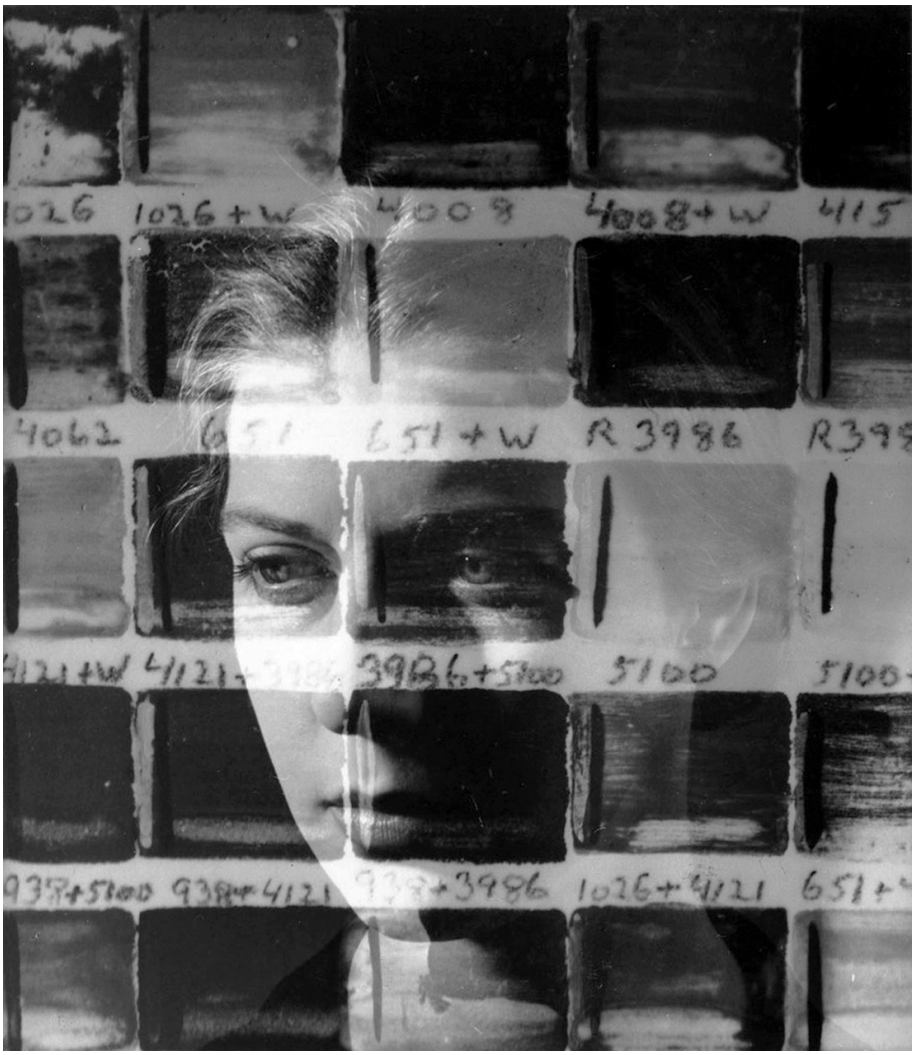
Fora-de

- c a m p o


1026
1026+W
4008
4008+W
4115
4062
651
651+W
R 3986
4121+W
3986+5100
5100
938+5100
938+4121
1026+4121

Cinema: o uso criativo da realidade[1]

MAYA DEREN
Diretora e fotógrafa norte-americana

Maya Deren (1917-1961) é mais conhecida como uma das criadoras mais notáveis da vanguarda norte-americana. Meshes of the Afternoon *(1943), por exemplo, é um de seus filmes experimentais que continuam influenciando o trabalho de inúmeros cineastas. Ela, no entanto, deixou também uma extensa produção poética, teórica e etnográfica. Seu interesse por dança levou-a ao Haiti, onde se envolveu com a tradição religiosa local, resultando no livro* Divine Horsemen*:* The Living Gods of Haiti *(New York: Vanguard Press, 1953), referência indispensável no assunto. Como sacerdotisa da divindade Erzulie, Deren assentou terreiro no Village, em Nova York, para escândalo da comunidade artística local. Ela levou essa postura inovadora e provocativa para debates sobre arte, política e, antecipando questões, sobre feminismo. O ensaio* Cinema: o uso criativo da realidade *é um de seus trabalhos teóricos mais importantes e é aqui apresentado pela primeira vez em português. É uma reflexão, como se notará, que se insere numa linhagem que traz nomes como Benjamin, Eisenstein, Bazin e Mulvey, entre outros. Deren se apresenta profunda conhecedora de estética e tecnologia, apontando caminhos que podemos facilmente vislumbrar nos debates contemporâneos sobre o real e o virtual.*

José Gatti

1. Traduzido de: DEREN, Maya. Cinematography: The Creative Use of Reality. In: SITNEY, P. Adams (ed.). *The Avant-Garde Film:* A Reader of Theory and Criticism. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73. Publicado originalmente em: DAEDALUS – Journal of the American Academy of Arts and Sciences: The Visual Arts Today. Boston, Massachusetts: American Academy of Arts and Sciences, winter 1960. Edição especial.

