas em Lennon/McCartney, quando sabemos do papel ativo não só dos outros membros do grupo, George Harrison e Ringo Starr, mas também do produtor George Martin, em boa parte de seus processos de criação e realização? Paul McCartney hoje reconhece, por exemplo, que a música *And I Love Her*, composta por ele e com uma participação mínima de John Lennon (mas cuja autoria é atribuída a Lennon/McCartney), só se tornou a obra que é em razão dos acordes intermediários do violão, criados por George Harrison, o que indica que a identidade da música depende, em alguma medida, da contribuição de Harrison. Ademais, tal como já era objeto de debate desde a época em que os Beatles estavam ativos, nem sempre a identidade autoral Lennon/McCartney parece se fazer presente, em sentido estético, nas composições que levam o nome da dupla. Caso de *Yesterday* ou *Hey Jude*, em que se reconhece a primazia de uma vinculação autoral da identidade das obras com Paul McCartney, ou de *Help* e *I am the Walrus*, que remetem a John Lennon.

O caso dos Beatles bem ilustra a complexidade do tema da identidade autoral em coletivos artísticos, especialmente no âmbito da música. Mas a sua problemática é relativamente maior na arte cinematográfica, visto que nessa categoria artística a função dos personagens intimamente envolvidos com a concepção e realização de uma obra é mais heterogênea (por exemplo, roteiro, direção, encenação, cinegrafia etc.), e nela a determinação da identidade autoral é ao mesmo tempo objeto de disputa, mas também de debate teórico, entre seus representantes de liderança.

São muitos os registros, ao longo de toda a história da arte, de intervenções de líderes religiosos, mecenas, marchands, curadores, editores ou financiadores de toda espécie, nos trabalhos artísticos que patrocinam. E sabemos o quanto tais ingerências são correntes na indústria musical e em outros domínios da cultura de massas, dadas as possibilidades de alta lucratividade que seus objetos artísticos apresentam. Mas mesmo nesses campos, soam incongruentes os episódios em que proprietários de gravadoras, empresários, produtores ou arranjadores ambicionam para si um papel mais elevado na criação e realização artística do que aquele apresentado por compositores e intérpretes. É inquestionável o caráter qualitativo que a atuação de Lincoln Olivetti, Robson Jorge, Os Carbonos, Jimmy Page, John Paul Jones, ou dos músicos que vieram a formar o Azymuth e o Roupas Nova, podem ter exercido nas gravações de que participaram enquanto arranjadores ou músicos de estúdio contratados, mas não me parece ter ocorrido em quaisquer desses casos um embate pela identidade autoral das obras. E casos como o do empresário, produtor e compositor alemão Frank Farian, cuja atuação por trás de Boney M e Milli Vanilli consistia em compor e executar as canções a despeito e sem uma real participação de seus contratados, não o tornam, para além dos critérios valorativos que envolvem aquelas farsas, apenas o autor das canções, mas o autor das identidades de Boney M e Milli Vanilli enquanto encenações.

A peculiaridade do cinema, contudo, é que nele a heterogeneidade de seus agentes e funções implicam não apenas em intervenções que podem alterar a identidade de uma obra, e sim que o próprio tema da autoria se torne objeto de disputa. Isto porque o tema da identidade autoral, no campo cinematográfico, constitui um problema que ultrapassa os conflitos de poder que envolvem a concepção e realização

de uma obra, refletindo-se no entendimento daquilo que constitui a linguagem de sua categoria artística.

Exemplo notório dessa preocupação no campo cinematográfico ocorreu na França, nos anos 1950 e 1960, quando o estudo, a teorização e o debate crítico desenvolvido por um conjunto de amantes do cinema, na revista *Cahiers du Cinéma*, estendeu-se para a criação cinematográfica por uma parte significativa desse grupo, tendo Alain Resnais, Jacques Rivette, François Truffaut, Agnès Varda, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard como alguns de seus exemplos mais significativos, e aos quais se cunhou o título de *Nouvelle Vague* (Nova Onda).

Traço característico dos textos da *Cahiers du Cinéma* e, posteriormente, dos filmes da *Nouvelle Vague*, se dava na consciência de que o cinema, apesar de sua natureza tecnológica e reprodutibilidade em massa implicarem necessidades estruturais ligadas à indústria, não deveria ser pensado apenas como uma produção de entretenimento, a partir da adaptação criativa aos recursos formais e estilísticos consagrados pela indústria cinematográfica, nem tampouco terem na figura dos produtores o domínio da criação. Diferentemente, para os membros da *Cahiers*, o cinema deve ser compreendido como uma arte, tal como a literatura e a pintura, e ter na figura do diretor o papel do artista, o detentor de sua autoria.

Essa perspectiva do cinema, intitulada política dos autores, representa uma demarcação histórica na cinematografia, pois é ela que dá início a uma espécie de fronteira entre as produções cinematográficas de entretenimento tradicional (ou, de “filmes ordinários”), e as criações autorais (intituladas, muitas vezes, de “cinema de arte” ou de “cinema de autor”), sendo que no primeiro grupo temos as obras que se valem de fórmulas estéticas bem sucedidas para determinados fins, repetindo-as e diluindo-as em diferentes produções,

e, no segundo grupo, obras que buscam formar uma identidade própria, que são “escritas com a câmera” pelo autor e muitas vezes tensionam ou propõem inovações para a linguagem cinematográfica.

A política dos autores compreende que filmes não são o produto da criação por uma equipe de pessoas, e sim o resultado das ideias e visão de mundo estética que o diretor, a partir do desenvolvimento de sua personalidade artística, ou estilo, consegue conferir aos filmes. Diferentemente do cinema ordinário, em que o diretor é um mero técnico entre outros técnicos, e cuja atuação é ofuscada pela grandiosidade da produção e seus recursos, cenários e efeitos (sarcasticamente rotulados, por Truffaut e seus pares, como “filmes de produtores”), ou pelo *glamour* de atrizes e atores, a política dos autores reconhece que um filme de Cocteau ou Bresson é tão autoral quanto um poema de Mallarmé, um romance de Woolf, ou uma música de Brahms (Cf. TRUFFAUT, 2006, p.265-274).

A política dos autores apresenta um bom argumento em defesa do papel soberano da direção para a identidade autoral de um filme, e nela há de se ressaltar o apreço, atribuído pelos membros da *Cahiers*, ao caráter propriamente artístico que o cinema – enquanto arte – necessita ter. Mas trata-se, como o seu próprio nome diz, de uma perspectiva de caráter prescritivo, de um dever-ser, que levanta a questão do que *deve ser* o cinema (enquanto arte, ao invés de entretenimento), e a quem *deve* competir uma atribuição autoral (para que se permita deslocar os interesses da criação cinematográfica do mero divertimento para uma finalidade inerente à sua própria linguagem enquanto arte). Por ser apenas prescritiva, contudo, a política dos autores não levanta o problema do que a identidade autoral *é* ou *significa* na linguagem cinematográfica, o que acaba por delimitar a sua disputa aos embates de narrativas. Não é por outra razão, por sinal, que dentro do campo cinematográfico também se

pode encontrar, a exemplo de Guillermo Arriaga, a defesa de que a identidade autoral de um filme se encontra no roteiro, em consonância com o que acontece, por exemplo, nas telenovelas. Vale ressaltar, nesse embate entre as funções e o pertencimento da identidade autoral cinematográfica, ser comum que diretores praticantes do cinema de autor também escrevam roteiros para os seus próprios filmes, o que parece determinar que a identidade das obras não esteja na direção ou no roteiro, mas em ambos, pertencendo a esses dois domínios elementares da constituição de sua linguagem.

Surge aqui a questão inevitável: dadas as diversas complexidades que envolvem o tema da identidade e da autoria das obras de arte, assim como as peculiaridades e nuances relativas às categorias e movimentos artísticos a que essas obras pertencem, podemos de fato identificar e interpretar os seus elementos constitutivos de identidade e autoria? Podemos definir a identidade autoral de um objeto artístico, sem limitar ou desviar o seu problema para os critérios de acordos e convenções morais ou legais, ou para a disputa política do emprego de seus termos?

Pretendo, a seguir, apresentar uma pequena contribuição de caráter filosófico ao problema. Acredito que o conceito de retórica da arte, oriundo da filosofia da arte do pensador estadunidense Arthur Danto, e para o qual proponho uma reformulação que o adequa à inerência e indissociabilidade entre os elementos de significação e de perceptualidade das obras de arte, poderão conferir ao exercício crítico um modo apropriado de identificação e interpretação da identidade de um objeto artístico, bem como daquilo que define a atribuição de seu pertencimento autoral.

Para cumprir essa finalidade e exemplificar o seu emprego, pretendo adotar como objeto de análise o caso *One Plus One / Sympathy for the Devil*, cuja polêmica é oriunda das “pequenas alterações”

realizadas pelos produtores Iain Quarrier e Michael Pearson no projeto cinematográfico original do francês Jean-Luc Godard, ao modificarem o título original da obra de *One Plus One* (em português, “Um Mais Um”, também grafada como “1+1”), para *Sympathy for the Devil* (“Simpatia pelo Diabo”), e, ao final do filme, inserirem a versão acabada da canção homônima do grupo de rock inglês The Rolling Stones, cujo processo de realização havia sido registrado e participa em diferentes cenas no filme de Godard. Comumente identificadas e interpretadas como duas versões de uma mesma obra (já que são quase indiscerníveis entre si), e muitas vezes sob uma perspectiva de defesa das alterações realizadas pelos produtores, em contrariedade a uma pretensa vaidade do cineasta francês e do que seria seu “filme confuso e militante”, minha análise pretende contestar tanto esse juízo crítico como o entendimento de que seriam duas versões de um mesmo filme. Defenderei, em um movimento análogo à reflexão de Danto sobre a relação entre as *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, e as caixas de papelão das esponjas de aço Brillo, que a indiscernibilidade entre *One Plus One* e *Sympathy for the Devil* não resulta em duas versões de uma mesma obra, mas em dois filmes distintos, sendo a retórica de *One Plus One*, cuja autoria atribuo a Godard, um filme de fato político, complexo, mas dotado de uma coerente linguagem vanguardista; e *Sympathy for the Devil*, cuja autoria atribuo a Iain Quarrier e Michael Pearson, como uma obra confusa, diluída pela ambição de conjugar a retórica criada por Godard e a retórica da canção dos Rolling Stones em um mesmo filme.

2. Definição e aplicabilidade da retórica da arte como método de identificação e interpretação da identidade autoral

Espécie de retomada do princípio da identidade dos indiscerníveis, formulada por Leibniz, mas aplicada ao âmbito da arte, o problema da

indiscernibilidade perceptual é basilar para a filosofia da arte de Arthur Danto. Inspirado pela obra *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, que consiste em fac-símiles das caixas de papelão empregadas para embalar as esponjas de aço da marca Brillo, a indiscernibilidade entre o referido trabalho artístico de Warhol e as caixas de papelão encontradas nos supermercados nos Estados Unidos, conduziram o pensador estadunidense a questionar o que difere a primeira como obra de arte e a segunda como objeto comum.

Importante observar que não se trata de uma questão meramente valorativa, por exemplo, por que as *Brillo* de Warhol se encontram em uma galeria de arte e recebem atenção pública e alto valor de mercado, enquanto as *Brillo* dos supermercados, cujo design foi elaborado por alguém (curiosamente, o artista plástico James Harvey) findam amontoadas entre tantas outras caixas de papelão ou são despachadas para o descarte, sem receberem qualquer olhar atento que as pudesse tornar estética ou artisticamente peculiares para o público. A questão, para Danto, refere-se ao estatuto ontológico das obras de arte: sendo o trabalho de Warhol indiscernível das *Brillo* dos supermercados, deve existir algum elemento, para além das questões perceptuais e indiscerníveis entre ambas (por exemplo, o desenho comercial elaborado por Harvey para a referida marca de esponjas de aço, da qual a obra de Warhol se apropria), ou da constitutividade material dos dois objetos (o fato de a obra de Warhol ser de compensado, enquanto as caixas do supermercado serem de papelão), que as tornam pertencentes a duas classes de objetos distintos (DANTO, 1964, p.580-581).

A resposta de Danto ao problema, compreende que aquilo que torna um objeto obra de arte está no fato de ele possuir uma representação de caráter simbólico que o torna pertencente à classe dos demais objetos artísticos. Uma obra de arte é dotada de uma atribuição

de significado, incorporada ao seu objeto, deslocando-o da classe dos objetos comuns para a classe dos objetos artísticos. Deve-se observar, contudo, que essa atribuição de significado não se reduz à mera simbolização. Existem outras classes de objetos, por exemplo, nos ritos religiosos ou nas brincadeiras de representação lúdica das crianças, que igualmente se valem da transfiguração de objetos comuns em representações de outras coisas. A questão, para Danto, é que o significado incorporado ao objeto artístico compreende uma retórica, notadamente uma retórica-da-arte, no sentido de que os conteúdos de significado atribuídos aos objetos artísticos versam sobre algum assunto – e, especialmente, tomam alguma posição em relação a esse assunto – mas em consonância com outras obras de arte (que, igualmente, também versam sobre assuntos e em consonância com o contexto em que se encontram outras obras de arte). É a partir dessa premissa que Arthur Danto formula suas teorias do mundo da arte, do essencialismo histórico, do fim da arte e da condição pós-histórica da arte.

Desta forma, a concepção dantiana da retórica compreende que as obras de arte são, essencialmente, significados incorporados sobre os objetos e atribuídos dentro de um contexto de relação dialógica com outras criações artísticas. Sob essa perspectiva, obras de arte são objetos que por trás de seus elementos perceptuais ocultam um significado discursivo, cabendo ao público e crítica interpretá-lo. Isto significa, entretanto, que aquilo que é dito por uma obra de arte independe de seus elementos perceptuais. Para o filósofo estadunidense, a retórica das *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, não dialoga com a retórica das Brillo de papelão, embora sejam perceptualmente indiscerníveis. Que a obra de Warhol se aproprie dos elementos da forma constitutiva das Brillo de papelão criadas por James Harvey para a referida marca de esponjas

de aço, não implica que elas conversem entre si. O desenho de Harvey para as Brillo, na compreensão dantiana, possui uma retórica orientada para a visualidade do objeto, cuja finalidade é consolidar e vender a imagem daquele produto. A retórica das *Brillo Boxes* de Warhol, por outro lado, se apropria da imagética da peça de Harvey não para copiar, falsificar ou plagiar seu conteúdo e forma visual, mas propor em questão, dentro do contexto da arte de vanguarda na qual está inserida (e, portanto, em diálogo com outras obras da mesma vertente), o problema filosófico do que a torna algo um objeto artístico – conversando, desta forma, com a retórica de outras obras da *pop art*, com o minimalismo, com a emergente arte conceitual, e, especialmente, com os *ready-mades* de Marcel Duchamp (DANTO, 2000, p.136-140).

Sob a perspectiva de Danto, as diferentes formas de compreensão da arte e das criações artísticas ao longo da história da arte, quando orientadas pela concepção perceptual da arte (por exemplo, a mimesis, a expressão e a forma), não representam propriamente equívocos artísticos, mas etapas do processo de desenvolvimento histórico da arte rumo à autoconsciência filosófica de sua essencialidade enquanto incorporação de significados (o que teria ocorrido, notadamente, na arte dos anos 1960, particularmente em obras que colocaram em pauta o problema da indiscernibilidade).

Em razão das potencialidades que o seu emprego pode trazer para o exercício crítico da arte, especialmente para a identificação e interpretação da identidade dos objetos artísticos, considero a retórica da arte a melhor contribuição da teoria dantiana da arte. Contudo, ao mesmo tempo, vejo-a como uma formulação problemática no que tange à questão perceptual.

A positividade do conceito dantiano de retórica da arte está na afirmação da necessidade de que um exercício crítico sobre uma obra

seja sustentado na compreensão e reflexão da própria obra, e, especialmente, na adequação entre o conteúdo de significação do que ela propõe dizer e o objeto. Injustamente acusada, muitas vezes, de ignorar as interações emocionais que as obras de arte podem despertar nas diferentes pessoas (pois, segundo um jargão popular, “cada um sente a obra de um jeito”), e de tentar reduzir a interação humana com as obras de arte ao domínio intelectual, a compreensão dantiana da retórica da arte não ignora que trabalhos artísticos possam estimular as mais diferentes sensações nas mais diferentes pessoas e contextos, ou que não possam ser empregadas para um outro uso, externo às suas finalidades. A questão, para Danto, é que o objeto elementar da crítica de arte não pode ser fundamentado nessas sensações e usos externos, mas nos objetos artísticos a partir do que eles próprios dizem.

Em consonância com essa perspectiva, basta-nos um breve exercício reflexivo sobre os dilemas de se fundamentar a interpretação crítica de um objeto artístico nas sensações internas de terceiras pessoas, para reconhecermos que essa empreita pode facilmente ser influenciada pelos mais diferentes eventos, estímulos ou interesses de caráter afetivo, intelectual, político, comercial etc., e que as sensações geradas sob tais influências não deveriam, apropriadamente, serem imputadas sobre o conteúdo interpretativo da obra, mas creditadas na conta dos fenômenos que envolveram a sua interpretação. Ademais, não seria mais plausível considerarmos que uma experiência estética em relação a um objeto artístico, para ser legítima, necessita e demanda ser motivada pelo objeto artístico (o que significa, portanto, algum grau de atenção e conhecimento sobre o que ele diz em seu conteúdo)? Não é por um mero acaso que muitos artistas que propagam pouco se importarem com a recepção interpretativa de suas obras, sob a justificativa “libertária” de que cada pessoa sente e interpreta a sua obra como bem

entende, protestarem com veemência ao descobrirem que parte de seu público jamais havia apreendido o conteúdo sobre o qual aquele trabalho versava, ou ao se depararem com o fato de que uma de suas obras foi incorporada para estimular uma propaganda comercial ou uma manifestação política avessa ao conteúdo que o seu trabalho artístico propõe. Assim sendo, a atenção interpretativa ao que diz uma obra de arte não consiste em um tipo de limitação arbitrária das possibilidades de sua experiência, mas um princípio de honestidade que solicita que o interpretemos e/ou o critiquemos em sua identidade, por aquilo que ele é em sua constituição. É nessa exigência que se encontra o grande mérito do conceito dantiano de retórica da arte.

Penso, por outro lado, que essa concepção da retórica esteja equivocada no trato que a perceptualidade dos objetos artísticos recebe em sua formulação.

Ao compreender que os elementos perceptuais das obras de arte estariam condicionados a um processo histórico da arte em busca de sua própria essência, e que esse momento histórico, chamado por Danto de fim da arte, teria sido atingido quando as obras de arte se confundiram, em matéria perceptiva, com as suas contrapartes indiscerníveis, a teoria de Danto institui para o problema da retórica da arte uma fronteira entre o significado e a perceptualidade das obras de arte, subtraindo desta última (dado o problema dos indiscerníveis) um papel essencial para a definição da obra. Sob essa perspectiva, o significado é compreendido como “invisível” (no sentido de não perceptível), essencial para a identidade da obra, e em diálogo com o contexto de outros trabalhos artísticos e das teorias que os envolvem; ao passo que o caráter perceptual é reduzido à materialidade do objeto, ocupando um papel secundário, acidental, ou, em situações limítrofes como ocorre com as *Brillo Boxes*, de Warhol, descartado da constituição da identidade

e retórica do objeto artístico. Pois, como o próprio Danto assevera em sua formulação da questão retórica da arte, o trabalho de Warhol estabelece diálogo com outras obras de arte vinculados ao debate teórico da distinção entre obras de arte e objetos comuns, e não com as características visuais da arte comercial elaborada por Harvey para as caixas de Brillo (DANTO, 2000, p.138; NASCIMENTO, 2024, p.58-65).

