

sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensorio-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que "tolera" ou "suporta" praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações.

No Japão como na Europa, a crítica marxista denunciou estes filmes e suas personagens, passivas e negativas demais, ora burguesas, ora neuróticas ou marginais, que substituem a ação modificador a por uma visão "confusa"<sup>32</sup>. E é verdade que, no cinema, as personagens de balada são pouco afetadas, até mesmo pelo que lhes acontece: seja à maneira de Rossellini, a estrangeira que descobre a ilha, a burguesa que descobre a fábrica; seja à maneira de Godard, a geração dos Pierrrot-le-fou. Mas justamente a fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas têm a capacidade de liberar grandes forças de desintegração. São personagens estranhamente vibrantes em Rossellini, estranhamente informados em Godard e em Rivette. Tanto no Ocidente quanto no Japão são aprendidas numa mutação, são elas próprias mutantes. A propósito de *Duas ou três coisas...*, Godard diz que *descrever é observar mutações*<sup>33</sup>. Mutação da Europa depois da guerra, mutação do Japão americanizado, mutação da França em 68: não é o cinema que dá as costas à política, ele se torna inteiramente político, mas de outra maneira. Uma das duas mulheres que passeiam, em *Le pont du Nord*, de Rivette, tem todos os aspectos de uma mutante imprevisível: em primeiro lugar ela tem a capacidade de detectar os Max, membros da empresa de dominação universal, antes de passar por uma metamorfose no seio de um casulo, e de ser integrada nas fileiras dos Max. O mesmo vale para a ambigüidade de *Le petit soldat*. Um novo tipo de personagem, para um novo cinema. É porque o que lhes acontece não lhes pertence, só lhes diz respeito pela metade, que sabem identificar no acontecimento a parte irreduzível, do que acontece: esta parte de inegotável possibilidade que constitui o insuperável, o intolerável - parte

do visionário. Para tanto, era preciso um novo tipo de atores: não apenas os atores não-profissionais que o neo-realismo revalorizara, de começo, mas o que se poderia chamar de não-atores profissionais, ou melhor, "atores-médiums", capazes de ver e de fazer ver mais que de agir, e ora ficar mudos, ora manter uma conversa qualquer infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo (como, na França, Bulle Ogier ou Jean-Pierre Léaud)<sup>34</sup>.

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos falam esquemas sensorio-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensorio-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensorio-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensorio-motores se bloqueiam ou quebrem, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser "justificada", como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não se pode dizer "afinal, as pessoas precisam trabalhar..." *Pensei estar vendo condenados*: a fábrica é uma prisão, a escola é

(32) Sobre a crítica marxista da evolução do neo-realismo e de suas personagens, cf. *Le néo-réalisme, études cinématographiques*, p. 102. E, sobre a crítica marxista no Japão, notadamente contra Ozu, cf. Noël Burch, p. 283. É preciso assinalar que na França a *nouvelle vague*, sob seu aspecto visionário, encontrou uma grande compreensão em Sédou (crítico e historiador marxista do cinema - R.J.R.).

(33) Cf. *Jeon-lae Godard par Jean-Luc Godard*, p. 392.

(34) Marc Chabrier analisa o jogo de ator de Jean-Pierre Léaud como "médium", em termos próximos de Blanchot (*Chabrier du cinema*, n.º 351, set. 1983, pp. 31-33).

uma prisão, literal e não metaforicamente. Não se faz suceder a imagem de uma prisão à de uma escola: seria indicar apenas uma semelhança, uma relação confusa entre duas imagens claras. É preciso, ao contrário, descobrir os elementos e relações distintas que nos escapam no fundo de uma imagem obscura: mostrar *em que e como* a escola é uma prisão, os conjuntos residenciais são substituições, os banqueiros, assassinos, os fotógrafos, pilantras, literalmente, sem metáfora<sup>35</sup>. É o método do *Como vai de Godard*: não se contentar em procurar se “vai” ou se “não vai” entre duas fotos, mas “como vai” para cada uma e para ambas. Tal era o problema sobre o qual nosso estudo precedente se encerrou: arrancar dos clichês uma verdadeira imagem.

Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações (embora isso exista, como no coração da heroína de *Europa 51*, mas se não houvesse mais nada, tudo cairia rapidamente na condição de clichê, ter-se-ia simplesmente acrescido outros clichês). Às vezes é preciso restituir as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que viamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.

(35) A crítica da metáfora tanto está presente na *nouvelle vague*, em Godard, quanto no *nouveau roman*, em Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*). É verdade que, recentemente, Godard recorre a uma forma metafórica, por exemplo, a propósito de *Passion*: “os cavalinhos são melancólicas dos parvês...” (*Le Monde*, 27 maio 1982). Mas, como veremos, esta forma remete a uma análise genética e cronológica da imagem, muito mais que a uma síntese ou comparação de imagens.

O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito, uma foto. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. Mas os próprios criadores não têm, às vezes, a idéia de que a nova imagem deva rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa, parodiá-lo, para melhor se livrar dele (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)? Os criadores inventam enquadramentos obscuros, espaços vazios ou desconectados, até mesmo naturezas mortas: de certo modo, eles param o movimento, redescobrem a força do plano fixo, mas não seria, isso, ressuscitar o clichê que queriam combater? Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital<sup>36</sup>.

As imagens óticas e sonoras puras, o plano fixo e a montagem-*enrê* definem e implicam um para além do movimento. Mas eles não o param exatamente, nem nas personagens, nem mesmo na câmera. Fazem com que o movimento não seja percebido numa imagem sensório-motora, mas apreendido e pensado em outro tipo de imagem. A imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões. Não falamos de dimensões do espaço, já que a imagem pode ser plana, sem profundidade, e com isso conquistar ainda mais dimensões ou poderes que excedem o espaço. Pode-se indicar sumariamente três destes poderes crescentes. Primeiramente, enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui

(36) É a propósito de Cézanne que D. H. Lawrence escreve um grande texto a favor da imagem e contra os clichês. Ele mostra como a paródia não é uma solução: nem mesmo a imagem ótica pura, com seus vazios e seus desconexões. Segundo ele, é nas naturezas mortas que Cézanne ganha a batalha contra os clichês, mais que nos retratos e paisagens (“Introduction à ces peintures”, *Éras et les chères*, Bougouis, pp. 253-264). Vimos como as mesmas observações se aplicam a Oru.



vermelha”.<sup>1</sup> E, enfim, para que haja acordó entre coisas e pensamento, é preciso que a sensação se reproduza, como a garantia ou o testemunho de seu acordo, a sensação de peso de cada vez que tomamos o cinábrio na mão, a de vermelho cada vez que o vemos, com nossos órgãos do corpo, que não percebem o presente, sem lhe impor uma conformidade com o passado. É tudo isso que pedimos para *formar uma opinião*, como uma espécie de “guarda-sol” que nos protege do caos.

Nossas opiniões são feitas de tudo isso. Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. Essas três disciplinas não são como as religiões, que invocam dinastias de deuses, ou a epifania de um deus único, para pintar sobre o guarda-sol um firmamento, como as figuras de uma Urdoxa de onde derivariam nossas opiniões. A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço. Atravesei três vezes o Aqueronte como vencedor. O filósofo, o cientista, o artista parecem retornar do país dos mortos. O que o filósofo traz do caos são *variações* que permanecem infinitas, mas tomadas inseparáveis sobre superfícies ou em volumes absolutos, que traçam um plano de imanência secante: não mais são associações de ideias distintas, mas re-encadeamentos, por zona de indistinação, num conceito. O cientista traz do caos *variáveis*, tomadas independentes por desaceleeração, isto é, por eliminação de outras variáveis quaisquer, suscetíveis de interferir, de modo que as variáveis retidas entram em relações determináveis numa função: não mais são liames de propriedades nas coisas, mas coordenadas finitas sobre um plano secante de referência, que vai das probabilidades locais a uma cosmologia global. O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser

<sup>1</sup> Kant, *Crítica da razão pura*, Analítica, “Da síntese da reprodução na imaginação”.

da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. A luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma outra maneira na ciência, na filosofia: [191] trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa. O pintor passa por uma catástrofe, ou por um incêndio, e deixa sobre a tela o traço dessa passagem, como do salto que o conduz do caos à composição.<sup>2</sup> As próprias equações matemáticas não desfrutaram de uma tranquilidade certa que seria como a sanção de uma opinião científica dominante, mas saem de um abismo que faz que o matemático “salte de pés juntos sobre os cálculos”, que preveja que não pode efetua-los e não chega à verdade sem “se chocar de um lado e do outro”.<sup>3</sup> E o pensamento filosófico não reúne seus conceitos na amizade, sem ser ainda atravessado por uma fissura que os reconduz ao ódio ou os dispersa no caos coexistente, onde é preciso retomá-los, pesquisá-los, dar um salto. É como se se jogasse uma rede, mas o pescador arrisca-se sempre a ser arrastado e de se encontrar em pleno mar, quando acreditava chegar ao porto. As três disciplinas procedem por crises ou abalos, de maneira diferente, e é a sucessão que permite falar de “progresso” em cada caso. Diríamos que a luta *contra* o caos implica em afinidade com o inimigo, *por contra a opinião* que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos.

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guar-

<sup>2</sup> Sobre Cézanne e o caos, cf. Joachim Gasquet, *Conversations avec Cézanne* (Paris, Éditions Macula, 1978); sobre Klee e o caos, cf. a “note sur le point gris” em *Théorie de l'art moderne* (Paris, Gonthier, 1964). E as análises de Henri Maldiney, *Regard parole espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 150-1, 183-5.

<sup>3</sup> Galois, in André Dalmas, *Evariste Galois*, Paris, Fasquelle, 1956, pp. 121 e 130.

da-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Machbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez [192] maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incommunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião.<sup>4</sup> O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estragá-los para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. Quando Fontana corta a tela colorida com um traço de navalha, não é a cor que ele fende dessa maneira, pelo contrário, ele nos faz ver o fundo de cor pura, através da fenda. A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação. Mesmo as casas...: é do caos que saem as casas embriagadas de Souvine, chocando-se de um lado e do outro, impedindo-se reciprocamente de nele recair; e a casa de Monet surge como uma fenda, através da qual o caos se torna a visão das rosas. Mesmo o encarnado mais delicado se abre para o caos, como a carne sobre o

<sup>4</sup> D. H. Lawrence, “Le Chaos en poésie”, in *D. H. Lawrence*, Paris, Cahiers de l’Herne, 1988, pp. 189-91.

esfolado.<sup>5</sup> Uma obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para empregar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. É mesmo porque o quadro está desde início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafie qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto — não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade *caotíde*, por exemplo o flamejamento cinza negro e verde de El Greco; o flamejamento de ouro de Turner ou o flamejamento vermelho de Staël. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau).

Um movimento semelhante sinuoso e reptiliano, anima talvez a ciência. Uma luta contra o caos parece pertencer-lhe [193] por essência, quando faz entrar a variabilidade desacerada sob constantes ou limites, quando a reconduz dessa maneira a centros de equilíbrio, quando a submete a uma seleção que só retém um pequeno número de variáveis independentes, nos eixos de coordenadas, quando instaura, entre essas variáveis, relações cujo estado futuro pode ser determinado a partir do presente (cálculo determinista), ou ao contrário quando faz intervir tantas variáveis ao mesmo tempo, que o estado de coisas é apenas estatístico (cálculo de probabilidades). Pode-se falar, nesse sentido, de uma opinião propriamente científica, conquistada sobre o caos, como de uma comunicação definida, ora por informações iniciais, ora por informações de grande escala e que vai, no mais das vezes, do

<sup>5</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, pp. 120-3: sobre a carne e o caos.