A câmera cinematográfica talvez seja a mais paradoxal de todas as máquinas, na medida em que ela pode ser de uma só vez independentemente ativa e indefinidamente passiva. Um dos primeiros slogans da Kodak, “você aperta o botão, ela faz o resto” não era um apelo exagerado de propaganda e, conectada a qualquer simples dispositivo de disparo, a câmera pode até tirar fotografias sozinha. Ao mesmo tempo, quando se compara com o desenvolvimento e o refinamento de outros mecanismos, que acabaram resultando numa ampla especialização, os avanços no escopo e na sensibilidade de lentes e emulsões tornaram a câmera capaz de receptividade infinita e fidelidade indiscriminada. A isto se deve adicionar o fato de que o meio cinematográfico opera, ou pode operar, nos termos da mais elementar realidade. Em suma, ele pode produzir o máximo de resultados mediante esforços virtualmente mínimos: ele requer de seu operador apenas um pouco de aptidão e energia; de seu assunto, que apenas exista; e de sua audiência, que apenas possa ver. Neste nível elementar ele funciona idealmente como um meio de massa para comunicar ideias igualmente elementares.

O meio fotográfico é, de fato, tão amorfo que não é apenas sutil mas virtualmente transparente, e portanto se torna, mais do que qualquer meio, suscetível de servidão a quaisquer outros meios. O enorme valor dessa servidão é suficiente para justificá-lo como meio e a ponto de se aceitá-la como sendo essa sua função. Este tem sido o maior obstáculo para a definição e desenvolvimento do cinema enquanto uma forma criativa de arte – capaz de ação criativa em seus próprios termos – pois seu próprio caráter é o de uma imagem latente, que só poderia se manifestar se nenhuma outra imagem estiver sobreposta a ela para obscurecê-la.

Todos os interessados na emergência desta forma latente devem, portanto, assumir um papel parcialmente protetor, como aconselhou um instrutor de arte: “Se você achar difícil desenhar o vaso, tente desenhar o espaço ao redor do vaso”. Até hoje, de fato, a definição da forma criativa do cinema exige tanto a cuidadosa atenção para o que ela não é quanto para o que ela é.

Pinturas animadas

Nos últimos anos houve um desenvolvimento acelerado daquilo que pode ser chamado de "escola de artes gráficas do desenho animado", algo que era percebido nas margens do

mundo do cinema e que agora está bem evidente nas salas de exibição comerciais. Esses filmes, que combinam fundos abstratos com figuras reconhecíveis mas não realistas, são desenhados e pintados por artistas gráficos talentosos e experientes, que fazem uso de um conhecimento sofisticado e fluente dos ricos recursos das artes plásticas, incluindo colagens. Um fator importante na emergência dessa escola é o enorme avanço técnico e laboratorial do filme e do processamento a cores, permitindo que esses artistas utilizem a tela bidimensional e retangular com toda a liberdade que têm com a tela de pintura.

A similaridade entre as telas de projeção e de pintura foi reconhecida há muito tempo por artistas como Hans Richter, Oskar Fischinger e outros, que foram atraídos não pelas possibilidades gráficas (tão limitadas, àquela época) mas antes pelo entusiasmo com o cinema, especialmente com a exploração de sua dimensão temporal – ritmo, profundidade espacial criada por um quadrado diminuído, a ilusão tridimensional criada por revoluções de figuras espiraladas, etc. Eles colocaram seus conhecimentos gráficos a serviço do cinema, a fim de expandir a expressão fílmica[2].

A nova escola de artes gráficas não aprofunda essas iniciativas mas antes as reverte, pois aqui os artistas têm usado o cinema como uma extensão das artes plásticas. Isso fica especialmente claro quando se analisa o princípio de movimento que empregam, pois geralmente não passa de uma articulação sequencial – um tipo de enunciação temporal – da dinâmica já implícita no desenho de uma composição individual. O termo mais adequado para descrever esse tipo de obra, que são muitas vezes interessantes e engenhosas, e que certamente têm seu lugar nas artes visuais, é "pinturas animadas".

Essa entrada da pintura no meio fílmico apresenta certos paralelos com a introdução do som. O filme silencioso atraíra pessoas talentosas e inspiradas pela descoberta e pelo desenvolvimento de uma forma única e inovadora de expressão visual. A adição do som abriu as portas para verbalistas e dramaturgos. Armados de autoridade, poder, leis, técnicas, habilidades e competências que as veneráveis artes literárias tinham acumulado por séculos, os escritores quase nem prestaram atenção na pequena resistência do cineasta "aborígine", que mal teve uma década para explorar e amadurecer o potencial criativo de seu meio.