O primeiro problema a se destacar, aqui, diz respeito à particularidade do trabalho de Warhol e de seus pares de diálogo. O aparecimento das *Brillo Boxes*, do minimalismo, da arte conceitual, e de outras obras da *Pop Art*, que flertaram com o problema da indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns, nos anos 1960, recuperaram o diálogo e estabeleceram um legado patrimonial para o empreendimento originário de Marcel Duchamp (e Man Ray) com os *ready-mades*, nos anos 1910 e 1920, ao proporem a superação do imperativo do juízo de gosto e de sua vinculação àquilo que o artista francês denominou como fundamento retiniano da pintura, deslocando o problema da arte para um caráter reflexivo, a partir de objetos manufaturados e desvinculados do fazer artístico (CABANNE, 2012, p.19-81). Que as correntes artísticas mais emblemáticas dos anos 1960, e também da década posterior, tenham se estabelecido como herdeiras do paradigma duchampiano, e estendido seus imperativos para outras categorias artísticas (vide a influência de Duchamp em John Cage, por exemplo), a ponto de fundarem um novo paradigma para a criação e interpretação da arte, compreendem *uma* perspectiva dentre tantas outras existentes.

Isso não nega, evidentemente, a compreensão dialética do processo histórico e da retórica da arte de Arthur Danto, e cabe ressaltar que o filósofo estadunidense sinaliza a peculiaridade desse paradigma surgido nos anos 1960, e herdeiro do empreendimento duchampiano,

como o cumprimento do *telos* da arte em tomar consciência de sua própria essência. Porém, o que pretendo observar, aqui, é que tais casos representam uma exceção, uma particularidade (embora necessária) dentro do vasto espectro de criações artísticas existentes antes, durante e depois daquele momento histórico da arte: o da necessidade de se questionar, por meio de objetos perceptualmente idênticos a objetos comuns, o que é arte. Que a essa problemática peculiar tenha se seguido o estabelecimento de um novo paradigma para as criações artísticas, não foi o da repetição do problema da indiscernibilidade (a partir da simples adoção de outros objetos indiscerníveis a objetos comuns para refletir o problema de suas diferenças), mas o do emprego de objetos comuns e de outros meios, em diferentes possibilidades de arranjos, para a composição de obras de arte (por exemplo, nas instalações e objetos artísticos, igualmente herdeiros de Marcel Duchamp e seus “*ready-mades* retificados”). O que essa particularidade do momento e das obras que trouxeram à tona o problema da indiscernibilidade revela, contudo, não é o problema da afirmação do significado e o seu desvencilhamento da materialidade perceptual do objeto artístico, mas o problema da inerente conexão entre o significado incorporado e seus componentes perceptuais. No problema dos indiscerníveis está em jogo, deste modo, também o problema da perceptualidade. Esse é o segundo, e mais importante, de meus apontamentos contra a compreensão dantiana da retórica da arte.

Para Danto, obras de arte são, essencialmente, significados incorporados aos objetos. Isso implica que a existência de uma obra de arte está condicionada à vinculação do significado a *algum* objeto. Pois, do contrário, como reconhece o próprio filósofo, sem a incorporação a alguma coisa não se teria no significado uma obra, mas um pensamento, uma ideia. Reconhecer a necessidade de vinculação ao objeto,

entretanto, pressupõe refletirmos o papel de sua materialidade, e, por sua vez, de sua estrutura perceptual inerente a esse corpo material, para que se possa observar a adequabilidade ou não adequabilidade entre significado e objeto na incorporação (adequabilidade esta, por sinal, requerida pela concepção dantiana da crítica).

Contudo, ao nortear sua argumentação pelo entendimento de que a retórica da obra de arte é determinada por um processo dialógico-histórico rumo a um *telos* de autoconsciência filosófica, e que o problema da indiscernibilidade necessitaria uma solução puramente intelectual que obrigaria colocar à parte os elementos perceptuais, Danto subjuga seu conceito a uma perspectiva que reduz os elementos perceptuais das obras de arte à mera apreensão sensível, enquanto condiciona e reduz seus elementos intelectivos ao conteúdo de seus significados (passíveis, notadamente, de descrição por linguagem verbal). Trata-se, nesse sentido, de um dualismo análogo àquele que contrapõe corpo e mente, mas entre percepção e significado, e no qual o elemento material (o corpo perceptível) exerce uma função puramente passiva, ou subserviente, no processo de constituição da identidade do objeto.

Obras de arte, contudo, ocorrem em objetos e empregam determinadas configurações de caráter perceptual (visando estimular uma dada percepção sensorial para se ater ao objeto) por algum motivo. A materialidade perceptual de seu objeto não é decorrente da eventualidade de seres humanos perceberem as coisas do mundo pelos sentidos, de tal modo que por algum acaso não conseguiríamos deixar de perceber a existência da materialidade perceptual de um dado objeto artístico. A materialidade perceptual que ocorre na arte não é da mesma ordem dos fenômenos perceptuais que nos ocorrem no cotidiano, quando por exemplo passeio por uma mata e percebo aquele ambiente

pela visão, audição, olfato, tato etc., ou quando vou a um supermercado pertencente a uma rede estadunidense e passeio por entre caixas de produtos importados, inclusive de esponjas de aço Brillo, ou quando redijo o presente artigo e percebo a parede branca que tenho à minha frente.

A materialidade perceptual, na arte, é um construto a ser percebido. É algo feito de um determinado jeito para ser percebido de um determinado modo. Trata-se, nesse sentido, de um domínio de linguagem (ainda que por vezes não verbal, como no desenho, na pintura ou na música) que emprega de estímulos sensoriais ordenados de um dado modo a fim de comunicarem algo. Essa materialidade perceptual possui um conteúdo sobre o qual discorre (perceptualmente), e uma forma (passível de identificação na perceptualidade, mas de origem intelectual) que arranja e ordena esse conteúdo a ser percebido para uma determinada finalidade. É esse elemento da forma que estabelece uma ponte que torna possível adequar a materialidade perceptual e o significado incorporado nas obras de arte, levando-nos a considerar que em obras de arte o significado não é atribuído *sobre*, mas articulado *com* o objeto.

A forma é, em suas diferentes dimensões e nuances, um elemento indissociável do significado e percepção de um objeto artístico, e não pode ser atomizada a um desses domínios. É sob o equívoco de reduzi-la e apartá-la de sua natureza interagente entre percepção e significação, que por vezes se confunde a arte mimética com um tipo de virtude do olho e da mão do artista em reproduzir uma realidade perceptual, quando o aprendizado desse paradigma artístico perpassa pelo estudo das proporções, da perspectiva, do sombreamento etc., a fim de articularem com o conteúdo semântico que se ambiciona adotar na obra. Processo semelhante ocorre com as manifestações de arte

expressionista, em que a manifestação gestual das emoções internas do artista intenciona articular algo, assim como nas artes de caráter formalista, a partir da depuração dos conteúdos perceptuais em formas bem definidas ou partindo da busca pela articulação formas abstratas. Em nenhum desses casos a perceptualidade está aquém do conteúdo de significação que as obras propõem.

Danto está correto em afirmar que a retórica das *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, intenciona o diálogo com outras obras de arte que levantam o problema da indiscernibilidade. Mas está equivocado em pensar que ela não dialoga com a retórica da arte comercial de Harvey, da qual se apropria dos seus elementos perceptuais. Isto porque não é a despeito dos elementos perceptuais da caixa elaborada por Harvey que as *Brillo Boxes* postulam o problema dos indiscerníveis em sua retórica, mas exatamente pelo fato de a obra se apropriar da totalidade perceptual daquele trabalho de arte comercial.

Ao se apropriar da totalidade perceptual da caixa de Brillo de Harvey, Andy Warhol está também incorporando a retórica para a qual aquele objeto havia sido originalmente elaborado. Trata-se do seu significado incorporado (enquanto objeto de arte comercial) e cuja forma e conteúdo convergem para a constituição de sua retórica. Ao se apropriar dessa totalidade, e transfigurá-la para o contexto do mundo da arte, portanto, Warhol não está apenas antepondo dois objetos perceptualmente indiscerníveis para que se questione “o que se vê”, mas também antepondo dois mundos (o dos objetos de arte comercial fabricados em série e descartáveis, e o das obras de arte quando idênticos àqueles) para que se questione “o que se entende”. É exatamente por se apropriar e dialogar com a totalidade do trabalho de Harvey (ao invés de se apropriar de uma ou outra de suas partes, quando, nesses casos, o diálogo seria uma citação ou referência com a parte *x* ou *y*) que as *Brillo*

Boxes de Warhol adquirem o papel peculiar que passam a exercer no âmbito da arte. E, cabe ressaltar, esse empreendimento warholiano perpassa pelo conteúdo e forma do trabalho de Harvey por idêntico motivo por meio do qual se apropria daquele significado oriundo da arte comercial: sendo o trabalho de Warhol pautado pelo diálogo com os objetos da cultura de massa fabricados e veiculados em série, sua apropriação necessita dialogar com os conteúdos perceptuais advindos daquele ambiente – daí o fato, por exemplo, de posteriormente o artista *pop* também ter se apropriado da totalidade retórica de outras caixas de produtos fabricados em série, ao apresentar obras como *Heinz Box*, *Del Monte Box* ou *Campbell Box*, todas elas muito próximas em matéria perceptual e de significado de suas serigrafias de garrafas de Coca-Cola, Elvis Presley, Marilyn Monroe ou latas de sopa Campbell, mas não ter apresentado, para o debate da indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns, a apropriação de algo como um tijolo refratário, uma cena de história em quadrinhos, ou uma pá (que, obviamente, possuem maior consonância com um trabalho minimalista de Carl Andre, uma pintura de Roy Lichtenstein, ou um *ready-made* de Marcel Duchamp para a abordagem do mesmo problema).

Em minha compreensão reformulada da retórica da arte, não atribuo um papel acidental ou secundário para os elementos de sua perceptualidade em relação ao significado, embora manifeste – assim como a concepção original de Danto – a necessidade de que esse conceito seja compreendido em uma relação dialética com o contexto das obras de arte e teorias de que participa. No que diz respeito a esse aspecto da perceptualidade, observo que para além do momento peculiar em que obras de arte necessitaram levantar o problema de sua indiscernibilidade, e no qual, ainda assim, não deixaram de levar em conta a constitutividade perceptual de seus objetos, que aquilo que

encontramos nas obras de arte oriundas das mais diferentes manifestações artísticas, movimentos, etapas históricas e culturas, compreendem uma interrelação imbricada entre a sua materialidade (tratada não enquanto um fenômeno perceptual vazio de significação, mas como estímulo sensorial que ambiciona comunicar algo), o seu significado, e a forma estrutural que procura ordenar e estabelecer um diálogo entre esses dois domínios a fim de comporem a unidade do objeto artístico. É na busca por esse encontro e articulação, que de outro modo também pode ser nomeado como poética, que compreendo o conceito de retórica da arte.

Esclarecida a minha concepção desse conceito, e a importância que observo na ordenação do conteúdo, por meio da estruturação de sua forma, para a consolidação do significado da obra, bem como do papel desse encontro que constitui a obra no contexto artístico em que ela se encontra, retomarei a seguir a querela *One Plus One/Sympathy for the Devil* para refletirmos o problema de suas identidades e autorias.

3. One Plus One e Sympathy for the Devil como obras distintas

3.1 Jean-Luc Godard e The Rolling Stones: um “encontro” de duas faces da contracultura

Não se trata de um mero elogio afirmar que Godard foi um cineasta revolucionário. Se os demais membros da *Nouvelle Vague* procuraram demarcar o caráter artístico do cinema a partir do estabelecimento de uma clara identificação entre a personalidade do diretor-autor e sua obra, com Godard esse processo da autoria foi expandido, em escala superlativa, para o território da ruptura e superação de hábitos canonizados pela tradição cinematográfica, e para o trato experimental das diferentes possibilidades formais e conceituais utilizadas pelas

artes de vanguarda dos anos 1920 (mas retomadas pelas gerações dos anos 1950 e 1960), e que foram incorporadas ou ressignificadas pelo cineasta francês desde os seus primeiros filmes.

São diversas as contribuições de Godard para esse horizonte expansivo da linguagem cinematográfica. Por exemplo: a ruptura com as filmagens em cenários de grandes estúdios, substituídos pelas locações reais (em ruas, praças, apartamentos, campos etc.); a substituição dos movimentos de câmera grandiloquentes pelo registro quase documental, a partir da “câmera na mão”; a superação da ideia do filme como ilusão imersiva, quebrando a “quarta parede” e conduzindo o protagonista a falar diretamente para os espectadores do filme; a substituição do plano contínuo pela edição e cortes bruscos, ou *jump cuts*, irrompendo com a lógica espacial a partir de sua desorientação imagética; dentre outras inovações criadas por Godard, e que, indubitavelmente, estabeleceram uma nova compreensão das possibilidades criativas no cinema.

Esse caráter experimental do autor, notadamente, persistiu ao longo de toda a sua obra, por vezes conduzindo-o a se contrapor às suas próprias postulações anteriores, ou, posteriormente, a retomá-las em outros contextos e possibilidades de manejo. Observa Jacques Aumont a esse respeito:

De início, havia a reflexão sobre a montagem, tema teórico principal do jovem Godard. Para este, o que existe é a direção, isto é, o estilo, a ser definido por cada cineasta e até por cada filme: é o conteúdo que faz a forma, e não uma forma gramatical que enquadra e transmite o conteúdo [...]. Quinze anos depois, chega paradoxalmente a filmes inteiramente realizados na montagem, como *Le gai savoir* (1969), em que a sequência de imagens é feita de planos dispostos segundo referências puramente semânticas. Nesta fase, é a linguagem que reina; montar não é fazer um coração bater, é encadear argumentos: o verbal abafa o visual (AUMONT, 2002, p.55).

One Plus One antecede em um ano *Le Gai Savoir*, e na obra o papel de caráter semântico (e polissêmico) da montagem já se revela como elementar para a construção do filme. Nele, Godard acentua e radicaliza o uso das locações reais para espaços não autorizados, conduz a quebra da quarta parede para o trato de temas políticos, reconfigura o emprego dos *jump cuts* para o estabelecimento de contrapontos, e, ainda, confere à sequência narrativa das cenas um processo de contraposições e de tensões, que exigem o deslocamento da atenção da narrativa para as formas que a estruturam, contrapondo, por exemplo, discursos pragmáticos e de ordem política à lógica do absurdo, cenas ficcionais às documentais, imagem à escrita, vozes dotadas de semântica a outros sons (barulhos), criando um filme que ao mesmo tempo se revela uma espécie de cápsula do tempo do icônico e conflituoso ano de 1968, mas também uma obra cujo tema central não é instaurar uma dada posição (política) sobre o mundo, mas o de reportar o próprio mundo (e a política) como tensão e disputa.

É nesse contexto criativo, em que a articulação conflituosa das diferentes formas que compõem a estrutura do filme se revela o seu próprio tema – coincidindo com o título da obra, *One Plus One* (“Um mais um”, ou, também, grafado como “1+1”) – que se estabelece o encontro de Godard com os Rolling Stones. Curiosamente, ele ocorreu em um momento no qual o grupo de rock inglês, surgido em 1962, alcançava o pleno desenvolvimento da identidade artística que os colocou na linha de frente da contracultura, tornando-os historicamente representativos como uma das maiores bandas de rock da história. Essa maturidade e papel emblemático alcançados pelos ingleses, algo que Godard usufruía desde o início daquela década, pode não ter sido notado pelo cineasta francês. Ou, dadas as diferenças de horizontes ambicionados por suas respectivas retóricas, não poderiam ser somadas

e articuladas em uma dinâmica equitativa que resultasse em um cálculo das duas linguagens sem causarem prejuízos ao projeto de Godard. Isto porque, tal como veremos no que concerne a *One Plus One*, o cineasta francês não ambicionava formar um “dois” de seu encontro com o grupo de rock inglês, nem, tampouco, na própria narrativa de seu filme. A pergunta é inevitável: de que alcance de maturidade da identidade artística, e de que diferenças de horizontes retóricos das suas respectivas linguagens, estamos tratando aqui?

Pensar o papel dos Rolling Stones em *One Plus One* implica, antes de mais nada, afastarmo-nos da imagem que possuímos atualmente da banda inglesa, quando nos representam ao mesmo tempo um patrimônio histórico da cultura musical contemporânea, e uma longa e bem-sucedida marca, de dimensões multinacionais, do mercado da cultura de massas. Que hoje em dia encontremos postagens em redes sociais, ou bate-papos em programas televisivos, enaltecendo a longevidade do grupo de rock ou as performances que Mick Jagger segue realizando apesar de ser um octogenário (e, certamente, é um feito que ele cante, pule, dance e exerça seu papel de *frontman* em shows de duas horas, tendo mais de oitenta anos), trata-se de uma perspectiva interpretativa que somente é possível em decorrência do período em que vivemos, dentro do qual os Rolling Stones são um grupo de longo histórico e consagrado. Todavia, não era essa a faceta que a banda inglesa e seu vocalista representavam, no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando ainda eram jovens e demarcaram um assento na linha de frente da cultura, e na qual as suas canções, bem como os gestos performáticos e a vida de seus artistas, figuravam como objeto de arrebatamento estético, de influência comportamental, e de rechaço por conservadores. Observemos a seguir uma passagem do livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, em que o músico brasileiro recorda seu

exílio em Londres, entre 1969 e 1972, e aponta para a descoberta da banda inglesa como um momento culturalmente significativo de sua estada na Inglaterra:

Houve uma descoberta importante no *show business* inglês para mim naquela estada: os Rolling Stones. Esse grupo, em que eu não prestava atenção enquanto estava no Brasil, e que só conhecia de gravações, ao ser visto ao vivo me arrebatou. A bem dizer, minha opinião sobre os Stones, antes de eu deixar o Brasil, era semelhante à de Ned Rorem, igualmente comparativa e desfavorável em relação aos Beatles. Em Londres, vi de Led Zeppelin a Tiranossaurus Rex, de Incredible String Band a Pink Floyd, de John & Yoko a Hendrix, de Dylan a The Who. Mas os shows dos Stones eram o teatro dionisíaco. Eles entravam no palco e logo se estabelecia uma atmosfera que era a mais viva demonstração de entendimento do espírito da época, e o mais forte estímulo para ampliar suas conquistas. Mick Jagger parecia uma labareda de significados cambiantes. Ele era uma mulher, um macaco, um bailarino, um atleta, um moleque, um poeta romântico, um tirano, um doce camarada. Sua presença de estrela superava a das estrelas convencionais que tinham refletores estratégicos, posição planejada, distância em relação à plateia. Levando mais longe do que ninguém a aventura de sugerir parceria com a multidão, de compartilhar com todos as ousadias estéticas e comportamentais, supondo uma geração inteira de criadores [...]. Ele se confundia com as pessoas, com as coisas. O grupo funcionava como um organismo. A inteligência saía pelos poros. Keith e Mick nunca fizeram canções como as dos Beatles, nunca escreveram como Dylan, nunca cantaram como Winwood ou Paul, mas no palco eles representavam o que havia de melhor e de mais forte em todos esses. Seu repertório, que antes me parecia apenas confuso, se iluminou para mim (VELOSO, 1997, pp.439-440).

A passagem acima é ilustrativa da importância cultural dos Rolling Stones no final dos anos 1960 e início dos 1970. Ao assinalar uma correlação entre a música e as performances dos Rolling Stones ao vivo, e os rituais dionisíacos da Grécia ática, Caetano Veloso desloca a interpretação da identidade da banda de uma perspectiva puramente centrada (e delimitada) à linguagem musical, e dos valores estéticos que essa perspectiva envolve, para refleti-la sob uma outra perspectiva de

experiência, apartada da individuação e do distanciamento entre sujeito-objeto, bem como da pura análise dos elementos constitutivos da sonoridade presente nos registros fonográficos, e que só se torna plausível de compreensão pela lógica do rito, visto ocorrer na comunhão integrada entre palco e público, música e corpo, sonoridade musical e organicidade de sua execução. Com Mick Jagger, no palco, os movimentos não compõem passos de uma dança, mas o câmbio de signos e pulsões daquela musicalidade no corpo imerso no rito, tal como em um sacerdote que acaba de receber e incorporar uma entidade, por imanência, e passa a conduzir o seu público em um mesmo processo de participação.

Esse poder do rito-participativo pela música dos Rolling Stones, e que Veloso somente pôde compreender ao ter a experiência de suas apresentações ao vivo, conferem o real sentido e potência em que se manifesta a arte daquele grupo de rock. Isto porque, diferentemente do que ocorrera com outras correntes da arte musical do mesmo período, o horizonte estético dos Rolling Stones não procurou se firmar apenas nos elementos constitutivos da linguagem musical, ou nas experimentações possíveis nesse campo de articulação, mas em uma perspectiva análoga à da tragédia e de outros ritos (especialmente os de origem africana) na compreensão do fenômeno musical enquanto motor e comunhão com as pulsões do corpo conexo ao mundo.

É por esta razão que a partir de 1968 os Rolling Stones retomam as raízes de sua influência no Blues, nela se aprofundando e a partir dela se estendendo para o diálogo com outras manifestações culturais de povos ex-escravizados na América (a exemplo do samba brasileiro e do reggae jamaicano), perfazendo um caminho diverso ao do paradigma corrente entre outros grupos de rock do mesmo período, como os Beatles, The Who, Frank Zappa and the Mothers of Invention, Pink

Floyd ou King Crimson, cuja perspectiva e atuação na vanguarda contracultural permaneceu no horizonte da linguagem musical e no diálogo do rock com a música, com a psicodelia e o uso de alucinógenos, com a música erudita de vanguarda e seus experimentos sonoros, com a dissonância, a eletrificação e o patrimônio da música europeia etc.

Há aqui, entretanto, duas importantes observações. A primeira, é que ao se projetar o anseio de um encontro entre as linguagens de Godard e os Rolling Stones, fatalmente somos conduzidos ao problema de como seria possível articular entre si os seus distintos horizontes retóricos. Os experimentos de Godard, na linguagem cinematográfica, são da mesma ordem daqueles empreendidos pelos Beatles (por sinal, a primeira opção desejada pelo cineasta francês para o seu filme), a partir de 1966, no sentido de que em ambos os casos está em projeto o manejo experimental das estruturas formais de seus artefatos artísticos. É bastante plausível considerar que Godard, mais velho que os Rolling Stones, e de uma formação cultural mais voltada para o cultivo intelectual e discursivo de temas revolucionários, pouco viesse a se interessar por uma perspectiva de revolução (e de revelação) da “fala do corpo”, ou de shows de rock transfigurados em veículos de estímulo para uma “ruptura trágico-ritualística” da individuação sujeito-objeto.

A segunda observação, é de que são mínimas as chances de que Godard tomasse consciência, durante a concepção e realização de seu filme, de que os Rolling Stones que estavam sendo filmados no ato de compor uma canção estariam, naquele momento, estruturando e atingindo a maturidade de sua identidade artística. Dado o afastamento histórico em que nos encontramos, temos como perceber que a partir de 1968 os Rolling Stones assumiriam um papel de frente na contracultura musical, assim como hoje também reconhecemos que o período áureo do grupo de rock inglês esteve entre 1968 e 1972, quando

realizaram uma sequência de cinco álbuns (quatro de estúdio e um ao vivo) de icônica relevância na cultura contemporânea. Mas isso não seria possível de se identificar em 1968, e, notavelmente, nem os líderes da banda estavam plenamente conscientes do caminho que estavam trilhando (Cf. RICHARDS, 2010, p.230-233; MARZONI, 2015, p.15-17).

A imagética e identidade artística dos Rolling Stones, em 1968, estava sustentada em seu histórico até aquele momento. Tratava-se, obviamente, de um grupo de rock internacionalmente famoso, cuja imagem de rebeldia, contraposta à de bom comportamento dos Beatles, estabelecera um *marketing* de contraponto e de destaque midiático por meio do qual os dois grupos de rock monopolizaram o papel de principais representantes da chamada *British Invasion*, e, tal como os Beatles, também eram uma banda conhecida pela histeria juvenil que causavam em suas apresentações ao vivo. Que o grupo de rock estivesse passando por um período de transformações, seja pela tentativa de acompanharem o desenvolvimento das experimentações na linguagem musical liderada pelos Beatles (em bons álbuns, como *Aftermath*, *Between the Buttons* e *Their Satanic Majesties Request*), ou em decorrência dos conflitos internos pela liderança do grupo contra seu fundador, Brian Jones, e a prisão e julgamento deste, de Mick Jagger e de Keith Richards por porte de drogas, tudo isso antes designava para a imagética da banda uma representatividade de ícones rebeldes da ascendente cultura de massas juvenil do rock britânico, e não um alto posto no que viria a ser estatuto do rock no universo da contracultura. Os Rolling Stones, que haviam sido os primeiros roqueiros a tocarem em um país da chamada “Cortina de Ferro”, em 1967, e que levaram a liderança do partido comunista polonês a protestar contra o que chamaram de música e espetáculo decadente, são a banda que assistimos a performar *Let's Spend the Night Together*, no programa

televisivo *The Ed Sullivan Show*, e não aquela que assistimos a tocar *Sympathy for the Devil*, no *Rock and Roll Circus*, um ano depois. Ao se contrapor essas duas apresentações, cujos vídeos estão disponíveis em diferentes redes digitais, percebemos o quão grande foi a transformação estética do grupo de rock em apenas um ano. Ironicamente, ao pretender apresentar um outro aspecto subjacente aos ícones da música pop, qual seja, no processo de criação de suas obras, o filme de Godard não estava registrando os Rolling Stones que o público conheceria até então, mas a ascensão dos Rolling Stones que viria a acontecer – a exemplo do impacto sofrido por Caetano Veloso ao assisti-los – e cujo registro de “trânsito” se encontra exatamente na película do cineasta francês.

Esse dado histórico é relevante, no sentido de demonstrar que embora Godard manifestasse o seu interesse de registrar a criação e gravação de uma nova canção dos Rolling Stones em seu novo filme, provavelmente não estivesse interessado em uma criação conjunta em que se fundiriam as duas perspectivas da ascendente contracultura em algum tipo de criação mutuamente contributiva, tal como encontramos, por exemplo, entre Jean Cocteau e Igor Stravinsky, em *Oedipus Rex*, ou, nas artes visuais e na música, nas colaborações entre Peter Blake, Richard Hamilton, e os Beatles, nas capas de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e do *White Album*.

Dado o histórico artístico do próprio Godard, e a sua notória preocupação com a linguagem cinematográfica, parece-me também arbitrária a concepção de que o cineasta almejasse um flerte de cunho puramente promocional com a inserção da banda inglesa em *One Plus One*. Cantores e grupos populares, inclusive os de rock, já haviam participado de diferentes produções cinematográficas antes de *One Plus One*, e isso ocorreu tanto em filmes elaborados exclusivamente com o

objetivo de promoverem imageticamente novas canções ou discos de cantores e bandas de sucesso, a exemplo dos filmes protagonizados por Carmen Miranda, Frank Sinatra, Elvis Presley ou pelos Beatles, tanto quanto para estabelecerem uma contribuição mútua entre produções cinematográficas e musicais (seja em sentido estético ou do *marketing* promocional), a exemplo da participação dos Yardbirds no filme de Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, de 1967. Os próprios Rolling Stones, por sinal, já haviam participado de duas produções cinematográficas promocionais de seus shows, com *Charlie is my Darling*, de 1966, e *Let's all Make Love in London*, de 1967, ambos dirigidos por Peter Whitehead (Cf. RONDEAU; RODRIGUES, 2008, p.96; 111). Entretanto, dado o contexto histórico das relações entre cantores populares, grupos de rock e o cinema, não me parece implausível considerar que os Rolling Stones, ao aceitarem o convite para participarem do filme de Godard, assim como os produtores do filme, Michael Pearson e Iain Quarrier, ansiassem naquela criação cinematográfica de Godard um veículo de promoção da música e da imagética da banda inglesa.

A contrariedade a essas possibilidades para o encontro entre Godard e os Rolling Stones não implica, entretanto, que o cineasta francês quisesse tão-somente empregar a banda inglesa para um mero recorte ou adereço de seu filme. É perceptível, ao longo da narrativa de *One Plus One*, que o registro documental da criação e desenvolvimento da música *Sympathy for the Devil*, de algum modo, são incorporados pelas cenas ficcionais do filme de Godard, e que o cineasta francês almeja estabelecer, ao mesmo tempo, uma referência e uma tensão de algumas passagens de sua obra com a letra da música.

Não me parece ser outro o caso, por exemplo, quando no filme de Godard, em contraste à cena dos Rolling Stones no estúdio, desenvolvendo a canção de um folk dylanesco para um rock, com Keith

Richards encontrando a direção rítmica na guitarra e no baixo, e o percussionista ganense Rocky Dijon estabelecendo o direcionamento tribal e ritualístico para dar ênfase à letra sombria da canção, assistimos, em seguida e em contrapartida, a um personagem ficcional, representando um militante Black Panther, a ler um manifesto político em que se questiona a apropriação da cultura negra pelos brancos. Ou, posteriormente, em outra cena, quando a personagem Eve Democracy é entrevistada e lhe perguntam se ela sabe quem matou Kennedy, numa clara referência a um trecho da letra da canção de Jagger. Deste modo, Godard faz notar, de algum modo, que a canção *Sympathy for the Devil* – e não só os Rolling Stones criando-a – fazem parte constitutiva da estrutura e conteúdo *One Plus One*, o que demonstra o reconhecimento, pelo cineasta, de um caráter relevante, embora não elementar, da presença dos Rolling Stones e de sua música no filme.

Sympathy for the Devil, entretanto, é uma música inovadora em diversos sentidos, e, tal como o filme de Godard, estabelece tensões com o *status quo* das canções populares do período. Primeiro, porque ao flertar o rock com o samba (ou com aquilo o que Mick Jagger e seu grupo de rock conseguiram absorver do “espírito” e da rítmica do samba)², a música desloca a perspectiva dialógica do rock daquele período para

² A percussão que estabelece a cadência da abertura de *Sympathy for the Devil* foi inspirada no ritmo dos ritos afros com os quais Mick Jagger teve contato, pouco antes de compor a canção, durante sua estadia por dois meses em Salvador e Arembepe, na Bahia. Esse dado é referendado pelo próprio líder dos Rolling Stones, ao afirmar o impacto por ele sofrido com essa musicalidade. Cabe observar, ainda, que essa experiência de caráter intercultural de Jagger com o Brasil, resultando em uma das canções mais emblemáticas dos Rolling Stones, conduziu o grupo de rock inglês ao aprofundamento dessa experiência de contato e diálogo com outras culturas negras da América, seja pelo fato de Mick Jagger e Keith Richards retornarem ao Brasil um ano depois, em 1969, quando compuseram *Country Honk* (durante uma viagem para o Mato Grosso), e, na década seguinte, ao mergulharem na influência com o reggae da Jamaica. Essa influência do Brasil, ainda, se fez presente no emprego da cuica em *Dance (Pt 1)*, do álbum *Emotional Rescue*, de 1980, e, na carreira solo de Mick Jagger, no filme *Running Out of Luck*, de 1985, obra promocional para o álbum *She's the Boss*, cujo roteiro e encenação se passa todo no Brasil, inclusive com a participação atores e atrizes brasileiros (Cf. RICHARDS, Keith, 2010, pp.287,299; RONDEAU; RODRIGUES, 2008).

uma outra cultura negra até então não absorvida pelo debate multicultural na música *pop*. E, em segundo lugar, porque a letra da canção, ao narrar em primeira pessoa as peripécias do demônio na história humana, contrastava e criava uma clara ruptura com a cultura *hippie*, trazendo um tema não apenas destoante, mas também incômodo, para a temática de uma canção direcionada para a cultura de massas daquela época, embora viesse a se tornar um tema corrente, a partir dos anos 1970, mas especialmente nos anos 1980, no *heavy metal* e em algumas de suas derivações.

Vale salientar, por fim, que o anseio por conjecturar um “encontro” entre Godard e os Rolling Stones, não parece resvalar em qualquer diálogo com o cinema do diretor francês pela canção do grupo de rock inglês. O que ressalta a ideia de que o envolvimento entre a banda e o cineasta francês não esteve pautada em algum tipo de contribuição criativa mútua. Em razão de sua própria estrutura e estilística, como veremos a seguir, o filme de Godard permite transfigurar os elementos de conteúdo da letra da canção para o roteiro do filme, metaforizando-os em outro contexto, ao passo que a letra da canção dos Rolling Stones, por outro lado, tem a sua estrutura bem acabada e fechada na narrativa que almeja descrever, de modo que não parece admissível que algum elemento do filme pudesse cooperar para a canção. Que coincidentemente tanto Godard quanto os Rolling Stones tenham sido fortemente influenciados pelos protestos de Maio de 68, bem como pelas subsequentes manifestações que eclodiram por todo aquele ano em vários outros países, isso se faz notar de formas distintas em seus respectivos trabalhos do período, e em ambos os casos de forma solidária aos protestos: no caso da banda inglesa, com a adesão do grupo ao sentimento de insatisfação daquela juventude, representado na canção *Street Fighting Man* (presente, tal como *Sympathy for the Devil*, no

álbum *Beggars Banquet*), ao passo que, na obra de Godard, com o emprego de diferentes discursos políticos para a problematização radicalizada tanto da forma na arte quanto da própria compreensão da política como disputa.

3.2 *One Plus One* e a incompletude do cálculo: *Gestalt* da forma revolucionária

A forma que estrutura *One Plus One* é a sobreposição, que disputa e tensiona, mas não conclui ou atinge resultado. Tensão entre as cenas, tensão entre as vozes, tensão entre os discursos, tensão entre os personagens, tensão entre os conteúdos textuais, tensão entre os elementos constitutivos dos jogos de linguagem, tensão entre imagem e escrita, tensão entre sons, tensão entre realidade e ficção, tensão entre realismo e surrealidade, tensão entre natureza e tecnologia, tensão entre perspectivas conflitantes, tensão entre desejo e realização, tensão entre a imagem pública de uma banda de rock famosa e o caráter laborioso, repetitivo e infausto de seu trabalho apresentado no filme, tensão entre o anseio popular por uma narrativa linear em roteiros de filmes (com início, meio e fim) e a elisão proposital de sua estrutura narrativa, e, por fim, tensão contra a própria constituição e natureza da obra, que ao mesmo tempo soma cenas ficcionais e um registro documental, sem conjugar dessa tentativa de união alguma unidade dessa soma.

Assim como propõe o próprio título da obra, *Um mais Um*, Godard almeja apresentar um filme cuja identidade revela uma soma de elementos, mas não se trata de uma aritmética que atinge o cálculo: “*Um mais um* não significa ‘um mais um igual a dois’. Significa apenas o que diz, ‘um mais um’”, observa Richard Roud (2010, p.150; grifos do autor). A falta de um “igual a Dois”, no título da obra, constitui uma abertura

cujo sentido só desponta quando apreendemos toda a complexidade das tensões ao longo do filme, no sentido de que “um mais um” não é o resultado que conjuga as duas unidades, embora gere a sua expectativa, mas, pelo contrário, apenas uma conta inconclusiva, uma composição fragmentária dessa tentativa de união. Traduz, deste modo, uma dialética em que é o conflito, e não a possibilidade de diálogo, que confere o motor de seu movimento de forças que, ao se encontrarem, apenas se justapõem (uma à outra).

Que ao longo de *One Plus One*, portanto, tenhamos uma persistente sensação de incompletude, de inacabamento, de que diante de seus discursos políticos não haja soluções políticas, de que seus conflitos não concretizem atos, nem das narrativas presentificadas e suas premissas se consolidem algum desenlace, algum fim, alguma utopia, fatalismo ou distopia, tudo isso é antes parte constitutiva da obra, e inerente ao seu conceito, forma e conteúdo, do que, propriamente, alguma deformidade estilística que resultaria em falta de significação da narrativa. Trata-se de uma obra que denota revolução, criação e destruição, mas da qual nada sabemos acerca dos resultados desse caráter revolucionário, criativo e destrutivo, posto nunca se concretizarem. Segundo Gary Elshaw:

Criticamente, *One Plus One / Sympathy for the Devil* é frequentemente interpretado como um dos filmes mais ‘difíceis’ de Godard. Nele, o cineasta utiliza uma infinidade de técnicas que representam o culminar do uso exaustivo da experimentação em seus filmes anteriores, e essas técnicas parecem ter o efeito de confundir o espectador quanto ao propósito da imagem diametralmente oposta. Isso encoraja o espectador a seguir frequentemente duas ideias opostas do som e da sua imagem dissociada. Ademais, o filme muitas vezes mistura metáfora com recreação: personagens na tela podem representar personagens literários não reconhecidos; autores ou organizações muitas vezes se misturam com outros personagens de épocas ou ideologias diferentes, e dentro de um

mesmo quadro. Godard também cria um mundo cinematográfico onde não só tudo é possível, como o próprio cinema e sua linguagem contestam o conhecimento do espectador, e ele consegue isso organizando e desenhando o tempo, o lugar e a ação de formas distintas ao emprego comum que outros filmes fazem desses recursos, de modo que a confusão do espectador é alcançada por essa mistura ou desfoque das formas convencionais (ELSHAW, 2000, p.73).

A passagem de Elshaw, acima, me parece equivocada no sentido de retratar *One Plus One* e *Sympathy for the Devil* como duas variações de uma mesma obra, o que implicaria serem dotadas de uma mesma identidade. Contudo, a passagem é relevante por compreender que o caráter costumeiramente apontado sobre *One Plus One*, como uma obra “difícil” (e, aqui, quero me ater apenas a *One Plus One*, não a *Sympathy for the Devil*), advém do fato de que nesse filme de Godard o efeito de confundir o espectador, seja a partir de uma quebra da quarta parede que ao invés de dialogar contesta os seus conhecimentos, pelo uso exaustivo de técnicas experimentais, pela dissociação entre imagem e som, ou por fim, pelo emprego de discursos de caráter recreativo (e ficcionais) contrapostos a discursos políticos, estabelecem na obra uma espécie de desfoque (ao que, neste artigo, prefiro empregar o termo “tensão”) que não é o da ordem da arbitrariedade ou da casualidade, mas intencional e elementar à própria constituição da obra e sua natureza.

Creio que essa intencionalidade multifacetada da tensão, em *One Plus One*, do fato de Godard adotar, para a constituição de sua estrutura de conteúdo e forma, a influência de dois importantes postulados correntes nas artes de vanguarda, especialmente nos movimentos ligados à experimentação com a linguagem, sendo eles que instituem a retórica e identidade do filme.

O primeiro desses postulados de vanguarda, é a sentença “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, de Vladimir

Maiakóvski (MAIAKÓVSKI, 2014, p.261-262; *apud* CAMPOS, 2015, p.64). A célebre frase do poeta russo, notadamente inspirada em “sem teoria revolucionária não há movimento revolucionário”, de Lenin, consiste na tomada de consciência, pelo poeta, de que a construção de uma nova humanidade, tal como ansiada pela política revolucionária da segunda década do século XX, implicava também na busca por paradigmas estéticos revolucionários para a construção de uma nova arte, tal como aspiravam os movimentos artísticos de vanguarda (da qual Maiakóvski era um dos principais representantes).