2. É significativo que Hans Richter, um pioneiro nesse uso do cinema, tenha logo abandonado essa abordagem. Seus últimos filmes, assim como os de Léger, Man Ray, Dali e os pintores que participaram deles (Ernst, Duchamp, etc.) indicam uma profunda apreciação da distinção entre imagem plástica e fotográfica, e fazem uso entusiasmado e criativo da realidade fotográfica.

De modo parecido, o rápido sucesso da "pintura animada" se deve ao fato de vir armada com todas as técnicas e tradições plásticas, que constituem sua impressionante herança. E assim como o filme sonoro interrompeu o desenvolvimento da forma fílmica em nível comercial ao fornecer um substituto mais bem acabado, a "pintura animada" já é aceita como uma forma de filme de arte nas poucas áreas (a distribuição de curtas em 16 mm em séries e cineclubes) onde experimentos na forma fílmica ainda podem encontrar seu público.

O cinema tem uma extraordinária abrangência de expressão. Tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada numa superfície bidimensional; com a dança, por poder lidar com a composição do movimento; com o teatro, por criar uma intensidade dramática de eventos; com a música, por compor em ritmos e frases de tempo e ser acompanhado por canção e instrumento; com a poesia, por justapor imagens; com a literatura em geral, por abarcar em sua trilha sonora abstrações disponíveis apenas à linguagem.

É essa profusão de potencialidades que parece criar confusão nas mentes da maioria dos cineastas, uma confusão que é diminuída pela eliminação da maior parte daquelas potencialidades em favor de uma ou duas, sobre as quais o filme acaba sendo estruturado. Um artista, no entanto, não deveria procurar segurança num virtuosismo bem arrumado em simplificações de deliberada pobreza; ele deveria, ao invés disso, ter a coragem criativa de encarar os perigos de ser invadido pela fecundidade no esforço de resolver isso de forma simples e econômica.

Enquanto o filme de "pintura animada" tem se limitado a uma pequena área do potencial do cinema, ele ganhou aceitação baseado no fato de *efetivamente* usar uma forma de arte – a forma da arte gráfica – e de parecer satisfazer realmente a condição geral do cinema: ele se manifesta como uma imagem em movimento. Isto suscita a questão sobre a fotografia pertencer ou não à mesma ordem de todas as outras imagens. Se não fosse assim, existiria uma abordagem correspondentemente diferente para ela, num contexto criativo? Muito embora o processo fotográfico esteja na base do cinema, é um tributo à sua modéstia de serviçal que se tenha ignorado seu caráter próprio e as implicações criativas que daí emergem.

O circuito fechado do processo fotográfico

O termo “imagem” (originalmente baseado em "imitação") significa, em seu primeiro sentido, a similitude visual de um objeto ou pessoa real, e no ato mesmo de especificar a semelhança ele distingue e estabelece toda a categoria de experiência visual que *não é* um objeto ou pessoa real. Neste sentido especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – uma fotografia é uma imagem.

Mas o termo "imagem" também traz implicações positivas: ele presume uma atividade mental, seja em sua forma mais passiva (as "imagens mentais" da percepção e da memória) ou, como nas artes, a ação criativa da imaginação materializada pela ferramenta artística. Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade. Uma pintura não é, fundamentalmente, imagem e semelhança de um cavalo; ela é a semelhança de um conceito mental que pode se assemelhar a um cavalo ou que pode, como na pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com qualquer objeto real.

A fotografia, entretanto, é um processo através do qual um objeto cria sua própria imagem pela ação de sua luz ou de material sensível à luz. Desse modo, ela apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas artísticas tradicionais, o processo criativo acontece quando a realidade passa pelo artista. Essa exclusão do artista, naquele ponto, é responsável tanto pela absoluta fidelidade do processo fotográfico quanto pela crença generalizada de que o meio fotográfico não pode ser, por si mesmo, uma forma criativa. A partir daqui é fácil concluir que seu uso como uma forma de imprensa visual ou como uma extensão de alguma outra forma criativa representa a realização plena de seu potencial como meio. É precisamente desse modo que o processo fotográfico é usado nas "pinturas animadas".

Mas na medida em que a câmera é aplicada a objetos que já são imagens prontas, seria este um uso mais criativo do que aquele dos filmes científicos, em que sua fidelidade é aplicada

à realidade em conjunto com as funções revelatórias de lentes microscópicas ou telescópicas e o uso correspondente de motor?