Para o poeta russo, uma nova arte não é possível apenas com a mudança de horizonte dos conteúdos temáticos das obras, a exemplo das narrativas e poemas inspirados em descrever uma perspectiva épica, ética e didática da revolução russa, mas, diferentemente, só poderia ser encontrada na busca e implementação de uma forma ela própria revolucionária, pois somente o tensionamento, a ruptura e a criação de uma nova forma possibilitaria caracterizar, na esfera da arte, o alcance de um *modus* criativo verdadeiramente inovador.

Que as tentativas do próprio Maiakóvski, na sua busca pela revolução da forma, tenham gerado estranhamento e incompreensão de parte significativa do público, bem como na contestação e na condenação do formalismo na arte pela elite revolucionária da então nascente União Soviética, é um dado biográfico do poeta, das artes e da política do período bastante conhecido. Todavia, trata-se de um postulado de elementar influência para os movimentos vanguardistas vindouros em diferentes categorias artísticas. Especialmente em *One Plus One*, essa busca por uma forma revolucionária se traduz não apenas na adoção de um ou outro aspecto da inovação formal para o filme, a exemplo do papel desempenhado pelas inovações criativas de Godard à época de *Acosado*, mas se revela em toda a dimensão multifacetada dos

elementos constitutivos da obra, quando a compreensão da política como representação do tensionamento entre diferentes perspectivas (representadas pelo 1+1 do título) ecoa por toda a estrutura sintática e morfológica que o estrutura.

O segundo postulado, consiste na adoção e tensão (sob a perspectiva da sentença maiakovskiana) do problema perceptual entre o todo e as partes, segundo a teoria da Gestalt (em português: “forma total”). Equivocadamente popularizada pelo bordão “O todo é mais do que a soma de suas partes”, e corrigida por Kurt Koffka como “O todo é algo diferente da soma de suas partes, porque somar é um procedimento sem sentido, enquanto o relacionamento todo-parte é significativo” (KOFFKA, 2005, p.176), a frase – assim como a própria Gestalt – rapidamente rompeu a fronteira das investigações psicológicas sobre forma e percepção, e foi incorporada nos debates e teorias artísticas para o trato dos problemas da estrutura formal na arte, coincidindo historicamente, por sinal, com o advento e desenvolvimento das correntes formalistas, e das experimentações com as linguagens de diferentes categorias artísticas. Essa rápida assimilação entre a abordagem psicológica e a artística, como bem observa o teórico da arte (de formação gestaltiana) Rudolf Arnheim, decorre do fato de que na arte a consciência integrada de um todo, ao contrário do que ocorria nas ciências, sempre foi algo familiar:

Desde suas origens, a psicologia da Gestalt teve afinidade com a arte [...] Na verdade, foi necessário algo semelhante à visão artística da realidade para que os cientistas se lembrassem de que não se consegue descrever adequadamente a maioria dos fenômenos naturais se não os analisar parte por parte. Não foi preciso dizer aos artistas que se consegue um todo acrescentando-lhe partes isoladas. Durante séculos os cientistas conseguiram dizer coisas valiosas sobre a realidade descrevendo entrelaçamentos de relações mecânicas; mas nunca uma obra de arte pôde

ser feita ou entendida por uma mente incapaz de conceber a estrutura integrada de um todo. No ensaio que deu à teoria da Gestalt seu nome, Christian von Ehrenfels, demonstrou que se doze observadores escutassem cada um dos doze tons de uma melodia, a soma de suas experiências não corresponderia à experiência de alguém que a ouvisse inteira. Muitas das experiências posteriores dos teóricos da Gestalt propuseram-se a demonstrar que a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total [...]. Longe de ser um registro mecânico de elementos sensoriais, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade — imaginativa, inventiva, perspicaz e bela (ARNHEIM, 2005, p.12-13).

A questão levantada pelo postulado gestaltiano, seja a partir do jargão que o popularizou, ou a partir da formulação de Koffka, refere-se ao fato de que a interpretação de um dado fenômeno perceptual só pode ser corretamente aclarada a partir da visão conexa entre o todo e suas partes (e, especialmente, pela configuração que essas partes exercem no todo que as integra). Isto significa que a mera soma das partes, tomadas de forma isolada da configuração do todo, não nos permite compreendê-lo. O todo, deste modo, não é o resultado de um cálculo aritmético das partes (a exemplo de $1+1=2$), mas algo que deles difere, no sentido de ser constituído pelo modo de integração.

Grosso modo, a compreensão gestaltiana da relação integrada entre as partes e o todo está presente em toda manifestação artística, como assinala Arnheim, mas é correto ressaltar que somente a partir dos empreendimentos experimentais com as linguagens artísticas, especialmente as de caráter formalista, e, ainda, com o intercâmbio e diálogo entre as suas diferentes categorias, bem como a adoção de novas tecnologias ou novas perspectivas enquanto possibilidades de se fazer arte, que essa compreensão da totalidade integrada das partes se torna objeto de clara consciência e manejo no debate e na criação em arte. Sob essa tomada de consciência, percebe-se que ao conjugarmos em uma

mesma unidade dois objetos ou simbologias díspares, ou duas formas de arte de diferentes categorias (p.ex., artes visuais e poesia), obtêm-se um resultado que não diz respeito apenas à união das duas partes (arte visual + poesia), mas a formação de um novo domínio de significação em sua totalidade integrada, advindo justamente do encontro daqueles elementos díspares em um todo (poesia visual).

Trata-se de um postulado notadamente ligado às experimentações com o emprego imbricado de diferentes formas em uma mesma composição, e cujo sentido alcança uma dimensão retórica possível, na arte, ao sobrepor um preceito aritmético, qual seja, de que $1+1=2$, ou, de que ao decomposmos 2 em suas duas partes constitutivas encontraremos a soma de $1+1$, resultando desse encontro um “terceiro sentido”. A presença desse último postulado é corrente em diferentes criações de vanguarda, a exemplo dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, como *Roda de Bicicleta*, ou de Man Ray, como *Presente*, em que a junção sobreposta de uma roda de bicicleta sobre um banco, ou de pregos em um ferro de passar roupas, não designam apenas uma roda de bicicleta sobre um banco (o que seria, portanto, $1+1=2$) nem tampouco somente pregos sobre um ferro de passar roupas ($1+1=2$), mas, diferentemente, instauram a partir desses contrastes, em um mesmo objeto, uma nova unidade. Possibilidades dessa mesma ordem, ademais, foram consistentemente empregadas nos recortes e colagens cubistas, nas fotomontagens de Max Ernst, nos jogos de linguagem de James Joyce, na *tmese* semântico-tipográfica da poesia de E. E. Cummings, na verbivocovisualidade da poesia concreta brasileira, e nos poemas-objetos de Joan Brossa ou Paulo Aquarone, dentre outras proposições de vanguarda.

Diferentemente do que acontece com outras experimentações vanguardistas, entretanto, em que a influência da sentença de

Maiakóvski e o postulado gestaltiano procuram alcançar a fundação de novas formas e unidades, no filme de Godard eles são antes representativos de um dilema e dificuldade para o encontro de uma nova unidade, sendo portanto apresentados em forma de tensão e de modo consonante às demais tensões que o “cálculo que não concilia resultado” conduzem a narrativa e estrutura do filme. *One Plus One*, nesse sentido, procura demonstrar que “forma revolucionária” e “integração todo-partes” compreendem uma disputa, e Godard os justapõe intencionalmente, no anseio de estruturar não uma nova unidade de caráter revolucionário, mas a própria afirmação da “*Gestalt* da forma revolucionária” como *leitmotiv* da estrutura de seu filme.

Por exemplo: Godard costumeiramente faz uso, ao longo da obra, de neologismos e de recursos tipográficos (visuais) para a escrita. É este o caso, por exemplo, dos títulos dados aos diferentes capítulos que compõem a obra, apresentados em uma estilística que ao mesmo tempo remonta ao caráter visual das manifestações estilísticas e de protesto do grafite, que são de caráter expressivo, mas compostos de tal forma que a mudança de cor de alguns de seus caracteres revelem um texto cifrado ou um caráter de anagramático, recursos usualmente empregados pelas correntes formalistas da arte, mas sofrendo, em seu filme, uma colisão perceptual e significativa.

No capítulo *OUTSIDE BLACK NOVEL*, cujo “grafite” é escrito em vermelho, temos a sobreposição em cor preta sobre as letras “L”, “O”, “V” e “E”, formando a palavra *LOVE*. Todavia, essa conjugação parece antes representar uma dissociação do que uma associação ao título. Ao longo de todo o capítulo, presenciamos apenas a manifestações de conflitos, denotada das tentativas inicialmente frustrantes de os Rolling Stones encontrarem um caminho rítmico para a sua canção, enquanto, numa outra cena, que lhe segue, temos um grupo de

militantes negros do movimento Black Panthers, e um deles, interpretado por Roy Stewart, fazendo uma leitura abrasiva de um manifesto, possivelmente de *Soul on Ice*, de Eldridge Cleaver, no qual se questiona, dentre outras coisas, a apropriação da música negra pelos brancos. Em um caminho inverso ao da cena em que os Rolling Stones lutavam para construir um caminho composicional para a sua música, essa cena dos Black Panthers contrapõe-lhes uma perspectiva de desconstrução, ao postular que “o que chamamos de blues é resultado de influências sociais e musicais [...] toda música negra acaba desembocando no *Yellow Submarine*”.

A leitura do discurso pelo militante, contudo, não parece receber qualquer atenção do seu próprio grupo, ocupados com outros afazeres, e sua fala é seguidamente sobreposta por outros elementos de tensão, como um corte de cena em que outra ativista, Eve Democracy, interpretada por Anne Wiazemsky, grafita em fontes antes serifadas do que expressivas o neologismo *CINEMARXISM* em um muro, ou pela leitura em alto volume de outros manifestos por outros militantes, e, por fim, pela sobreposição sonora interpolada de outros barulhos, como a buzina de sinalização de um navio, o voo rasante de um avião, apitos de trem, que anulam a possibilidade de audição do conteúdo dos seus discursos.

Jogos de linguagem escrita são empregados ao longo de toda a narrativa, a exemplo dos títulos dos demais capítulos, como *SIGHT AND SOUNDS*, em que o destaque para as letras “S”, “D” e “S”, isto é, *SDS*, fazem referência ao partido estadunidense *Students for a Democratic Society*; *ALL ABOUT EVE*, em que novamente temos o destaque para *LOVE*, todavia em colorações contrapostas a *OUTSIDE BLACK NOVEL*; *HI FI-CTION SCIENCE*, em que se destaca a grafia de *ONE*; *THE HEART OF OCCIDENT*, com destaque para *CIA*; *1 PLUS 1 MAKES 2*, aparentemente

sugerindo a união de duas unidades (algo que, contrariamente, não se encontra na cena), e com destaque para *PLUS MAKES* e 1, 1, e 2; *INSIDE BLACK SYNTAX*, com realce para *IT*; ou *CHANGES IN SOCIETY*, na qual se evidencia tanto *CIA* quanto *ONE* (desta vez, passível de leitura da parte inferior para a superior, em um movimento oposto ao que acontece em *HI FI-CTION SCIENCE*).

Outros jogos de linguagem escrita são usados na composição dos capítulos, a exemplo do emprego de pichações grafitadas por membros dos Black Panthers nos muros do ferro velho de um porto, mas, principalmente, pela personagem-militante Eve Democracy, cujo nome é um composto em referência a “Eva” e “Democracia”. No caso das mensagens grafitadas por ela, cabe observar que em contraste aos títulos dos capítulos do filme, em que temos composições frasais (jargões) das quais são subtraídas os termos de ordem política que lhes sobrepõem e dissociam, são pela personagem reduzidas a neologismos advindos da mera união de termos semanticamente díspares, p.ex.: *CINEMARX* (e *CINEMARXISM*), *FREUDEMOCRACY* e *SOVIETCONG*, ou pelo entrecruzamento horizontal e vertical de duas palavras, como em:

S	
H I L T O N	M A O
A	R
L	T
I	
N	

O emprego desses jogos de linguagem, nos títulos grafitados dos capítulos e nas pichações serifadas, bem como as variações visuais e semânticas em que são apresentados esses “encontros” neologísticos,

não devem ser tomados como um mero recurso estilístico casual de *One Plus One*. São eles que nos oferecem a chave para a dialética da tensão e disputa (das tentativas de união que não se concretizam) para a qual Godard pretende nos reportar nas diversas mudanças de cena, contrapontos, sobreposições de sons, vozes e discursos.

Diferentemente do que acontece, por exemplo, em um poema concreto, ou, para tomarmos um exemplo não artístico, em quadrados-enigmas e amuletos como o de *Sator* ou o *Rolor*, de Abramelin, quando um novo termo de significado próprio é obtido da conjugação dos termos entrecruzados horizontal e verticalmente (compreendendo uma Gestalt entre partes e todo), ou, em neologismos, quando um novo significado é obtido da mera junção das palavras, diferentemente, nos empreendimentos de Eve Democracy e nos títulos dos capítulos de *One Plus One*, temos apenas o destaque para as suas unidades dissociadas (1+1), e não uma efetiva possibilidade de compô-los em uma nova unidade.

Veja-se, por exemplo, o icônico neologismo na abertura de *Finnegans Wake*, de Joyce, “riverrun”, composto da união entre “river” (rio) e “run” (corrida), traduzido para o português, por Augusto de Campos, como “riocorrente” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 2001, pp.40-41). Trata-se de uma conjugação que denota significado, e, notadamente, parece ser esse o recurso que, invariavelmente, a partir de outras múltiplas possibilidades criativas de junção-significativa, caracterizam o *continuum* da obra capital de Joyce, tanto quanto a sua influência em diferentes outras formulações que nele se inspiram, a exemplo de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, definido por Caetano Veloso como “proesia”, também um neologismo, composto da imbricação entre “poesia” e “prosa” (CAMPOS, H., 2021).

Diferentemente, em *One Plus One*, a junção de “Freud” e “democracia”, em *FREUDEMOCRACY*, ou, do nome da rede de hotéis

“Hilton” e do tirano comunista “Stalin”, ou de “Art” e “Mao”, vide as representações acima, tendem antes a causar um tipo de confusão interpretativa acerca do que se pretende dizer com essas uniões de termos dissociados, e à busca, pelo espectador, de que as cenas subsequentes do filme possibilitem uma interpretação que lhes confira algum sentido de unidade semântica. Somos, igualmente, tentados à pergunta: “Por que Eve Democracy se arrisca a ser presa por pichar muros e carros, para manifestar enigmas, ao invés de mensagens diretas de engajamento ou protesto?”

O mesmo acontece com a presença do comentário, recurso adotado por Godard para o início, fim e contrapontos/sobreposições de contraste às cenas e discursos, por toda a narrativa do filme. O comentário, em *One Plus One*, consiste na presença de um personagem narrador, em *off*, interpretado por Sean Lynch, do qual ouvimos apenas a sua voz. Sua presença no começo do filme, logo após as primeiras tentativas dos Rolling Stones de encontrarem um caminho rítmico para *Sympathy for the Devil*, e, da cena de Eve Democracy escrevendo o neologismo difuso englobando Hilton e Stalin em uma vidraça (provavelmente, de um hotel Hilton), dá início à sua participação no filme:

Eu vim da Bolívia para Londres, me escondendo em banheiros para fugir da polícia. Voltei à casa de Elizabeth, onde Lyndon Johnson projetava um filme de Warhol. Eu estava de saco cheio, mas ao mesmo tempo com medo. Tinha espiões americanos por todos os lados. Como disse Lenin: ‘E agora?’. Para passar o tempo, comecei a ler aleatoriamente um romance político (Cf. ONE PLUS ONE, 2018).

Há, em seguida, um novo corte de cena, retornando ao *Olympic Studios*, onde Mick Jagger canta a estrofe de *Sympathy for the Devil* em que o personagem da canção, ainda não revelado como Lúcifer, narra a sua participação na revolução russa e o seu papel no assassinato do Czar,

seguindo-se às discussões, no mesmo estúdio, de qual procedimento rítmico adotarem para a canção. A voz do narrador em *off* novamente se introduz, sobreposta ao grupo de rock no exercício de seu trabalho: “página 34, Nixon examinou os corpos de Dubcek e Guevara. Eles ainda respiravam, e o incidente era deprimente [...]”.

A fala do narrador em *off* denuncia tratar-se, possivelmente, de um guerrilheiro boliviano que fugiu para Londres, e que está sendo procurado pela polícia e por espões estadunidenses. Sua fala parece dialogar, em princípio, com a narrativa da canção dos Rolling Stones, e poderíamos pensar que ele seria o Lúifer da canção. Todavia, tal como no que concerne aos neologismos de *Eve Democracy*, ou nos títulos dos capítulos do filme, as passagens em que a voz do narrador em *off* emergem são sempre em sobreposição e contraste às outras cenas, o que revela tratar-se não de alguém a ser identificado, tal como acontece na canção dos Stones, mas de uma personalidade incógnita que não se pretende revelar a identidade. Fora isso, já em suas primeiras frases, percebemos algo de enigmático, por flertar realidade e ficção: ele assistira, em Londres, a um filme de Andy Warhol, na casa de uma tal Elizabeth (o que nos remete a Elizabeth II, mas também poderia ser qualquer Elizabeth), projetado por Lyndon Johnson, então presidente dos Estados Unidos. Como seria isso possível? Em seguida, ele passa a ler passagens aleatórias de um romance político, no qual, na página 34, temos Richard Nixon examinando o corpo de Che Guevara, após o assassinato do guerrilheiro.

O fato é que o narrador em *off*, em *One Plus One*, possui uma identidade que tensiona realidade e ficção (ou, de outro modo, realidade e surrealidade), e, de igual modo, o livro político que ele lê também trafega entre esses dois mundos. Notadamente, a sua participação ao longo de todo o filme será o da leitura de passagens dessa obra político-

ficcional, em que a sua voz, sobrepondo-se a outras cenas e outros discursos, descreverá aventuras e desventuras de diferentes personagens, da política e da cultura de massas, como Tito, Marilyn, uma venezuelana chamada Pepita, De Gaulle, a princesa Grace (Kelly?), Salazar, Kruschew, Barbara, Roosevelt, Peter O'Toole, Franco, Gromiko, Nasser, John F., Brejnev, Stalin, Bobby Frankie, Sinatra, Dulle, Liu Shaoqi, Victoria, Cercol, Rockffeler, Disney, King Kong, Elvis Presley, Doris Day etc., em uma trama claramente desconexa entre as suas partes, mas notavelmente descritivas de situações políticas. O encontro das partes não integra um todo.

Ao fim de *One Plus One*, o narrador em *off* decide encerrar a leitura do livro, e afirma encontrar-se numa praia, à espera do submarino amarelo (novamente, uma referência a *Yellow Submarine*), quando se dá conta de que está presenciando a realização de um filme, numa referência tanto às últimas imagens da obra, nas quais uma equipe de filmagem registra guerrilheiros realizando alguma trama de um filme que desconhecemos, quanto, ao mesmo tempo, em diálogo com o espectador, numa quebra da quarta parede, ao pôr em questão a própria natureza de *One Plus One*, que não é outra coisa senão um filme.

O narrador em *off* e os personagens do livro que esparsamente ele lê, sejam esses personagens reais ou irreais, bem como o tráfego entre realidade e irreabilidade de suas participações na trama, conduzem à mesma tensão da narrativa das cenas e episódios ao longo do filme ou aos jogos de linguagem, no sentido de estabelecerem em seus quadros alguma forma de tensão entre os seus elementos constitutivos. Idêntico é o caso dos cortes de registro documental dos Rolling Stones a trabalharem no estúdio, quando o filme nos conduz a interrogações como “Seria real a imagética dada pela cultura de massas às icônicas apresentações ao vivo dos Rolling Stones, a exemplo da citação de

Caetano Veloso, quando o que temos, no registro documental de *One Plus One*, são apenas jovens trabalhadores em um processo cansativo, de tentativa e erro, na criação de sua música?”

A constituição da cena nos estúdios denuncia o papel dos Rolling Stones no filme. Em contraste com a imagética usual que registrava grupos de rock e outros artistas no processo criativo, a cena é puramente documental, e revela antes o processo artesanal e dificultoso da criação de uma obra, aquilo que chamamos de *work in progress*. A cena funciona como uma espécie de antítese, por exemplo, das filmagens do processo criativo de Picasso, no filme de Henri Clouzot, tanto quanto dos registros da própria banda de rock inglesa em suas apresentações ao vivo ou em transmissões televisivas.

O registro dos Rolling Stones é o de um grupo tentando encontrar e acertar, inicialmente sem satisfação, um caminho para a melodia e rítmica de sua canção. Nada há, na cena, que remeta ao rito dionisiaco visto por Caetano Veloso em Londres, ou à imagem de rebeldia, imponência e autenticidade atribuídas à imagem pública da banda inglesa para as mídias especializadas de música jovem. Bill Wyman, o baixista, parece se sentir deslocado de seu papel como baixista, e o baterista Charlie Watts não consegue encontrar uma rítmica adequadas. São os Rolling Stones, reconhecemos os Rolling Stones, mas antes parecem meros jovens trabalhadores em um processo repetitivo de um trabalho extenuante do que os representantes da linha de frente da música jovem e transgressora que simbolizavam.

De igual modo, que realidade consumada poder-se-ia esperar dos anseios utópicos dos Black Panthers, no filme, se os discursos por eles manifestados são, tanto quanto o livro lido aleatoriamente pelo narrador em *off*, narrativas, e para as quais não parecem receber a atenção nem mesmo de seus próprios ativistas?

Processo equivalente da tensão dissociativa encontramos, para citar dois últimos exemplos, nos capítulos “*All About Eve (Love)*” e em “*The Heart of Occident (Cia)*”. No primeiro, temos Eve Democracy sendo entrevistada por uma equipe televisiva. Ela se encontra num cenário campestre (isto é, de natureza), mas tentando falar com alguém ao telefone (um artefato tecnológico), sem sucesso. Representa a democracia, mas traja uma vestimenta conservadora, em detrimento da época em que se passa a narrativa (1968). O entrevistador lhe pergunta se ela está tentando falar com LeRoi Jones (Amiri Baraka, poeta *Beat* negro e grande crítico ao racismo estadunidense). “Sim”, ela responde. “Ou Cassius Clay? Ou Rap Brown? Ou Pierre Moulez? Ou Stokely Carmichael? Ou Eldridge Cleaver? Ou Malcom X? Ou Patrice Lamumba?”, prossegue o entrevistador, interrogando se o seu contato com outros diferentes personagens reais, icônicos em suas respectivas profissões e ativismo político, atingiu o seu intento. “Sim”, responde Eve para cada um dos diferentes nomes, mas de nenhum deles obteve qualquer resposta. Trata-se de uma metáfora, obviamente, em que Eve Democracy tenta se comunicar, mas sem sucesso, com esses personagens. Todavia, a cena parece revelar a impossibilidade de comunicação da equipe com a própria Eve, tendo em vista que a todas as questões feitas pelo entrevistador, Eve Democracy responde apenas com um evasivo “sim” ou “não”, demonstrando ser ela própria impassível de qualquer processo comunicativo real.

O mesmo caráter da tensão acontece no capítulo “*The Heart of Occident (Cia)*”. A cena se passa em uma banca de revistas, em que os diferentes títulos abordam elementos da cultura de massas, mas com destaque para revistas pornográficas e livros sobre o nazismo. Diferentemente de Eve, o proprietário e sua acompanhante (a datilografar em uma mesa), vestem roupas na moda, em concordância

com a *Swinging London* do período em que *One Plus One* foi realizado. Tal como ocorre com os militantes Black Panthers no ferro velho, o proprietário da banca de revistas também lê discursos de ordem política, mas, neste caso, procedentes do *Mein Kampf* (Minha Luta), de Adolf Hitler. No canto esquerdo da cena, temos dois jovens *hippies* sentados, e as marcas de sangue e ataduras em seus rostos revelam terem sido recentemente torturados. Os clientes da banca de revistas são pessoas comuns, como jovens e um senhor de idade, acompanhado de uma criança, que quando escolhem os volumes que desejam adquirir recebem um discurso datilografado, ao que respondem com uma saudação nazista. O pagamento pelas revistas e livros que adquiriram consiste em estapearem os jovens *hippies*, cuja única reação é a de pronunciarem algum jargão das militâncias de esquerda do período, como “Paz no Vietnã!”, “Vitória à FLN!” (em referência à *Frente de Liberação Nacional*, da Argélia), ou “Vida longa a Mao!”.

Em “*The Heart of Occident (Cia)*”, assim como acontece nos demais capítulos, as cenas que compõem a estrutura vão sendo intercaladas, sobrepostas, continuamente tensionadas, seja a partir da leitura de passagens do romance político pelo narrador em *off*, de imagens de Eve a grafitar algum jogo de palavras, ou, retomando ao caráter documental do registro dos Rolling Stones, de cenas em que a banda inglesa segue tentando estruturar e dar acabamento para a música *Sympathy for the Devil*. Assim, tal como na composição das menores partes (isto é, em cada cena, em conteúdo textual, em cada discurso, etc.), temos a presença da tensão entre um (1) e outro (1) elemento na falha tentativa de compor de uma soma uma unidade. Tanto quanto também entre uma cena e outra (1+1), entre um capítulo e outro (1+1), repetindo de diferentes modos o recurso da tensão de uma soma que não concilia nem atinge seu cálculo. Nesse sentido, tal como o *Finnegans Wake* de

Joyce, *One Plus One* também revela um *continuum*: a do impulso por somar, criar, construir (1+1), mas cujo encontro revela apenas a tensão entre as partes que não podem ser conjugadas. Como bem observa Elshaw, ao comentar a forma constitutiva do capítulo “*Outside Black Novel (Love)*”, a respeito dos Black Panthers:

O uso do binário por Godard é extensivo. Os indivíduos leem em voz alta citações de diversas fontes literárias, cada indivíduo tentando ser ouvido em detrimento do outro. Isso funciona tanto metaforicamente quanto em sentido literal, pois cada um se esforça para ser ouvido em um ambiente que os abafa caoticamente. Godard manipula sons industriais de trens, apitos de rebocadores e aviões em alto volume, para interromper e esmagar efetivamente os discursos de seus personagens (ELSHAW, 2000, p.73).

Temos, assim, a forma estruturante de *One Plus One*, e aquilo o que me parece ser o caráter constitutivo (e dialético) do que se convencionou chamar o cinema político de Godard: a retórica das tensões (1) que se justapõem (+1) sem adquirirem cálculo – e cuja *Gestalt* é exatamente a afirmação das partes que se sobrepõem.

É corrente a afirmação de que *One Plus One* dá início à fase política mais radical do cinema de Godard, seja pela influência das manifestações estudantis em maio de 1968 sobre a criação dessa obra, seja pelo caráter destacadamente político de seus filmes posteriores e a criação do Grupo Dziga Vertov. Mas, também, em face das entrevistas do autor nesse período de sua carreira, por exemplo, ao afirmar que o seu anseio não era mais o de abordar em seus filmes algum ponto de vista dele próprio, mas apresentar as próprias coisas de um ponto de vista político (Cf. VOICES). Considerações desta ordem, bem como o fato de que o cineasta francês costumeiramente problematizava ou encampava discursos e anseios políticos em suas falas e filmes do período, a exemplo do seu manifesto desejo de que o público presente na exibição alterada pelos produtores de *One Plus One*, no Festival de

Londres de 1968, devolvessem os seus ingressos e doassem o valor reembolsado para o *Eldridge Cleaver Defense Fund*, estabeleceram no imaginário popular uma compreensão senão deturpada, ao menos reducionista, do significado desse caráter político no cinema godardiano (enquanto matéria estética), apreendendo o sentido de seu cinema político tão-somente como cinema de engajamento ideológico (enquanto matéria puramente política). Todavia, como bem observa Aumont:

Formado fora de qualquer engajamento político, Jean-Luc Godard foi, no entanto, conhecido durante cerca de dez anos (1968-1978) como “esquerdista”, assumindo naturalmente posições definidas a respeito das relações entre os seres humanos e o indivíduo e o social (o trabalho, a informação, a esfera ideológica em geral). No entanto, nesse autor tão preocupado com a política, que às vezes pontificava atitudes extremadas, o cinema jamais chegou a desempenhar diretamente um papel ideológico; ao contrário, trata-se sempre da reflexão sobre a sociedade que acabou por alimentar, em última instância, um pensamento do cinema, de sua história, de sua relação íntima com o indivíduo – esta, de fato, de natureza ‘utópica’, no sentido próprio e literal: sem lugar no real. (AUMONT, 2002, p.131; grifos do autor).

As interpretações que compreendem em *One Plus One* o nascedouro de uma perspectiva política no cinema de Godard estão, todavia, equivocadas. Primeiro, porque desde 1960, em *O pequeno soldado*, o cineasta já abordava um tema político e problemático para a França no período, qual seja, a guerra da Argélia. De igual modo, em seu filme de 1967, *A chinesa*, o cineasta polemizou – e tomou partido em discussões – ao retratar um grupo de jovens que, após aderirem à moda vigente do maoísmo na França, desejavam se organizar com o objetivo de fundarem uma célula revolucionária. A obra, precipitadamente rotulada pela imprensa como um “filme esquerdista” e com o objetivo de “politização ideológica do público”, logo em seguida passou a ser

hostilizado por diferentes segmentos da esquerda francesa, tendo em vista que nele, diferentemente do que se propagandeava, Godard expunha o dogmatismo inflamado, e o caráter pueril e contraditório, do comportamento daqueles mesmos jovens militantes.

O caráter político do cinema de Godard, nesse sentido, não se direciona e nem se enquadra na ideia de uma busca por um engajamento político-partidário de seu público, embora seu autor não tenha se esquivado de manifestar posições críticas em seus filmes e entrevistas. Mas no fato de o cineasta francês se valer do cinema como um instrumento artístico que possibilita revelar, tal como a reportar um recorte de realidade, a dialética dos conflitos, dos discursos e das vozes subjacentes nos embates políticos. Nesse contexto, *One Plus One* de fato constitui o início de sua cinematografia política mais radical, mas isto não se dá no sentido de engajamento político, mas, notadamente, na radicalização em que o tema da política passa a adquirir em matéria de experimentação da sua linguagem cinematográfica, tomada ela própria como elemento caracteristicamente revolucionário da tensão entre o conteúdo e a forma que estruturam a retórica e identidade de uma obra de arte (sua Gestalt). Conceber e realizar esse complexo processo é o que confere a identidade autoral de Godard em *One Plus One*.

3.3 *Sympathy for the Devil* (o filme) e o problema diluição e ressignificação retórica

O filme *Sympathy for the Devil* não é, como se convencionou difundir, uma “versão dos produtores” de *One Plus One*. Não se trata de uma variante do filme de Godard, mas de uma outra obra. O problema não se encontra no fato de Quarrier e Pearson terem realizado ingerências no projeto de Godard, ou devido à falta de consentimento nas intervenções por eles feitas. São muitas e costumeiras as

intromissões de quem ordena o patrocínio sobre a realização de obras de arte, e, em alguns casos, talvez até possam contribuir para que o resultado final do projeto se torne mais consistente com a retórica inicialmente planejada pelo artista para o objeto de sua autoria. Nestes casos, especialmente quando um diretor manifesta o seu não consentimento, resultam dessa contenda as chamadas “versões dos produtores”.

Ocorre, entretanto, que as alterações operadas por Quarrier e Pearson no projeto de Godard desestruturam a retórica original da obra e a ressignificam – o que determina, por sua vez, terem rompido com a sua identidade e constituído uma outra. Que as intervenções dos produtores tenham sido mínimas, quase indiscerníveis (para usarmos um termo caro a Danto), e com o “bom propósito” de conferirem um maior destaque para a emblemática nova canção dos Rolling Stones, cujo filme de Godard apresenta os registros iniciais de sua criação, não designa que não sejam intromissões de pouca conta.

A estrutura dos elementos perceptuais de uma obra não estão ali por acaso, mas porque são constitutivos do processo de conferir um conteúdo semântico de significação na retórica. Se um elemento perceptual ou de significação, ainda que pequeno, interfere de modo forçoso na constituição da retórica, de tal modo a ressignificar o seu conteúdo, o que se passa a ter é uma outra retórica (seja ou não confusa), implicando, portanto, uma outra identidade artística para o objeto. É esse o “giro da chave” que ocorre quando Quarrier e Pearson alocam a canção finalizada dos Rolling Stones na cena final do filme, e modificam o título de *One Plus One* para o nome da música do grupo de rock, *Sympathy for the Devil*: a “Gestalt da forma revolucionária”, o problema das sobreposições que jamais convergem em um cálculo que soma, e a incógnita poética instituída pelo título do filme de Godard (cujo auxílio

para o entendimento da retórica de sua obra é capital), são diluídos e perdem seu significado. Daí que a veemente recusa do cineasta francês à obra *Sympathy for the Devil* não se deve apenas a um pretensão orgulho artístico ferido, mas porque Godard não é, verdadeiramente, autor da identidade que a obra adquire após as intervenções dos produtores.

O filme de Godard e a canção dos Rolling Stones possuem dois elementos constitutivos em comum: em ambas as obras temos o tempo presente como firmamento de suas narrativas, e em ambas encontramos a presença de nomes de personagens do mundo real (especialmente da política) na construção de um roteiro ficcional. Mas as consonâncias de suas retóricas se delimitam a esse único ponto. Embora as duas obras tenham sido concomitantemente produzidas em um mesmo período histórico, e em ambas encontremos elementos que as façam ressoar a atmosfera dos conflitos do ano de 1968, isso não implica que dessa coincidência haja uma retórica comum entre a canção e o filme de Godard. Ademais, se o registro da criação da música *Sympathy for the Devil* pelos Rolling Stones é parte da construção polissêmica da linguagem de *One Plus One*, não parece estar presente qualquer contribuição ou diálogo da criação de *One Plus One* para a composição da música *Sympathy for the Devil*, seja para seus elementos sonoros ou para sua letra (há de se notar, neste caso, que os Rolling Stones jamais foram cobrados a apresentarem qualquer referência a Godard em sua canção, ao contrário do que ocorreu com o cineasta).

Na música dos Rolling Stones, o tempo presente funciona como o desfecho (e clímax) da peça. É no presente que se dá a narrativa em que o herói (ou, neste caso, o anti-herói), sem inicialmente revelar o seu nome, descreve em primeira pessoa, para o ouvinte, o seu protagonismo em alguns momentos históricos trágicos. Afirma o anti-herói que ele estava por perto, no momento da dúvida e martírio de Cristo, e que ele

se certificou de que Pilatos lavasse suas mãos. Que na Revolução Russa ele “permaneceu em São Petersburgo, matando o Czar e seus ministros”, e que na Segunda Guerra, durante o avanço dos alemães, ele conduziu um tanque de guerra e manteve a sua patente de general. Que ele assistiu com alegria aos conflitos monárquicos durante a Guerra dos Cem Anos, e, possivelmente fazendo uma referência às viagens intercontinentais entre a Europa e a Ásia, por jovens *hippies* ingleses dos anos 1950 e 1960, na chamada *hippie trail*, que foi ele quem deixou as armadilhas para os trovadores que foram mortos antes de chegarem a Bombaim.³

Trata-se de uma sequência de eventos histórica e geograficamente distantes entre si, em que o anti-herói testemunhou ou agiu de forma perversa, o que sinaliza o seu caráter supra-humano e malévolos. Mas o narrador em primeira pessoa também se mostra um sujeito sedutor, e perturbador, recorrentemente afirmando ser um homem de posses e de bom gosto, consciente de que aquilo o que intriga e confunde seu interlocutor (quem ouve a canção ou o personagem oculto) é a natureza do seu jogo. O anti-herói também compartilha com seu ouvinte a

³ Segue a letra integral da canção: “Please allow me to introduce myself / I’m a man of wealth and taste / I’ve been around for a long, long years / Stole million man’s soul and faith // And I was ‘round when Jesus Christ / Had his moment of doubt and pain / Made damn sure that Pilate / Washed his hands and sealed his fate // Pleased to meet you / Hope you guess my name / But what’s puzzling you / Is the nature of my game // Stuck around St. Petersburg / When I saw it was a time for a change / Killed Tsar and his ministers / Anastasia screamed in vain // I rode a tank / Held a general’s rank / When the blitzkrieg raged / And the bodies stank // Pleased to meet you / Hope you guess my name / Ah, what’s puzzling you / Is the nature of my game / I watched with glee / While your kings and queens / Fought for ten decades / For the gods they made // I shouted out / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me // Let me please introduce myself / I’m a man of wealth and taste / And I laid traps for troubadours / Who get killed before they reached Bombay // Pleased to meet you / Hope you guessed my name / But what’s puzzling you / Is the nature of my game // Pleased to meet you / Hope you guessed my name / But what’s confusing you / Is just the nature of my game // Just as every cop is a criminal / And all the sinners saints / As heads is tails / Just call me Lucifer / Cause I’m in need of some restraint // So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste / Use all your well-learned politesse / Or I’ll lay your soul to waste // Pleased to meet you / Hope you guessed my name / But what’s puzzling you / Is the nature of my game // Tell me baby, what’s my name? / Tell me honey, can ya guess my name? / Tell me baby, what’s my name? / I tell you one time, you’re to blame // What’s my name / Tell me, baby, what’s my name? / Tell me, sweetie, what’s my name?” (JAGGER; RICHARDS, 1968).

responsabilidade por um de seus atos mais recentes: “Quem matou os Kennedys? Quando, afinal, fomos você e eu”, em uma clara referência aos assassinatos do presidente dos Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy, em 1963, e de seu irmão, o senador Robert Kennedy, em 1968 (mesmo ano em que a canção foi composta e lançada no mercado). O jogo de sedução e envolvimento perpassa ao longo de toda a letra da canção. Trata-se, na verdade, de um cortejo, de uma tentativa de encantar a sua vítima para que esta lhe ofereça o tipo de “simpatia” clamada pelo título da canção. É o que se revela nas últimas estrofes, quando o anti-herói, enfim, pronuncia seu nome e sentencia o interlocutor ao seu destino:

Assim como todo policial é um criminoso / E todos os pecadores, santos /
 Como cara é coroa / Me chame apenas de Lúcifer [...] / Se você me encontrar
 / Tenha cortesia / Mostre um pouco de simpatia e requinte / Faça uso da
 polidez que você bem aprendeu / Ou profanarei sua alma em desperdício[...]
 / Diga-me, meu bem, qual é o meu nome? (JAGGER; RICHARDS, 1968;
 tradução minha).