Assim como a magnificação de uma lente apontada sobre a matéria nos mostra uma paisagem montanhosa e áspera do que seria aparentemente uma superfície lisa, também a câmera-lenta pode revelar efetivamente a estrutura de movimentos ou mudanças que na realidade não podem ser desacelerados ou cuja natureza se modificaria por uma mudança de ritmo na performance. Aplicada ao voo de um pássaro, por exemplo, a câmera-lenta revela a sequência – até então invisível – das inúmeras e distintas tensões e dos pequenos movimentos que o compõem.

Exemplifico o uso telescópico de um motor com a telescopia do tempo que se consegue ao engatilhar-se uma câmera para capturar fotos de uma videira, em intervalos de dez minutos. Ao ser projetado em velocidade padrão, o filme revela a efetiva integridade, quase a inteligência, do movimento da videira ao crescer e buscar o sol. Essa fotografia de tempo-telescópico tem sido aplicada a mudanças químicas e metamorfoses físicas, cujo ritmo é tão vagaroso a ponto de ser praticamente imperceptível.

Apesar da câmera de filmar funcionar, aqui, como um instrumento de pesquisa e não de criatividade, ela gera um tipo de imagem que, diferente das imagens de "pinturas animadas" (a animação propriamente dita é um dos usos do princípio do tempo-telescópico), é exclusiva do meio cinema. Ela pode, assim, ser vista como um elemento básico ainda mais válido numa forma fílmica criativa que se estabeleça sobre as propriedades singulares do meio.

Realidade e reconhecimento

A aplicação do processo fotográfico à realidade resulta numa imagem que é única em diversos aspectos. Primeiro, desde que uma realidade específica é a condição essencial para a existência de uma fotografia, esta não apenas testemunha a existência daquela realidade (assim como um desenho testemunha a existência de um artista) mas é, para todos os fins, seu equivalente. Esta equivalência não é absolutamente uma questão de fidelidade, mas sim de outra ordem. Se realismo é o termo usado para uma imagem gráfica que simula algum objeto real, então uma fotografia deve ser diferenciada deste como *uma forma de realidade em si mesma.*

Esta distinção desempenha um papel extremamente importante na abordagem dessas respectivas imagens. A proposta das artes plásticas é a de fazer com que o significado se manifeste. Ao criar uma imagem com o propósito expresso de comunicar, o artista basicamente se empenha em criar o aspecto mais eficaz possível a partir de todos os recursos do meio. A fotografia, entretanto, lida com uma realidade viva que é estruturada antes de mais nada para perdurar, e cujas configurações são designadas para servir a esse propósito, não para comunicar seu significado; elas podem até mesmo servir para ocultar esse propósito, como medida de proteção. Assim, numa fotografia, começamos com o reconhecimento de uma realidade, e nossos concomitantes conhecimentos e atitudes entram em ação; só então o aspecto se torna significativo em referência a ela. A forma de uma sombra abstrata numa cena noturna não é entendida, até ser revelada e identificada como uma pessoa; a forma vermelho-brilhante sobre um espaço pálido que poderia, num contexto abstrato e gráfico, comunicar um sentido de alegria, transmite algo completamente diferente ao ser reconhecida como um ferimento. Ao assistirmos a um filme, o ato contínuo de reconhecimento em que estamos envolvidos é como uma faixa de memória que se desenrola sob as imagens do próprio filme, a fim de formar a camada invisível de uma implícita dupla exposição.

Desse modo, o processo pelo qual entendemos uma imagem abstrata, gráfica, é quase o oposto daquele pelo qual entendemos uma fotografia. No primeiro caso, o aspecto leva ao significado; no segundo, o entendimento que resulta do reconhecimento é a chave de nossa avaliação do aspecto.

Autoridade fotográfica e "acidente controlado"

Como uma realidade, a imagem fotográfica nos confronta com a inocente arrogância de um fato objetivo, o qual existe como uma presença independente, indiferente a nossa resposta. Por extensão, podemos vê-la com uma indiferença e um desprendimento que não temos em relação às imagens feitas pela mão humana nas outras artes, as quais convidam e requerem nossa percepção, exigindo nossa resposta a fim de efetivar a comunicação que elas deflagram e que é sua *raison d'être*. Ao mesmo tempo, precisamente por estarmos conscientes de que nosso desprendimento pessoal de forma alguma diminui

a veracidade da imagem fotográfica, ela exerce uma autoridade que se equipara à autoridade da própria realidade.

É baseada nessa autoridade que toda a escola do documentário social se baseia. Apesar de serem peritos na seleção da realidade mais eficaz e no uso da posição e do ângulo da câmera para acentuar as características pertinentes e eficazes dessa realidade, os documentaristas operam sobre o princípio da mínima intervenção, no interesse de trazer a autoridade da realidade para sustentar o propósito moral do filme.