A letra da canção, composta por Mick Jagger, almeja causar impacto. Trata-se de uma narrativa sombria, seja pela recorrência aos fatos históricos, incluindo o recente assassinato de Robert Kennedy, mas especialmente por tratar a história a partir da perspectiva de Lúcifer, que ao fim da canção ameaça o interlocutor, exigindo-lhe simpatia. Fora isso, a construção rítmica e melódica da canção, incluindo uma percussão e um coro de caráter ritualístico em sua sonoridade, estabelecem para a música uma atmosfera ao mesmo tempo ameaçadora e sedutora. Ademais, sendo *Sympathy for the Devil* uma canção *pop* bem elaborada, em diálogo com as construções narrativas empregadas pela música *folk*, mas destoando do universo temático pacifista do movimento *flower power* que lhe era contemporâneo, não é de se estranhar que a particularidade dessa canção, realizada por uma

das mais proeminentes bandas de rock do período, tenham também impactado os produtores Iain Quarrier e Michael Pearson, a fim de que conferissem, na edição final do filme de Godard, um destaque maior para os Rolling Stones e sua música – o que indubitavelmente conferiria à obra, ainda que de modo forçado e forjado, um caráter de encontro colaborativo entre o cineasta francês e o grupo de rock inglês.

Sympathy for the Devil é uma das canções mais conhecidas e polêmicas dos Rolling Stones, sendo ela responsável por instaurar, em grande medida, o imaginário popular que passou a relacionar o grupo de rock inglês ao ocultismo. Apesar de Mick Jagger queixar, em algumas entrevistas, o seu estranhamento com a repercussão em torno de sua música, visto que para ele era apenas uma canção que o grupo estava interpretando, é notório que parcela significativa desse imaginário antes adveio da publicidade feita pela própria banda inglesa em torno dessa atmosfera, do que de uma casual interpretação decorrente apenas do público. Vide a ênfase dada a esse caráter “diabólico” nas performances ao vivo da canção naquele período, a exemplo de *Rock n’ Roll Circus* ou em Altamont, em 1969, quando Jagger afirma, diante do caos e violência reinantes naquele espetáculo, que “sempre acontece algo de estranho quando tocamos essa música” (GIMME SHELTER, 2004, 1h 11min.). Deste modo, não me parece implausível considerar que esse caráter publicitário também tenha sido ansiado pelos Rolling Stones e sua equipe para o filme de Godard, e que esse desejo tenha sido manifestado aos produtores ingleses Iain Quarrier e Michael Pearson.

Diferentemente ao que acontece na música dos Rolling Stones, o papel desempenhado pelo tempo no filme de Godard é de outra natureza. Em *One Plus One*, o presente também constitui elemento-chave para a compreensão da retórica do filme. Entretanto, nele não se faz como desfecho, mas como totalidade da narrativa. Se a canção dos

Rolling Stones personaliza na letra, na rítmica e nas performances com que era executada, a presença do personagem Lúcifer como ícone e clímax da canção, no filme de Godard a presença do passado é apenas um dado por vezes referenciado nos discursos, mas sem qualquer peso na narrativa. Tanto quanto, se podemos conjecturar alguma presença do mal em seu filme, este é decorrente das tensões e impossibilidade de escuta ou diálogo, da natureza dissociativa da política, e não da presença da figura satânica em seus acontecimentos.

Ademais, o caráter inacabado da música *Sympathy for the Devil*, em *One Plus One*, não incide em uma pretensa atitude de Godard em diminuir os Rolling Stones ou a sua canção, nem tampouco é por boicote à banda que não temos no filme uma apresentação épica da música, por exemplo, em alguma performance ao vivo. Manter a canção inacabada, em *One Plus One*, não tem por objetivo destituir o valor da canção, mas fazer com que ela seja – e esteja – em coerência com a dialética da fragmentação sobreposta e o caráter inconclusivo dos desejos projetados que o filme propõe em sua retórica. Permitir que a canção se finalizasse, e adquirisse no filme a sua feição final, como um grande *hit* tal qual ela veio a se tornar, não apenas prejudica a interpretação que a obra propõe para a participação dos Rolling Stones no filme, apresentando-os no estressante e artesanal trabalho em estúdio, como desconstrói a própria identidade retórica.

A retórica da canção dos Rolling Stones também dialoga com um contexto histórico das artes, mas não é o das experimentações vanguardistas com a linguagem. No âmbito de sua letra, encontramos parentesco com outras canções e obras literárias, cujas narrativas abordam o tema da presença diabólica, por exemplo, no blues *Me and the Devil Blues*, de Robert Johnson, uma das principais influências dos Rolling Stones, no mito fáustico, presente na literatura desde o século

XVI, a partir do texto anônimo *História do Doutor Johann Fausto*, e retomado por Christopher Marlowe, Lessing, Goethe e Thomas Mann, ou em outras peças literárias que também dialogam a presença diabólica na história humana, a exemplo de *Mephisto*, de Klaus Mann, e, especialmente, daquela que é costumeiramente apontada como a principal influência para a composição de Jagger, *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, cuja narrativa descreve as peripécias de Satã em Moscou, durante os anos 1930. Na letra de Jagger, assim como nas obras descritas acima, e com as quais se estabelece o diálogo da retórica da canção, temos não uma forma vanguardista da desconstrução e experimentação com a forma, mas a adoção da forma narrativa (enquanto patrimônio histórico do desenvolvimento da arte literária) para discorrer sobre um tema.

No âmbito de sua estrutura musical, por sua vez, a canção *Sympathy for the Devil* possui uma retórica que, igualmente, não dialoga com as tensões formais de *One Plus One*, mas com outras músicas da cultura *pop*. Se, por um lado, trata-se de uma obra que emprega um elemento formal inovador para as canções de rock do período, ao trazer uma percussão hipnótica inspirada nos ritos afros assistidos por Mick Jagger no Brasil, essa sonoridade não é empregada de forma dissociativa, mas perfeitamente incorporada ao *groove* da canção, que, por sua vez, tem por objetivo instaurar uma atmosfera que antes tem a função de ressaltar a narrativa da letra do que com ela estabelecer tensões. Na música *Sympathy for the Devil*, a soma de suas partes é configurada por um arranjo de totalidade, seus elementos constroem e formam uma unidade de fácil assimilação, a fim de conduzir e solucionar seu “cálculo” no clímax.

Deste modo, quando os produtores Iain Quarrier e Michael Pearson decidiram por mudar o título e inserir a canção finalizada na última

cena do filme, de modo a “contemplar” para a obra de Godard o cumprimento de seu ciclo, e forjarem para a peça um caráter de “encontro artístico”, o 1+1 proposto por Godard se resolve em um obscuro 2, cumpre um *telos*, e, dado o caráter impactante da música dos Rolling Stones, confere ao final do filme uma feição estranhamente épica, e que nada diz respeito à identidade da obra do cineasta francês. Que relação existe entre esse empreendimento e o filme? Conduzir o espectro dos conflitos políticos sobrepostos (e demasiadamente humanos) para a conta de Lúcifer? Forçar uma interpretação de caráter épico para conflitos que não se resolvem? Transformar a construção e finalização da música dos Rolling Stones em trilha e tema central do filme, submetendo a identidade da peça cinematográfica à identidade da canção? Tornar uma parte no próprio todo?

Trata-se, obviamente, de uma ação esteticamente malsucedida, e não é por outro fator que a edição de Quarrier e Pearson tenha causado ao mesmo tempo a ira e revolta de Godard, ao acusar que aquilo não era o seu filme e exibir a obra original em contraposição àquela apresentada pelos produtores, tanto quanto, por outro lado, de o filme dos produtores, intitulado *Sympathy for the Devil*, não ter encontrado por parte do público admirador dos Rolling Stones uma receptividade positiva, tendo em vista que ao promoverem o filme como uma obra de Godard alicerçada na canção da banda inglesa, e como resultado do encontro entre o grupo de rock e o cineasta francês, a última coisa que esse público pôde encontrar no filme é a representação desse elo participativo ou algum caráter coeso no próprio filme. Pois este é o problema do filme *Sympathy for the Devil*: ele nem constitui um caráter épico para uma ilustração cinematográfica da música dos Rolling Stones, e, por outro lado, dilui as conquistas ambicionadas pela retórica vanguardista de Godard em uma bricolagem de obscuro entendimento.

Esta é, por sinal, a queixa de Keith Richards contra o filme *Sympathy for the Devil* (equivocadamente atribuído a Godard), ao afirmar que “ninguém pode dizer honestamente que conseguiu entender que diabo ele estava querendo” (RICHARDS, 2010, p.287).

Há uma reflexão de Caetano Veloso, acerca da forma como as inovações das vanguardas foram incorporadas, mas a seguir diluídas, pela cultura popular, e que é de grande valia para a nossa compreensão do significado – e do tipo de obra – que a interferência de Quarrier e Pearson em *One Plus One* resulta. Embora a passagem de Veloso diga respeito a um contexto próprio de sua vivência com a contracultura brasileira, ela nos serve para também ilustrar o problema em torno do filme *One Plus One*. Cito-o:

Em 1968, Augusto de Campos [o poeta, tradutor e crítico de vanguarda brasileiro] mostrou-se impressionado com as declarações arrancadas por um repórter a Paul McCartney de entusiasmo por Stockhausen. Ouvindo, nos anos subsequentes, o pop doce e desossado que Paul produziu – e a enxurrada de canções programadamente digestivas ou programadamente transgressivas que se seguiram – pode-se imaginar o fastio e o dessabor de um homem como Augusto [...]. Recentemente ouvi de Arto Lindsay que os músicos e produtores dessas formas mais em voga de dance music (techno) são consumidores vorazes justamente desse repertório [vanguardista] heroicamente defendido por Augusto. Assim, muito mais do que Paul pode ter ouvido Stockhausen, esses garotos ouvem Varèse e Cage, Boulez e Berio. O que pensar? Quando eu vi MTV pela primeira vez, em Nova Iorque, escrevi um artigo intitulado ‘Vendo canções’ (intencionalmente usando os dois sentidos da palavra *vendo*) em que faço perguntas que apontam na mesma direção: os procedimentos de filmes de vanguarda [...] tinham finalmente se refugiado ali naqueles filmecos de rock n’ roll, que eram a um tempo ilustrações erráticas das canções e anúncios dos discos correspondentes. Hoje não aguento assistir a vídeos de rock por muito tempo: o excesso de imagens esforçando-se por parecerem bizarras me entediam, sobretudo na velocidade em que são editadas. Mas a questão permanece: as referências ao *Chien andalous* ou a *Metropolis* – e todo o permanente parentesco com *Le sang d’un poète*, de Cocteau – estão num vídeo de rock exatamente e apenas

como as formas de Mondrian numa minissaia, ou só agora o “modernismo” ou as “vanguardas” começam a perder direito a esses nomes de ruptura? (VELOSO, 1996, p.239-240; grifos do autor).

A ponderação de Caetano Veloso é relevante por considerar o fato de que a busca por uma sofisticação do emprego das linguagens pela cultura de massas, na segunda metade dos anos 1960, apesar de inicialmente dialogar com as artes de vanguarda, a exemplo da influência de Karlheinz Stockhausen sobre a criação, por Paul McCartney, de *Sgt. Peppers*, dos Beatles, foi seguida ou pelo abandono desse caráter experimental ou pela apropriação diluidora das conquistas vanguardistas, a exemplo da estética de parcela significativa dos videoclipes de rock da MTV, ao empregarem os elementos constitutivos das obras de Cocteau, Buñuel ou Lang, para servirem de lampejos ilustrativos e dissociados para ilustrarem imageticamente essas músicas.

Sympathy for the Devil, o filme, é quase tão banal quanto uma caixa de Brillo em um supermercado, mas, diferentemente desta, ainda assim é feito para e exibido como uma obra de arte. Mas não é um filme de Godard. Embora, tal como ocorre com a obra *Brillo Boxes*, de Warhol, ao empregar o *design* de James Harvey para as caixas de Brillo, também esse filme empregue as formas concebidas por Godard para *One Plus One*. Porém, *Sympathy for the Devil* é um “filme de produtores”, que ambiciona um fim promocional e comercialmente rentável.

Sympathy for the Devil, diferentemente do que ocorre com *One Plus One*, possui uma retórica antes orientada para o entretenimento fetichizado de uma propaganda do que para a constitutividade de sua arte. Não representa apenas o impasse entre um cineasta-autor e seus produtores, pois toca exatamente no imperativo de necessário embate por detrás da política dos autores, levantada pela *Nouvelle Vague*.

Quarrier e Pearson não ambicionam contribuir para a composição de uma obra, mas venderem um produto: o encontro entre um dos maiores cineastas e um dos maiores grupos de rock daquela geração. Comercializar esse produto, obviamente, implica tornar o filme (que representa o encontro entre Godard e os Rolling Stones) o mais atrativo possível. Não se trata, para a retórica dos produtores, propriamente de um encontro entre linguagens, mas entre ícones de representação (e fetiche) em nichos de mercado. Sob esse aspecto, é inegável que aquela nova e polêmica canção dos Rolling Stones, claramente um *hit* e uma grande canção de rock, cuja obra de Godard conseguira registrar os processos iniciais de sua criação, mereceria ser apresentada com maior destaque: ela “vende bem” o encontro. O que explica o emprego do título da canção como título do filme e, ainda, a aparição épica da música do grupo de rock inglês na cena final do filme.

Se em *One Plus One* temos uma retórica coerente com as produções e ambições de vanguarda, e se na música *Sympathy for the Devil*, dos Rolling Stones, temos uma retórica coerente com as criações de Robert Johnson, com a literatura de Bulgákov e com a busca por uma maior sofisticação artística dos grupos e cantores de rock no fim dos anos 1960, no filme *Sympathy for the Devil* temos igualmente uma retórica, da diluição descompromissada com as formas e a retórica da arte, em nome dos anseios do mercado (de arte ou entretenimento). Diferentemente de Godard, cujo emprego revolucionário da forma é sustentado por interesses factuais com a linguagem cinematográfica, algo que temos asseverado pelo próprio histórico do cineasta em sua formação e em seu período como crítico de cinema na *Cahiers du Cinéma*, a “criação” de Quarrier e Pearson não possui qualquer preocupação com a retórica da linguagem cinematográfica, embora delas faça apropriação com fins puramente comerciais.

O problema da identidade, deste modo, se revela em sua complexidade na querela *One Plus One/Sympathy for the Devil*: não se trata apenas de um embate de forças entre a autoridade de um diretor e a de seus produtores no domínio de uma obra, mas, distintamente, do fato de que essa colisão de perspectivas pode implicar – e é este o caso desse conflito – em dois filmes distintos em razão de suas distintas retóricas.

Por ironia, *One Plus One* instaura dilemas, sendo um estético e outro histórico. O primeiro, de que a obra de multífaces justapostas de Godard possui um acabamento, ou seja, a coerência de suas múltiplas tensões, incluindo do movimento de construção e destruição ao longo do filme, representam a sua própria unidade e acabamento. O segundo, no sentido histórico, demonstra que a querela entre *One Plus One* e *Sympathy for the Devil* conduz a realidade do filme de Godard à mesma problemática da criação e destruição contínua e sistematicamente narrada de múltiplas formas ao longo de todo o seu filme. Enquanto *One Plus One* paradoxalmente constrói das dissociações justapostas um objeto, a ação arbitrária dos produtores Quarrier e Pearson, ao editarem, exibirem e forjarem *Sympathy for the Devil* como uma versão alternativa e contraposta à do diretor, conduziu para a realidade histórica do filme de Godard o mesmo movimento da tensionalidade conflituosa de seu filme: 1+1 como disputa, e não como soma.

Referências:

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUMONT, Jacques. Entre linguagem e visão: Godard; Do cinema como síntese das artes: de Eisenstein a Godard (mais Ruiz). In. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004, pp.54-58;143-147.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido** (Entrevistas).

Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

DANTO, Arthur. The Artworld. In. **The Journal of Philosophy**, v.61, n.19, 1964, pp.571-584.

DANTO, Arthur. **The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1981.

DANTO, Arthur. Art and Meaning. In. CARROLL, Noël (Ed.). **Theories of Art Today**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000, pp.130-140.

ELSHAW, Gary. One Plus One/Sympathy for the Devil. In. **The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard**. Thesis for the MA in Film, Victoria University of Wellington, New Zealand, 2000, pp.69-79. Disponível em: <https://elshaw.tripod.com/jlg/Thesis.pdf>. Acesso em 02 de junho de 2024.

EPSTEIN, Dan. Why 'Sympathy for the Devil' is still an Essential Rolling Stones Movie. In. **Rolling Stone**, oct.05, 2018. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/feature/sympathy-for-the-devil-godard-rolling-stones-anniversary-727107/>. Acesso em 08 de junho de 2024.

GIMME SHELTER. Direção de Albert e David Maysles, e Charlotte Zwerin. Estados Unidos: Cinema 5, 1970 (Remasterização: 2004), 1 DVD (91 min.).

JAGGER, Mick; RICHARDS, Keith. Sympathy for the Devil. Interpretação: The Rolling Stones. In. **Beggars Banquet**. London: ABK, 1968 (1 CD, relançamento Universal, 2002).

KOFFKA, Kurt. **Principles of Gestalt Psychology**. Oxon: Routledge, 2005.

MARZONI, Andrew. Sympathy for the Dialectic: Godard's *One Plus One* and the Battle of the Brows. In. **Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal**, v.11, n.1, 2015, pp.15-21.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Intervenção num debate sobre os métodos formal e sociológico. In. SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp.261-262.

NASCIMENTO, Charliston Pablo do. "Significados incorporados e a questão retórica da arte em Arthur Danto". **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v.18, n.34 (jan-jun/2024), p.32-69. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/580>. Acesso em 10 de julho de 2024.

ONE PLUS ONE/SYMPATHY FOR THE DEVIL (Director/Producers versions). Direção e roteiro de Jean-Luc Godard. Londres (ING): Rarovideo, 1968 (2018 Remaster), 2 DVDs (193 min.).

RICHARDS, Keith. **Vida**. Tradução de Maria Silvia Mourão. São Paulo: Globo, 2010.

RONDEAU, José Emilio; RODRIGUES, Nelio. **Sexo, drogas e Rolling Stones**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ROUD, Richard. **Jean-Luc Godard**. 3rd ed. London: Palgrave Macmillan, 2010.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In. **O prazer dos olhos: textos sobre o cinema**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.257-276.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VOICES. Direção de Richard Mordaunt. Londres (ING): Magnus Opus, 2007, 1 DVD (43 min.).

6

O AMOR EM SOLARIS, DE ANDREI TARKOVSKI

Fernando Monegalha ¹

Introdução

Num artigo bastante interessante, intitulado “*Tarkovsky’s Philosophy of Love: Agape in Stalker and Sacrifice*”, Bilge Azgin efetua, como o título já aponta, uma análise da filmografia de Tarkovski (com ênfase principalmente em *O sacrifício* e *Stalker*), buscando encontrar nela os elementos para se pensar uma “filosofia do amor”, pensando-o principalmente na chave do amor cristão, *Ágape* ou caridade. Cremos que esse é um elemento fundamental para se pensar a obra tarkovskiana, uma vez que essa obra se constitui numa tensão constitutiva permanente (que desenvolveremos mais adiante), o que nos leva a ter de pensar o amor como o único critério de que dispomos para navegar em meio a essa tensão. Como o próprio diretor colocou no seu fundamental livro “*Esculpir o tempo*”:

Creio que tenho o dever de estimular a reflexão sobre o que é fundamentalmente humano e eterno em cada alma individual, e que, no mais das vezes, é ignorado pelas pessoas, embora elas tenham o destino em suas mãos. Elas estão sempre muito ocupadas, correndo atrás de fantasmas e reverenciando seus ídolos. No final das contas, tudo pode ser reduzido a um único e simples elemento, que é tudo com que alguém pode contar durante a sua existência: a capacidade de amar. Esse elemento pode germinar e crescer no interior da alma, até tornar-se o fator supremo que determina o significado da vida de uma pessoa. Minha função é fazer com que todos os que vêem meus filmes tenham consciência da sua necessidade de amar e de oferecer seu amor, e que tenham consciência de que a beleza os está convocando. (TARKOVSKI, 1990, p. 241)

¹ Professor do curso de Filosofia da UFAL – Universidade Federal de Alagoas. Membro do PPGFIL-UFAL.

Após o belo artigo de Bilge Azgin, fazer uma análise da questão do amor em filmes como *Stalker* e *O sacrifício* ficaria redundante. Cremos, contudo, que há ainda elementos para se pensar essa “filosofia do amor” em outras obras da filmografia de Tarkovski, em especial, *Solaris*, lançado em 1972, um marco do cinema em geral, tendo sido responsável (junto com outras obras como *2001* e *Blade Runner*) por elevar o patamar do gênero da ficção científica, fazendo com que este atingisse sua maturidade artística. Temas caros à filosofia permeiam a obra: a relação entre a transcendência e a imanência, a questão da individuação, a relação entre o real e o imaginário, o estatuto do gênero, entre outros. Mas nenhum tema é mais presente no filme do que a questão do amor: *Solaris* não é apenas uma história de amor entre o cosmonauta Kris Kelvin e a “convidada” Hari, mas também uma profunda reflexão sobre o papel metafísico do amor num mundo dividido entre seu fundamento telúrico e seu fundamento celestial, entre os jogos de forças da imanência e o apelo possível a uma divindade transcendente. Isso torna *Solaris* uma obra de fundamental importância para se pensar essa “filosofia do amor” na obra de Tarkovski, assim como o jogo metafísico que ela envolve.

O amor em Solaris

1. O enredo de *Solaris* é bastante conhecido: o cosmonauta e psicólogo, Kris Kelvin, é enviado para uma estação espacial em órbita do planeta Solaris. Esse planeta é fundamentalmente um grande oceano, na superfície do qual surgem estranhas ilhas e formações. Com o passar do tempo, criou-se um ramo da ciência intitulado Solarística, no bojo do qual se desenvolve a hipótese especulativa de que o planeta seria um ser vivo e inteligente, uma espécie de enorme cérebro capaz de ler e interagir com as mentes das pessoas que se aproximassem dele. Essa

ciência, contudo, não tem o avanço esperado: as informações sobre Solaris parecem simples absurdos aos olhos dos cientistas que se debruçam sobre elas. É no contexto de decadência de tal ciência que se dá a viagem de Kris Kelvin à Solaris. Ele tem como missão declarar se os estudos sobre o planeta devem continuar, ou se este deve ser bombardeado com uma forte radiação, o que significaria talvez a destruição do oceano e o fim da Solarística.

Quando Kris Kelvin chega à estação, encontra apenas dois tripulantes: Sartorius e Snaut (um terceiro, Gibarian, amigo de Kris, havia se suicidado). Snaut alerta Kris que “ele não está na Terra”, e que estranhas coisas acontecem na estação. Kris não dá muita atenção ao aviso de Snaut, mas logo em seguida começa a ver as estranhas aparições de sua ex-mulher, Hari, que se suicidara dez anos antes. Em princípio, Kris tenta fazer com que a “convidada” (como os tripulantes chamam essas aparições) desapareça: despacha-a num foguete para o espaço. Mas Hari não tarda a reaparecer: como pontua Žižek, menos do que a materialização de um desejo, ela é antes de mais nada uma materialização de um evento traumático na vida de Kris. O corpo de Hari e dos demais “convidados”, alerta Sartorius, é feito de neutrinos, não de átomos: tem uma estabilidade frágil, mas se recompõe facilmente devido ao campo de força do planeta. A existência dessa Hari de Solaris se assemelha mais a de um fantasma: ao contrário da verdadeira Hari, ela não se lembra de quem é: suas lembranças são aquelas que Kris possui de Hari e não as que a verdadeira Hari teria de si própria. Ela é uma espécie de projeção fantasmática materializada do inconsciente de Kris. Mas entre Kris e Hari se estabelece uma relação de amor, tanto em nível espiritual quanto carnal (é marcante o número de vezes que eles aparecem juntos na cama após uma relação sexual). Um detalhe importante a ser salientado é que na medida em que Hari estabelece essa relação de amor com Kris, ela

adquire uma existência cada vez mais independente: no começo ela não consegue ficar longe de Kris (ela destrói uma porta metálica tentando segui-lo, o que lhe causa terríveis ferimentos que logo se regeneram), mas pouco a pouco ela começa a adquirir, por assim dizer, uma maior consistência ontológica, adquirindo inclusive a consciência de que ela não é a verdadeira Hari, mas outra entidade.

Por fim, Sartorius e Snaut bombardeiam o planeta com a radiação que fará cessar a atividade do oceano. Após esse bombardeio, os “convidados” desaparecem. Kris se recupera após um longo período de febre, e retorna então à Terra. Ele volta então à *datcha* (casa rural) de seu pai, onde o encontra. Estranhamente, chove dentro da casa. Kris então se ajoelha diante do seu pai e o abraça. A câmera se afasta e revela que a *datcha* se encontra numa ilha, em meio ao oceano de Solaris. Kris, de fato, nunca saiu de Solaris. Esse final é bastante interessante, pois é diferente daquele proposto no livro de Stanislaw Lem, onde Kris fica observando Solaris e refletindo sobre a existência daquele planeta-oceano.

2. Slavoj Žižek faz uma leitura psicanalítica e filosófica bastante arguta do filme de Tarkovski, que tem o mérito de colocar o filme numa dimensão mais profunda do que aquela que passamos acima, ao apresentar tão-somente o enredo. Žižek enxerga Solaris não como um supercérebro capaz de ler as mentes dos cosmonautas que lá orbitam, mas como uma Coisa com C maiúsculo, uma esfera do Real inapreensível em termos simbólicos:

Assim, a comunicação com a Coisa-Solaris falha, não porque Solaris seja demasiado estranho, precursor de um intelecto infinitamente superior às nossas faculdades limitadas que trava conosco jogos perversos cuja lógica permanece eternamente para além de nossa compreensão, mas porque nos leva demasiado perto daquilo que, em nós, tem de se conservar afastado se

quisermos manter a consistência do nosso universo simbólico. (ŽIŽEK, 2009, p. 115)

Essa leitura žižekiana tem a vantagem de mostrar que *Solaris* não é um filme de ficção científica comum, que partiria de alguma construção imaginária completamente irreal, mas um filme que aponta justamente para o contrário – para a esfera do Real que opera silenciosamente em nós mesmos; *grosso modo*, *Solaris* não está “fora” de nós, mas “em nós”. *Solaris* aponta para uma esfera de nossa imanência, mas para uma imanência mais ampla que a esfera de nossa subjetividade. Ocorre apenas que essa “Coisa” que constitui nosso próprio ser deve permanecer afastada de nós. É curioso que os cosmonautas precisem permanecer na estação espacial: em nenhum momento se cogita mergulhar no oceano de *Solaris*, o máximo que se faz é sobrevoar o planeta (no começo do filme, temos o relato de um cosmonauta, Burton, que narra ter visto uma criança gigante de quatro metros de altura em meio às nuvens do planeta-oceano). A estação espacial pode ser lida como uma metáfora de nossa situação em relação ao Real: nós não podemos mergulhar nele, precisamos nos manter a uma confortável distância, que permite instaurar um horizonte simbólico. A esse respeito, lembremos que o termo “teoria”, afirma Werner, vem de “*theoros*”, aquele indivíduo do oráculo que observava a montanha do topo para a base, indicando aos peregrinos o caminho que eles deveriam seguir para subir a montanha (JAEGER, 1994, p. 1368). Os cientistas na estação espacial estão necessariamente impedidos de compreender *Solaris* (o Real), pela distância simbólica que eles devem manter para que a própria teoria possa ser instaurada: o *kosmotheoros* pode compreender tudo, menos experimentar o Real em si mesmo.

Existem outros aspectos de *Solaris* que Žižek salienta, seja em *Lacrimae Rerum*, seja no longa-metragem *O guia pervertido do cinema*.

Um deles, o mais enfatizado pelo autor, consiste no seguinte: a existência fantasmática de Hari pode ser lida como uma metáfora da condição da própria mulher no mundo patriarcal: a mulher seria reduzida, nesse mundo, às condições que lhe são impostas pela fantasia masculina (ser uma boa dona de casa, uma boa esposa, uma boa mãe, etc.). Seu comportamento seria basicamente um sintoma produzido pelo Outro (o homem, a cultura machista, a sociedade patriarcal). Se interpretarmos *Solaris* a partir dessa chave, a obra pode parecer profundamente machista em princípio, mas não é. Pelo contrário, como salienta Žižek:

Por essa razão, o rebaixamento ontológico weiningeriano da mulher enquanto mero “sintoma” do homem – como a encarnação da fantasia masculina, como a imitação histérica da verdadeira subjetividade masculina – é, quando admitido abertamente e assumido por completo, muito mais subversivo do que a falsa afirmação da autonomia feminina. Talvez a atitude feminista por excelência seja proclamar abertamente: “Não existo em mim mesma, sou apenas a encarnação da fantasia do Outro” (ŽIŽEK, 2009, p. 110).

A condição de Hari pode ser lida, desse modo, como a condição da própria mulher num mundo patriarcal. Haveria assim uma valia de *Solaris* para o feminismo. Não achamos essa interpretação žižekiana desprovida de interesse: ela atualiza a obra de modo perspicaz, trazendo elementos não tão óbvios à primeira vista. Mas o que propomos aqui é ler a condição de Hari como a condição, não apenas da mulher, mas do próprio ser humano em geral, independente do seu gênero. O que tentaremos fazer será mostrar como Hari passa por um processo de individuação progressivo desde o momento em que ela aparece no filme pela primeira vez, até o momento em que se alcança um estado de graça, quando a estação fica num estado de gravidade zero. Como veremos, o amor seria o fator determinante nesse processo de individuação.

3. A escolha do Oceano como elemento primordial em *Solaris* não é arbitrária, mas ajuda a compor uma simbologia fundamental. Símbolo da fluidez de nosso mundo sensível em constante devir, o Oceano comporta também um sentido profundamente genético, indicando uma espécie de princípio indiferenciado da existência em geral. Encontramos ecos dessa caracterização no Rig Veda X,121, onde o ovo cósmico que contém a totalidade da existência (em estado virtual) desponta em meio à indiferenciação das águas primordiais, “princípio feminino que serve de matriz primordial à criação” (LEITE, 2004, p. 102). Contraposto a esse princípio feminino, temos tradicionalmente a ação de um princípio masculino ordenador, tal como parece ser o papel de Prajapati nessa passagem do Rig Veda (LEITE, 2004, p. 102). Bem mais contemporaneamente, encontramos uma caracterização trágica desse princípio genético em Nietzsche, que retoma a imagem do Oceano em seus aforismos póstumos:

§ 1067. E sabeis sequer o que é para mim “o mundo”? Devo mostrá-lo a vós em meu espelho? Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força, que não se torna maior, nem menor, que não se consome, mas apenas se transmuda, [...] como força por toda parte, como jogo de forças e ondas de força [...] ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo tempo ali minguando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando, eternamente recorrentes, com descomunais anos de retorno, com uma vazante e uma enchente de suas configurações, partindo das mais simples às mais múltiplas, do mais quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo. (NIETZSCHE, 199, p. 449-450).

Nessa mesma passagem, Nietzsche caracterizará esse jogo como sendo o jogo de forças da *vontade de potência* e do *eterno retorno*². À

² Não temos, infelizmente, como desenvolver esses pontos aqui.

diferença do Rig Veda, contudo, Nietzsche não vê nenhum espaço para um Deus ordenador operar sobre esse “mundo dionisíaco do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio” (NIETZSCHE, 1999, p. 450). Deus está morto, e a fresta estreita por onde poderia operar um princípio solar se fechou: o que temos é tão-somente um mundo em que vige a vontade de potência como princípio metafísico, vontade cega e irracional, como já pontuara Schopenhauer. A filosofia nietzschiana é uma afirmação completa da imanência, de onde todo princípio de ordem espiritual mais elevado será necessariamente banido. Temos o Oceano, mas sem o Sol: esse Oceano é, em certa medida, noturno, suas ondas se formam e se desfazem na mais absoluta escuridão (poderíamos pensar, a partir desse motivo, algumas cenas de *Solaris* em que Kris se defronta de noite com as janelas da estação que dão de frente para o oceano de *Solaris*, onde a tela fica completamente negra). A afirmação do “sentido da terra” é também a afirmação do primado do Oceano em relação a todo princípio criador de ordem transcendente.

É essa autonomia do Oceano, essa afirmação da radicalidade da imanência em detrimento de todo princípio de ordem transcendente, que parece perturbar Tarkovski. Vemos ecos disso na cena final do filme, em que, como já pontuamos, Kris retorna (ao menos aparentemente) à *datcha* de seu pai, o encontra e se ajoelha diante dele. Em entrevistas, Tarkovski tentou reduzir a carga metafísica do final do filme: “A película termina com o que é o mais precioso para uma pessoa, e ao mesmo tempo a coisa mais simples de tudo, disponível a todos: relacionamentos humanos ordinários, que são o ponto inicial da viagem infinita do homem.” ³ (TARKOVSKI, 2009) Mas diga o que disser

³ Vale a pena trazer a sequência desta passagem para o leitor, pois ela mostra bem a importância do tema do amor em *Solaris*: “Apesar de tudo, essa viagem começou para preservar intacta, protegendo os

Tarkovski, a cena final possui uma carga metafísica evidente, assim como uma inflexão de peso em relação ao romance de Stanislaw Lem que lhe deu origem. Tarkovski parece indicar nessa cena final que, diante do primado do Oceano, do primado da imanência, não nos resta alternativa senão tentar alcançar e ultrapassar a fresta estreita e retomar algum contato com uma divindade de ordem transcendente⁴.

Mas mesmo esse contato é incerto e seguro: como se sabe, a *datcha* do pai de Kris, nessa cena final, revela estar numa ilha no oceano de Solaris. Kris nunca saiu de Solaris. E se Solaris indica, como pontua Žižek, uma esfera do Real que permeia a nossa subjetividade de forma profunda e última, então somos nós que nunca saímos de Solaris. Se *Solaris* é um filme com uma mensagem universal, que alcança cada um de nós em sua singularidade, é porque ele aponta para uma tensão constituinte da existência humana: saber se somos apenas o fruto de um jogo de forças pré-subjetivas constituintes, de uma espécie de natureza naturante imanente (o princípio telúrico e lunar da existência), condenados a vagar como Sísifo em meio ao absurdo de uma existência sem nenhum sentido último, ou, pelo contrário, se existe uma divindade originária que possa acolher e dar sentido à essa existência (o princípio celestial e solar).

sentimentos que cada pessoa experimenta: o amor de sua própria terra, o amor daqueles que o rodeiam, daqueles que o trouxeram ao mundo, o amor de seu passado, do que sempre foi e é ainda caro a você. O fato que o oceano trouxe para fora de suas profundidades a coisa verdadeira, e que era a mais importante para ele – seu sonho de retorno à terra – que é, a ideia do contato. Contatar no sentido de ‘humano’, no sentido de ‘fazer bem’. Para mim, o final é o retorno de Kelvin ao berço, a sua origem, que não pode nunca ser esquecida. E é mais importante porque tinha viajado assim, distante, ao longo da estrada do progresso tecnológico, no processo de adquirir o conhecimento.”³ (TARKOVSKI, 2009)

⁴ Não à toa, Deleuze tinha suas reservas em relação a *Solaris* e a *Stalker*: “Seria preciso acreditar que o planeta mole *Solaris* dará uma resposta, e reconciliará o oceano e o pensamento, o meio e o germe, designando a um só tempo a face transparente do cristal (a mulher reencontrada) e a forma cristalizável do universo (a moradia reencontrada)? *Solaris* não apresenta tal otimismo, e *Stalker* devolve o meio à opacidade de uma zona indeterminada, e o germe, à morbidez do que aborta, uma porta fechada.” (DELEUZE, 2005, p. 95)

Poderíamos achar que Tarkovski busca superar essa tensão, inclinando-se pelo princípio celestial e espiritual, mas não é esse necessariamente o caso. Assim como na cena final de *Stalker*, devemos ver uma ambiguidade metafísica fundamental permear a obra de Tarkovski. Nessa cena, a filha do *stalker* – que supostamente tem poderes paranormais – aparentemente move um copo com o poder do pensamento. Ocorre, contudo, que ouvimos, após o movimento do copo, o barulho de um trem ao fundo da cena. Não sabemos, mas o copo pode ter muito bem se movido por causa do movimento do trem. O filme não é conclusivo, assim como não o é *Solaris*. O que Tarkovski busca não é superar essa tensão metafísica fundamental, mas instalar-se nessa tensão, buscando assim desenvolver a ambiguidade constituinte da existência humana: faz parte dessa existência viver numa tensão entre o imanente e o transcendente, entre a natureza e a divindade, entre o Oceano e o Céu. É isso que vemos ser claramente afirmado no final tarkovskiano de *Solaris*: Kris vai de Solaris à *datcha* e ao Pai, para ir do Pai e da *datcha* à Solaris. Onde estamos, afinal?

4. A condição de Hari é, em certa medida, a nossa. Hari é o que nós somos, caso só haja algo como o oceano nietzchiano do jogo de forças da vontade de potência. Hari, a “convidada”, é como uma onda de força que se desenrola no oceano de Solaris: algo produzido e reproduzido constantemente, que não consegue escapar de seu destino sisifiano de sempre voltar a ser e existir. A individuação na superfície de Solaris é um inferno kármico interminável, que não termina nem mesmo com as inúmeras tentativas de suicídio de Hari, seja a “original”, seja a “convidada”. Aqui, uma passagem de Schopenhauer pode ser muito esclarecedora:

No fundo e em resumo, o que existe no monólogo universalmente célebre de Hamlet? Isto: o nosso estado é tão infeliz que um absoluto não-ser seria muito preferível. Se o suicídio nos assegurasse o nada, se na verdade nos fosse proposta a alternativa de “ser ou não ser”, então sim, seria preciso escolher o não ser, e isso seria um desenlace digno de todos os nossos desejos [...]. Só que em nós qualquer coisa nos diz que não é bem assim: que o suicídio não desenlaça nada, que a morte não é um aniquilamento absoluto (SCHOPENHAUER, 2001, p. 340, § 59)

Para Schopenhauer, o suicídio pode destruir o indivíduo, mas não a sua essência – a Vontade. Não há nada de especial em nosso Eu, ele é apenas um epifenômeno da Vontade, Vontade essa que é sua essência indestrutível, que está sempre se individuando em novos Eus, que têm a particularidade de se acharem sempre o centro da existência em geral, sem se darem conta da repetição interminável que opera no fundo do Real. A esse respeito, permitam-nos trazer uma lembrança pessoal neste artigo (coisa que nunca fiz antes): frequentei a oitava série numa escola religiosa batista. Tinha que participar de uma assembleia semanal, onde se entoavam cânticos e se ouvia a pregação do pastor. Num certo dia, o pastor afirmou: “olhem quão felizardos vocês são: cada um de vocês é uma pessoa única, oriunda do encontro de um único espermatozoide particular com um óvulo particular. Vocês têm muita sorte de ter nascido.”. Com apenas treze anos, percebi logo que havia algo de profundamente errado naquela afirmação: de fato, qualquer espermatozoide que fecundasse um ovulo daria origem a um Eu. Não há nada de especial em ser um Eu: é a coisa mais trivial do universo. Não sabia, mas estáva tendo um pressentimento schopenhauriano naquela ocasião. A nossa visão personalista ocidental nos faz ficar sempre aquém do véu de Maya: nessa visão, cada ser humano se acha o centro da existência, quando de fato somos apenas frágeis subjetividades oriundas do processo de individuação interminável da Vontade, ou de

algo semelhante. Simplificando: somos apenas vagas no Oceano. Dispensável dizer que nos despedimos do cristianismo depois que percebemos isso.