É claro que o interesse do filme documentário corresponde diretamente ao interesse inerente a seu assunto. Esses filmes desfrutaram um período de destaque especial durante a guerra. Sua popularidade serviu para tornar os produtores de filmes de ficção mais profundamente conscientes da eficácia e da autoridade da realidade, uma consciência que deu crescimento ao estilo de filme "neo-realista" e contribuiu para a prática de filmagens em locações, ainda crescente em nossos dias.

No teatro, a presença física do elenco promove um sentido de realidade que nos induz a aceitar símbolos de geografia, intervalos que representam a passagem do tempo e outras convenções que fazem parte daquela arte. O cinema não pode proporcionar essa presença física dos atores. O cinema pode, entretanto, substituir o artifício do teatro pela concretude de paisagem, distâncias e lugares; as interrupções dos intervalos podem ser transpostas em transições que sustentam e até mesmo intensificam a importância do desenvolvimento dramático; e assim como eventos e episódios podem não ser convincentes em seu aspecto e lógica dentro do contexto do artifício teatral, no cinema eles podem se revestir da veracidade que emana da realidade da paisagem ambiente, do sol, das ruas e dos edifícios.

Em certo sentido, a ausência da presença física do ator em filmes, que é tão importante para o teatro, pode até contribuir para nosso sentido de realidade. Podemos, por exemplo, acreditar na existência de um monstro se não formos solicitados a acreditar em sua presença na sala, conosco. A intimidade nos imposta pela realidade física de outras obras de arte nos apresenta escolhas alternativas: seja pela identificação ou pela negação da experiência que elas propõem, ou pela escapada a uma reconhecimento desapegado daquela realidade como mera metáfora. Mas a imagem do filme – cuja intangível realidade consiste de luzes e

sombras irradiadas através do ar e apreendidas na superfície de uma tela prateada – chega até nós como o reflexo de um outro mundo. Daquela distância, podemos aceitar a realidade das imagens mais monumentais e extremas, e daquela perspectiva, podemos percebê-las e compreendê-las em sua dimensão plena.

A autoridade da realidade é disponível até para a mais artificial das construções, se entendermos a fotografia como uma arte do "acidente controlado". Explico "acidente controlado" como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena. Um pintor, confiando principalmente na aparência como meio de comunicar seu propósito, tomaria um enorme cuidado na organização de cada detalhe de, por exemplo, uma cena de praia. O cineasta, por outro lado, tendo selecionado uma praia a qual, em geral, tem o aspecto desejado – seja ela triste ou alegre, vazia ou cheia – deve, pelo contrário, abster-se se controlar demais seu aspecto, se pretende manter a autoridade da realidade. A filmagem de uma cena assim deveria ser planejada e enquadrada de forma a criar um contexto de limites, dentro do qual qualquer coisa que aconteça seja compatível com a intenção da cena.

O evento inventado então introduzido, mesmo que seja um artifício, empresta realidade da realidade da cena – do movimento dos cabelos, da irregularidade das ondas, da própria textura das pedras e da areia – em resumo, de todos os elementos espontâneos e fora de controle que são propriedade da própria realidade. Somente na fotografia – através da delicada manipulação que eu denomino acidente controlado – pode o fenômeno natural ser incorporado à nossa própria criatividade, para produzir uma imagem em que a realidade de uma árvore confira sua verdade aos eventos que fazemos transpirar sob sua sombra.

Abstrações e arquétipos

Na medida em que as outras formas de arte não são constituídas da própria realidade, elas criam metáforas para a realidade. Mas a fotografia, sendo ela mesma a realidade ou seu equivalente, pode usar sua própria realidade como uma metáfora para ideias e abstrações. Na pintura, a imagem é uma abstração de seu aspecto; na fotografia, a abstração de uma ideia produz a imagem arquetípica.

Este conceito não é novo no cinema, mas seu desenvolvimento foi interrompido pela intromissão de tradições teatrais no meio fílmico. O início da história do cinema é cravejado de figuras arquetípicas: Theda Bara, Mary Pickford, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Charles Chaplin, Buster Keaton, etc. Estes apareceram como personagens, não como pessoas ou personalidades, e os filmes que foram estruturados em torno deles eram como mitos monumentais que celebravam verdades cósmicas.

A invasão do meio cinematográfico por dramaturgos e atores modernos introduziu o conceito de realismo, que está na raiz da metáfora teatral e o qual, na realidade a priori da fotografia, é uma redundância absurda que tem servido meramente para privar o meio cinematográfico de sua dimensão criativa. Apesar dos esforços de produtores pretensiosos, é significativo que diretores e críticos de filmes que procuram elevar seu status profissional através da adoção de métodos, atitudes e critérios da estabelecida e respeitada arte do teatro, as maiores figuras – tanto as estrelas mais populares quanto os diretores mais criativos (como Orson Welles) – continuam a operar na primeira tradição arquetípica. Foi até possível, como Marlon Brando demonstrou, transcender o realismo e tornar-se um realista arquetípico, mas parece que sua primeira intuição foi subsequentemente esmagada pelas pressões de um complexo de repertório, outra herança do teatro, em que isso funcionava como um meio para uma única companhia oferecer uma variedade remunerada de peças para o público, enquanto fornecia emprego regular para seus membros. Não existe justificativa, seja ela qual for, para insistir numa variedade de repertório de papéis para atores envolvidos nas circunstâncias totalmente distintas do cinema.