Há um paralelo que pode ser feito entre *Solaris* e *Blade Runner* que cremos interessante. O *Blade Runner* original opera com uma espécie de dispositivo que é o próprio *leitmotiv* do filme: a aceleração existencial dos replicantes. Cada replicante vive apenas quatro anos, eles são programados geneticamente para isso, já sendo gerados adultos. Isso acentua enormemente sua condição mortal: sua existência é, em sentido heideggeriano, a mais autêntica possível, já que eles vivem cada instante de suas vidas sob a égide do existencial ser-para-a-morte. Nós, pelo contrário, nos esquecemos no mais das vezes dessa condição mortal, por vezes somente nos lembrando dela quando chega a hora de nossa morte. O que *Blade Runner* produz em nós de angústia existencial provém exatamente de observarmos nos replicantes essa escassez vital, que por sua vez produz uma necessidade urgente de viver e, se possível, estender suas vidas para além do limite dos poucos anos que lhe foram destinados. Mas a condição dos replicantes em *Blade Runner* não é, em última instância, diferente da nossa: a despeito das promessas de alguns futurologistas de que alcançaremos em breve a imortalidade, a condição humana continua sendo a mesma dos replicantes, com a diferença de que temos a esperança (algo vã, talvez) de que viveremos vidas muito longas, que manteremos nossa saúde com exercícios físicos etc. Mas quem garante que estaremos efetivamente vivos nos próximos quatro anos (individualmente e como espécie)?

O que tem a ver essa observação sobre *Blade Runner* com *Solaris*? Ora, o filme de Tarkovski opera com uma espécie de dispositivo também: no caso, a longa repetição de suicídios e ressurreições de Hari: ela está aí, afinal de contas, para nos lembrar o que é viver no Oceano.

Hari, a “convidada”, é verdade, não parece ter consistência ontológica: suas lembranças não são as da verdadeira Hari, mas as que Kris possui de Hari. Se é a memória que consolida a nossa individualidade e personalidade (como tantas vezes salientou Bergson), podemos dizer que Hari é um ser sem memória própria, alguém sem personalidade (se isso é possível). Isso pode parecer em princípio torná-la algo subhumano, uma mera projeção das lembranças de Kris, uma existência quase fantasmagórica encarnada num frágil corpo de neutrinos. Mas talvez haja algo de supra-humano também em Hari, pois ao se afastar do fator individuante da memória, ela se aproxima do núcleo essencial do Real; a visão de sua débil existência nos permitindo rasgar o véu de Maya.

5. *Eros e Mnémossine*. O leitor deve estar se perguntando: qual é o lugar do amor em *Solaris*? Até agora escrevemos sobre as mortes e os suicídios de Hari, sobre o retorno de Kris à *datcha* do Pai, sobre a tensão metafísica entre o Céu e o Oceano em Tarkovski. Mas não falamos propriamente do amor. Qual é o seu lugar no filme? Basicamente, será por meio do amor que Hari (talvez a verdadeira protagonista de *Solaris*) conseguirá superar sua condição de epifenômeno, para alcançar uma consistência ontológica cada vez maior. Nesse sentido, o que Tarkovski talvez estivesse querendo nos indicar é que, em meio à tensão existencial marcante de nossa condição humana, que talvez não possa ser resolvida de uma forma definitiva (oscilamos entre o Oceano e o Céu), talvez haja um guia que possa nos orientar: esse guia não é outra coisa senão o amor. Com o risco de parecer um pouco piegas, afirmamos: sem o amor estaríamos completamente perdidos. Pois há uma grande possibilidade de que vivamos num mundo governado por forças terríveis e por uma Vontade que não visa fim algum, que seja uma

produtora cega de um desfile de subjetividades que se digladiam umas com as outras por grande parte de suas miseráveis existências. Sabemos que Nietzsche afirmava a necessidade de aceitarmos esta Vontade e seus ciclos repetitivos (o Eterno Retorno), estas parecem ser de fato os componentes essenciais das múltiplas vidas de Hari em *Solaris*. Mas mesmo esta afirmação nietzschiana da existência no Oceano não seria nada sem o componente essencial do amor: *Amor Fati*...

Bilge Azgin, no já referido artigo “*Tarkovsky’s Philosophy of Love: Agape in Stalker and Sacrifice*”, situa a forma preferencial do Amor em Tarkovski na dimensão do *Ágape*, o amor cristão, que foi traduzido para o latim por *caritas*, em português *caridade*. Esses termos, por sinal, têm um significado ambíguo: primeiramente designam o amor que Deus possui por nós e pela criação em geral, que se cristalizou de forma máxima na morte de Jesus na cruz. No segundo caso, são usados para designar uma forma de amor humano desinteressado e incondicional, que abrange não somente o amor natural que nós temos pelas pessoas mais próximas a nós, mas também por aquelas pessoas com quem não temos contato imediato. É preciso perceber a ambiguidade do termo: na primeira acepção, trata-se do Amor divino, produtor da própria totalidade do Real, no segundo caso, de um amor humano englobante e sem limites; algo fundamental, sem dúvida, mas ainda humano, demasiado humano.

Solaris, por sua vez, parece ser um filme sem muitos vestígios de *Ágape*: o que predomina nele à primeira vista é *Eros*. O filme enfoca principalmente a relação carnal e espiritual de Kris e Hari. Como já dissemos antes, é impressionante a quantidade de vezes que Kris aparece na cama com Hari, embora o caráter um pouco moralista de Tarkovski tenha excluído qualquer cena de sexo entre os dois (a cena mais “erótica” do filme, de fato, é a tentativa de suicídio de Hari com

nitrogênio líquido – e sua consequente ressurreição)⁵. Essa predominância de Eros em *Solaris*, contudo, não quer dizer que não haja a presença – ainda que reduzida – de outros tipos de amor no filme: para usar uma tipologia possível, temos um exemplo do amor familiar (*Storge*) quando vemos Kris, seu pai e sua tia, e também o amor entre amigos (*Philia*) que talvez se estabeleça entre Snaut e Kris. Mas tipologias como essas não vão muito longe, a bem da verdade. Pois ao estabelecer categorias estanques de amor, podemos esquecer exatamente o traço-de-união entre eles, aquilo que os torna uma diversidade realmente articulada, formas de expressão do amor num sentido mais amplo. Podemos dizer que os filmes de Tarkovski, em geral, promovem um trânsito contínuo entre essas formas de amor, tal como elencadas por um C. S. Lewis. Mesmo *Ágape*, como veremos, não está completamente ausente de *Solaris*, uma vez que desponta num discurso de Kris próximo ao final do filme. Mas o que interessa a Tarkovski, nos parece, é antes de mais nada impelir-nos ao amor em sua forma mais ampla e plena, antes de qualquer divisão categorial estrita.

O que nos interessa aqui, por sua vez, é determinar o sentido trágico do amor em *Solaris*. Pois o amor surge nessa obra sempre como uma alternativa para uma existência suspensa entre a vida e a morte, como podemos ver no caso particular de Hari. A convidada Hari é um produto de *Solaris*, em sua interação com a mente de Kris. Já mencionamos o dispositivo especial que há no filme: seus frequentes suicídios e ressurreições nos levam a uma sensação de estranhamento que acabam por revelar algo de nossa própria condição humana, algo a respeito de nossa própria frágil subjetividade, a qual parece estar

⁵ Žižek nos lembra, com perspicácia, que Tarkovski inclusive tirou a menção à “Afrodite negra”, que foi uma forma de materialização do inconsciente de Gilbarian no romance de Stanislaw Lem, colocando em seu lugar uma singela moça russa. (ŽIŽEK, 2009, p. 110).

constantemente renascendo (mas talvez, somente talvez) desse embate de forças cegas do Oceano no qual estamos inseridos. Mas de onde viemos? Somos algo como Hari, um epifenômeno de Solaris, uma espécie de *Golem* emergindo desse pântano material-vital no qual estamos inseridos? Sabemos que não é bem assim: mesmo no nascimento o mais indesejado, tem de ter havido a consumação de um ato de amor, nem que seja no nível erótico-carnal o mais elementar. Hari, a convidada, por sua vez, não foi fruto de um ato de amor: sua existência se assemelha àquelas construções filosóficas abstratas que fazem a consciência derivar de um plano material primordial, sem o amor mínimo presente na conjunção carnal entre duas subjetividades diferentes. É isso que torna Hari um mero epifenômeno de Solaris: não ter surgido de um ato de amor, por mais elementar que seja.

Mesmo tendo surgido sem amor, Hari, a convidada, porém, aprenderá a amar. Na verdade, o que o filme nos relata é a pedagogia do amor que fará com que Hari adquira uma consistência ontológica cada vez mais plena, pavimentando o caminho gradual para a constituição de uma personalidade possível. O amor de Hari e Kris será recíproco, mas sua construção envolverá diversos passos. Primeiramente, Hari surge no quarto de Kris, mesmo com esse tendo feito uma pequena barricada na porta. Sonolento, Kris beija Hari na cama, mas logo se dá conta da situação completamente aberrante em que se encontra. Ele então, como sabemos, tenta se livrar de Hari, despachando-a para fora da estação numa nave espacial. Hari, porém, se materializa novamente. Kris dessa vez se conforma à aparição de Hari, o casal se abraça e provavelmente têm uma relação sexual. Depois dessa primeira relação, vemos uma história de amor *sui generis* se estabelecer: Hari, em princípio, não consegue ficar longe de Kris – antes de sentir um amor efetivo, o que a caracteriza nesse momento do filme é sua dependência ontológica

completa em relação ao psicólogo. Platonicamente, diríamos que é como a dependência que uma cópia tem em relação à sua ideia original, uma forma de heteronomia radical (uma forma de relacionamento tóxico, se diria hoje em dia). É nesse momento que Hari se fere ao tentar derrubar a porta metálica: vendo que a convidada não poderia ficar longe dele, Kris a leva para conhecer Sartorius e Snaut. Mas Hari irá superar lentamente essa dependência radical em relação a Kris: ambos se manterão juntos até quase o final do filme, mas isso talvez se dê mais por uma escolha de ambos do que por uma dependência radical de Hari.

Mas antes disso, por influência de Sartorius, Hari, a convidada, se dará conta de que ela não é a “verdadeira” Hari, a ex-mulher de Kris. Hari revela a Kris que não sabe de onde ela veio. “Eu não sou Hari. Hari está morta. Ela se envenenou. Eu sou outra coisa”. Kris aceita essa condição de Hari, a convidada: ele sabe, evidentemente, que a convidada não é a Hari original. Talvez seja neste momento de revelação de sua real condição ontológica que a convidada Hari consegue se desvencilhar de sua radical dependência em relação a Kris. Inicia-se então a longa cena da biblioteca: num certo momento dela, Sartorius censura Kris por ter se envolvido afetivamente e sexualmente com a convidada, que não seria nada mais do que uma cópia da Hari original. Hari interrompe então a discussão, para dizer que ela está se tornando humana. Ela sentiria com a mesma profundidade do que nós. “Acreditem. Já posso existir sem ele. Eu o amo. Sou um ser humano” O amor de Hari por Kris se estabelece no momento da superação da relação de sua dependência radical. Mas, após dizer isso, Hari derruba um candelabro e se engasga com um copo d’água, o que indica que ela ainda não consegue beber e comer (ou mesmo dormir) como um ser humano. Kris se ajoelha e beija a mão de Hari. Sartorius critica a cena, considerando-a indigna. Depois disso, Kris e Snaut saem da biblioteca, mas Hari permanece lá. Quando

Kris volta à biblioteca, encontra Hari diante da reprodução de um quadro de Bruegel, “Caçadores na neve”. Como se pode ver, Hari adquiriu uma certa autonomia em relação a Kris: conseguiu manter-se longe dele por alguns minutos, num estado de contemplação estética diante da maravilhosa obra de Bruegel. Por alguns segundos, a gravidade da estação cede, e então temos uma cena de graça em estado puro: um livro, um candelabro, Hari e Kris flutuam em meio à biblioteca da estação espacial.

Sabe-se a importância de cenas de levitação nos filmes de Tarkovski: há uma cena belíssima no *Espelho*, assim como também o há em *Solaris*. No caso deste último filme, o que a ausência de gravidade indica é um estado de graça plena. A gravidade e a graça indicam duas tendências opostas, uma nos leva para o Baixo e a outra para o Alto. A gravidade permeia tudo o que existe materialmente: uma maçã cai em direção à Terra, a Terra gira em torno do Sol, o Sol em torno do centro da Via Láctea, etc. Tudo que existe materialmente está fadado à queda. Mas a vida irrompe no mundo material: todo organismo visa o Alto, todo ser vivo busca desvencilhar-se da ação da gravidade. Mas o que o Alto indica primeiramente, compreendamos, não é um lugar no espaço, mas antes um direcionamento para o Espírito. No que consiste o estado de graça simbolizado pela ausência de gravidade na estação espacial? Basicamente, esta cena marca o momento em que Hari e Kris selam o seu amor, mas também o momento em que Hari consegue alcançar um estatuto ontológico quase pleno: por meio do amor, Hari consegue alcançar uma individuação progressiva, tornando-se uma pessoa, ou quase uma pessoa. Mas logo após essa cena da biblioteca, Hari, a convidada, retrocede: mais uma vez ela tenta se destruir, bebendo oxigênio líquido.

Depois disso, Sartorius e Snaut bombardeiam o planeta com radiação. Kris tem uma febre altíssima. Em meio ao seu estado febril ele reflete sobre a impossibilidade de explicarmos o amor, assim como de conseguirmos amar toda a humanidade (o que traz o sentido do amor inclusive como *Ágape*). “Mas ama-se aquilo que se pode perder. A si mesmo, uma mulher, uma pátria.” Por fim, Kris traz uma mensagem tarkovskiana sobre a necessidade de amar: “Talvez estejamos aqui para sentir as pessoas como um meio de amar.” Kris tem delírios febris. Sonha com sua mãe falecida. Quando ele desperta dos delírios, constata que os convidados, inclusive Hari, desapareceram da estação. Hari deixou uma carta de despedida para Kris, que é lida por Snaut.

Conclusão

O que o filme de Tarkovski nos revela acerca do papel metafísico do amor? *Solaris* oscila, como dissemos antes, numa tensão existencial entre o Oceano e o Céu. O final do filme não é conclusivo: não há indicação de que a fresta estreita esteja realmente reaberta: pode ser que Kris nunca saia de Solaris. A vida no Oceano se assemelha aos múltiplos suicídios e ressurreições de Hari, a convidada. Hari é um espelho da condição humana num mundo turbulento, composto por um jogo de forças completamente distante de toda e qualquer divindade. O que Tarkovski parece querer nos dizer é basicamente o seguinte: mesmo neste mundo de pura imanência, sem qualquer acesso à transcendência, ainda temos um guia seguro, que é o amor. O amor nos permite constituir-nos como pessoas, ou o mais próximo disso que possamos alcançar. Talvez sejamos algo próximo de Hari: meras subjetividades larvares que nunca conseguem extrapolar a escassez vital de sua duração; ainda assim, podemos sonhar com uma réstia de Espírito e

personalidade, mesmo estando imersos no Oceano. Nesse caso, é o amor que nos permite sonhar.

Ou então, uma segunda hipótese: a fresta estreita continua aberta. Nesse caso, é o Amor que perpassa e se infunde em nosso mundo. O Sol deste mundo é Amor, puro e simples Amor. Como afirma Bergson: “Porque um tal amor está na própria raiz da sensibilidade e da razão, como do resto das coisas. Coincidindo com o amor de Deus pela sua obra, amor que tudo fez, entregaria a quem soubesse interrogá-lo o segredo da criação.” (BERGSON, 2005, p. 198)

Referências

- AZGIN, B. Tarkovsky's Philosophy of Love: Agape in Stalker and Sacrifice. **Journal of History Culture and Art Research**, 7(2), pp. 205-215, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i2.1490>
- BERGSON, H. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Almedina, 2005.
- DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- JAEGER, W. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- LEITE, E. Cosmogonias Védica E Judaica. **Phoínix**, [S. l.], v. 10, n. 1, pp. 100–110, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33345>. Acesso em: 3 ago. 2024.
- LEWIS, C.S. **Os quatro amores**. Rio de Janeiro, Thomas Nelson, 2017.
- NIETZSCHE, F. **Obras incompletas** (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. **Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Petrópolis, Vozes, 2010.
- PETRY, F. Sobre a diferença entre morte e suicídio em Schopenhauer. In: **Controvérsia**, v.2, n.2, jan-jun 2006, pp. 51-71. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/controversia/article/view/7069>. Acesso em 3 ago. 2024.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SOLARIS; Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1972.

STALKER; Direção: Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1979.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

_____. Andrei Tarkovsky fala sobre “Solaris”, Stanislaw Lem, Cannes e Fellini. Entrevista concedida a Zbigniew Podgórzec. **Sibila** – revista de poesia e cultura. 13 jun. 2009. Disponível em <https://sibila.com.br/cultura/andrei-tarkovsky-fala-sobre-solarisq-stanislaw-lem-cannes-e-fellini/2970>. Acesso em 02/08/2024.

ŽIŽEK, S. **Lacrimae rerum**. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

SOBRE O ORGANIZADOR

Yves São Paulo realiza Pós-Doutorado, bolsista CAPES/Brasil, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutor e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Foi cofundador e editor da Revista Sísifo entre 2015 e 2022. Autor de “A metafísica da cinefilia” (editora fi, 2020), tradutor de “Fotodrama: um estudo psicológico”, de Hugo Munsterberg (Paco Editorial, 2024), organizador da coletânea “Olney São Paulo por ele mesmo” (editora fi, 2024). Vencedor do Prêmio Literário Cidade de Manaus 2024, na categoria Melhor Livro de Ensaio, por “O filme sublime” (inédito). E-mail: yvessaopaulo@gmail.com



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org

O cinema apresenta uma nova maneira de percebermos o mundo. É um olho mecânico que se destaca do corpo humano para oferecer outras perspectivas. Compreende novos sentidos de tempo e de espaço, novas formas de se posicionar perante as relações humanas. Enxergando desta forma, os cineastas tomam este dispositivo novo e começam a pensar. Não apenas pensam como fazer os seus filmes, mas a respeito desta arte que ajudam a fazer. Qual a natureza do tempo cinematográfico? Qual a prerrogativa moral de uma encenação fílmica de um evento histórico? Questões que outrora ficariam nas mãos dos filósofos da arte, encontramos nas mãos dos fazedores de cinema. Ideias construídas não somente enquanto eles tomam seu tempo para teorizar esta arte – e muitos deles escreveram textos, e verdadeiros tratados, de grande profundidade sobre o cinema – mas também enquanto realizam seus filmes. Seria o cinema mais do que uma nova arte, uma nova forma de se fazer filosofia? Seria possível filosofar através dos filmes? Nesta coletânea, ao invés de propormos os filmes como ilustrações de teorias de filósofos do cânone, encontramos os próprios cineastas como sendo promotores do pensamento. Encontramos uma variedade cultural que atravessa diferentes continentes, em obras de realizadores como Mário Peixoto e Glauber Rocha, Andrei Tarkovski, Jean-Luc Godard, Carl Th. Dreyer e Yasujiro Ozu.



editora *fi*.org