As imagens únicas da fotografia

Em tudo o que disse até aqui, a fidelidade, a realidade e a autoridade da imagem fotográfica servem primariamente para modificar e apoiar. Na verdade, entretanto, a sequência pela qual percebemos a fotografia – uma identificação inicial seguida de uma interpretação do aspecto de acordo com aquela identificação (ao invés de seus termos primariamente aspectivos) – torna-se irreversível e confere significado ao aspecto num modo que é próprio do meio fotográfico.

Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação; ou pode ainda trazer à realidade aquela imagem dramática de desamparo angustiante, típica dos pesadelos de criança, quando nossas pernas se recusam a se mover enquanto o terror que nos persegue vem se aproximando.

No entanto, a câmera lenta não é apenas o desacelerar da velocidade. Ela é, efetivamente, algo que existe em nossas mentes, não na tela, e pode ser criada apenas em conjunção com a realidade identificável da imagem fotográfica. Quando vemos a ação de um homem a correr e identificamos essa atividade como uma corrida, um dos conhecimentos que faz parte daquela identificação é o pulso normal naquela atividade. Quando assistimos a cena numa velocidade menor, é justamente por sermos conscientes do pulso conhecido daquela ação que experimentamos uma dupla-exposição do tempo que conhecemos como câmera lenta. Ela não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta.

Outra imagem única que a câmera de cinema pode produzir é a da câmera reversa. Quando usada significativamente, transmite não tanto o sentido de um movimento espacialmente retrógrado, e sim o de um desfazer-se do tempo. Um dos usos mais memoráveis desse recurso ocorre em *Sangue de um poeta*, de Cocteau, no qual o camponês é executado por uma rajada de fogo, que também espatifa o crucifixo pendurado na parede atrás dele. A cena é seguida de uma câmera reversa da ação – o camponês morto levantando-se do chão e o crucifixo remontando-se na parede; e outra vez a rajada de fogo, o camponês caindo, o crucifixo se espatifando; e outra vez a ressurreição fílmica. Em filmes abstratos a câmera reversa, por razões óbvias, não existe.

A imagem negativa da fotografia é outro caso notório neste ponto. Ela não é uma afirmação direta em branco-sobre-preto mas é entendida como uma inversão de valores. Quando aplicada a uma pessoa ou cena reconhecível, ela transmite um sentido de mudança criticamente qualitativa, como na paisagem do outro lado da morte em *Orfeu*, de Cocteau.

Tais imagens extremas, assim como as do tipo mais conhecido a que me referi antes, fazem uso do cinema como uma forma em que o significado da imagem se origina em nosso reconhecimento de uma realidade conhecida, obtendo sua autoridade a partir da relação direta entre a realidade e a imagem no processo fotográfico. Enquanto que o processo permite alguma intervenção por parte do artista como modificador daquela imagem, seus limites de tolerância podem se definir como o ponto em que a realidade original se torna irreconhecível ou irrelevante (como um reflexo vermelho num lago usado apenas por sua forma e cor, sem preocupação contextual pela água ou pelo lago).

Nesses casos, a própria câmera é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas superposições, etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória, etc. Tais esforços bem-intencionados de se usar o meio com criatividade, inserindo forçosamente o ato criativo na posição que ocupa tradicionalmente nas artes visuais, logram, por sua vez, a destruição da imagem fotográfica como realidade. Essa imagem, com sua habilidade única de nos engajar simultaneamente em diversos níveis – pela autoridade objetiva da realidade, pelos conhecimentos e valores com que atribuímos a essa realidade, pela comunicação direta de seu aspecto, e pela relação manipulada entre eles – essa imagem é o tijolo da construção criativa do meio.

A disposição do ato criativo e as manipulações do tempo-espaço

Onde poderia o cineasta realizar sua maior ação criativa se, no interesse de preservar essas qualidades da imagem, ele se restringe ao controle do acidente no estágio pré-fotográfico e aceita, também, a quase total exclusão do processo fotográfico?

Assim que abandonarmos o conceito de imagem como produto final e consumação do processo criativo (o que ela é, tanto nas artes visuais quanto no teatro), poderemos ter uma visão mais ampla da totalidade do meio e ver que o instrumento cinematográfico consiste concretamente em dois componentes, ambos disponíveis ao artista. As imagens que a câmera proporciona são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível; suas realidades individuais não são de forma alguma dependentes de sua sequência no real, e podem ser montadas para compor quaisquer de vários enunciados. No filme, a imagem pode e deve ser apenas o começo, o material básico da ação criativa.

Todas as invenções e criações consistem primariamente num novo relacionamento entre os componentes já conhecidos. Como mencionei anteriormente, as imagens do filme operam em realidades estruturadas para preencher suas várias funções, não para comunicar um significado específico. Portanto, elas possuem simultaneamente muitos atributos, como uma mesa que pode ser ao mesmo tempo velha, vermelha e alta. Vendo-a como uma entidade separada, um colecionador de antiguidades avaliaria sua idade, um artista, sua cor e uma criança, sua altura inacessível. Mas num filme, um plano como este poderia ser seguida por outro, na qual a mesa desmorona, e portanto o aspecto específico de sua idade constituiria seu significado e sua função na sequência, tornando irrelevantes todos os outros atributos. A montagem de um filme cria a relação sequencial que proporciona um sentido novo ou particular para as imagens *de acordo com sua função*; ela estabelece um contexto, uma forma que as transfigura sem distorcer seu aspecto, diminuir sua realidade e autoridade, ou empobrecer aquela variedade de funções potenciais que é a dimensão característica da realidade.

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*.

Boa parte da ação criativa consiste na manipulação de tempo e espaço. Com isso eu não quero mencionar apenas as técnicas fílmicas estabelecidas como *flashback*, condensação de tempo, ação paralela, etc. Elas afetam não a própria ação, mas o método de revelá-la. No *flashback* não existe implicação de que a integridade cronológica habitual da própria ação seja de alguma maneira afetada pelo processo da memória, mesmo que este esteja desordenado. A ação paralela, em que vemos alternadamente o herói correndo para o resgate e a heroína em situação cada vez mais crítica, resulta da onipresença da câmera como testemunha da ação, não como sua criadora.

O tipo de manipulação de tempo e espaço ao qual me refiro se torna, ele mesmo, parte da estrutura orgânica de um filme. Existe, por exemplo, a ampliação do espaço pelo tempo e do tempo

pelo espaço. A extensão de uma escadaria pode ser enormemente ampliada se três diferentes tomadas da pessoa subindo (filmadas de diferentes ângulos, a fim de que não se torne aparente que uma área idêntica está sendo percorrida a cada vez) forem montadas para que a ação seja contínua e resulte numa imagem de trabalho persistente em direção a um objetivo elevado. Um salto no ar pode ser ampliado pela mesma técnica, mas neste caso, já que a ação fílmica é mantida muito além da duração normal da própria ação real, o efeito é de tensão enquanto esperamos que a figura retorne, finalmente, para o solo.

O tempo pode ser ampliado pela repetição de um simples fotograma, que tem o efeito de congelar a figura no meio da ação; assim o quadro congelado se torna um momento de animação suspensa que, de acordo com sua posição contextual, pode transmitir ou o sentido de hesitação crítica (como o voltar-se para trás da esposa de Lot) ou pode constituir-se num comentário sobre quietude e movimento, como a oposição entre vida e morte. A repetição de cenas de uma situação casual envolvendo muitas pessoas pode ser usada num contexto profético, como um *déjà-vu*; a reiteração exata, através da alternância de quadros repetidos daqueles movimentos, expressões e trocas espontâneos, pode também mudar a qualidade da cena de uma informalidade para uma estilização coreográfica; desse modo ela atribui dança a não-dançarinos, mudando a ênfase do propósito do movimento para o movimento em si, fazendo assim com que um encontro social informal adquira a solenidade e a dimensão de um ritual.

De modo semelhante, é possível atribuir o movimento da câmera às figuras na cena, pois o movimento geral de uma figura no filme é transmitido pela relação mutável entre a figura e a moldura da tela. Se eliminarmos a linha do horizonte e qualquer fundo que possa revelar o movimento de campo total, como eu fiz em meu novo filme *The Very Eye of Night*, o olho aceita o quadro como estável e atribui todo movimento à figura dentro dele. A câmera na mão, movendo-se e girando em torno das figuras brancas num fundo completamente preto, produz imagens de movimentos tão livres de gravidade e tão tridimensionais quanto dos pássaros no ar ou dos peixes na água. Na ausência de qualquer orientação absoluta, o puxa e empurra de suas inter-relações se torna o diálogo principal.

Por manipulação de tempo e espaço, entendo também a criação de uma relação entre tempos, lugares e pessoas separados. Uma panorâmica em *swing* – em que a tomada de uma pessoa termina com o afastamento rápido da câmera e a tomada de outra pessoa ou lugar começa com movimento também rápido, unindo as duas tomadas na área desfocada dos dois movimentos – traz à proximidade dramática pessoas, lugares e ações que na realidade poderiam estar amplamente separados. Pode-se filmar pessoas diferentes em tempos diferentes e até em lugares diferentes, por meio do mesmo gesto ou movimento e, através de uma montagem criteriosa, que preserva a continuidade do movimento, a própria ação se torna a dinâmica dominante, que unifica toda a separação.

Lugares distantes e separados podem não apenas ser relacionados mas podem se tornar contínuos por uma continuidade de identidade e movimento: uma pessoa começa um gesto num cenário, esta tomada é imediatamente seguida pela mão entrando noutro cenário e lá se completa o gesto. Usei esta técnica para fazer um bailarino saltar da floresta para o apartamento num mesmo passo, e assim transportá-lo de locação para locação, para que o próprio mundo se torne seu palco. Em meu *At Land*, usei a técnica para reverter a dinâmica da *Odisseia* e a protagonista, ao invés de empreender a longa viagem em busca de aventura, descobre, em lugar disso, que o próprio universo usurpou a ação dinâmica que tinha sido a prerrogativa da vontade humana, e a confronta com uma volátil e implacável metamorfose na qual sua identidade pessoal é a única constância.

Isto serve para mostrar a variedade de relações criativas de tempo-espaço que podem ser realizadas através de uma manipulação significativa de sequências de imagens fílmicas. É um tipo de ação criativa disponível apenas para o meio cinematográfico por ser um meio fotográfico. As ideias de condensação e de ampliação, de separação e de continuidade, nas quais ele opera, exploram ao máximo os vários atributos da imagem fotográfica: sua fidelidade (que estabelece a identidade da pessoa que serve como uma força transcendental unificadora entre todos os tempos e espaços separados), sua realidade (a base do reconhecimento que ativa nossos conhecimentos e valores e sem os quais a geografia de locação e deslocação não poderia existir), e sua autoridade (que transcende a impessoalidade e a intangibilidade da imagem e a investe de consequência objetiva e independente).

A forma artística do século XX

Iniciei esta discussão referindo-me ao esforço para se determinar aquilo que a forma de cinema criativo não é, para podermos eventualmente determinar aquilo que ela é. Recomendo isto como o único ponto de partida para os zeladores de classificações, os guardiões de catálogos e, especialmente, para os assediados bibliotecários que, em seu esforço de encaixar o cinema nesta ou naquela arte plástica ou performática, estão engajados numa procustiana operação sem fim.

Um rádio não é uma voz mais alta, um avião não é um carro mais veloz, e o filme (inventado na mesma época) não deve ser entendido como uma pintura mais rápida ou uma peça de teatro mais real.

Todas estas formas são qualitativamente diferentes daquelas que as precederam. Elas não devem ser entendidas como desenvolvimentos não relacionados, reunidos por mera coincidência, mas sim como aspectos diversos de uma nova maneira de pensar e viver – em que a apreciação de tempo, movimento, energia e dinâmica é mais imediatamente significativa do que o conhecido conceito de matéria, como um sólido estático ancorado num cosmo estável. É uma mudança refletida em todos os campos da criação humana, por exemplo, na arquitetura, na qual a noção de estrutura de massa-sobre-massa deu lugar à força esbelta do aço e à dinâmica do equilíbrio das estruturas suspensas.

É como se a nova era, temerosa de que o já conhecido não fosse adequado, tivesse logrado chegar completamente equipada, até mesmo para o meio cinema que, estruturado expressamente para lidar com as relações de movimento e tempo-espaço, seria a forma de arte mais propícia e apropriada para expressar, nos termos de sua própria realidade paradoxalmente intangível, os conceitos de moral e metafísica do cidadão dessa nova era.

Isso não quer dizer que o cinema deveria ou poderia substituir as outras formas artísticas, assim como o voo não substitui os prazeres da caminhada ou do panorama das paisagens vistas da janela de um trem ou automóvel. Coisas novas só devem substituir as antigas apenas quando forem melhores nas mesmas funções. A arte, entretanto, lida com ideias; o tempo não as nega, mas pode simplesmente torná-las irrelevantes. As verdades dos egípcios não são menos verdadeiras por não poderem responder a questões

que eles mesmos nunca formularam. A cultura é cumulativa, e cada era deve fazer sua própria contribuição.

Como podemos justificar o fato de que a ferramenta artística, na fraternidade das invenções do século XX, seja ainda a menos explorada e utilizada; e que seja o artista – do qual a cultura tradicionalmente espera as manifestações mais proféticas e visionárias – o mais lento em reconhecer que os conceitos formais e filosóficos de sua época estão implícitos na própria estrutura de seu instrumento e nas técnicas de seu veículo?

Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento fílmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio.

Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes

Data do recebimento:
14 de outubro de 2012

Data da aceitação:
26 de janeiro de 2013