



Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?

Jacques Aumont

RESUMO – Pode um Filme Ser um Ato de Teoria? Trabalhos recentes têm insistido na capacidade das imagens de serem um veículo e até mesmo um local do *pensamento*. Diferentemente do *pensar*, atividade que nos habituamos a aceitar como passível de incluir diferentes aspectos, em particular as passagens pela experiência sensível ou pela experiência afetiva, o *teorizar* sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo; ele se desenvolve em um espaço mental em que não há imagens, nem figuras. Assim, este artigo busca desenvolver o argumento de que é apenas num sentido mais amplo que um filme pode estar ligado à teorização. Propõem-se, para concluir, algumas condições sob as quais, sem construir uma teoria, um filme pode ser assimilado a um ato teórico, mesmo que limitado.

Palavras-chave: **Cinema. Filme. Teoria.**

ABSTRACT – Can a Movie Be an Act of Theory? Recent works have insisted in the ability of images being a vehicle or even a site of *thought*. Different from *thinking*, an activity we came to expect to include different aspects, in particular the passage through sensible experience or affective experience, *theorizing* always meets the abstraction, the scheme, the model; it develops itself in a mental space in which there are not images and pictures. This article aims at raising the argument that it is only in a general way that a movie can be connected to theorization – only if its approach is based on some of the important values of theoretical activity: speculative force, coherence, and the value of explanation. Finally, the article proposes some of the conditions under which, without constructing theory, a movie can be assimilated to a limited theoretical act.

Keywords: **Cinema. Movies. Theory.**

A questão é intempestiva e, à primeira vista, incongruente, se, ao dizer “filme”, pensamos no uso social que, em geral, se faz do cinema: duas horas de diversão (eventualmente distribuídas entre diferentes momentos). A teoria não é algo que se possa considerar divertido; seu alcance social é incerto; sua definição, de resto, nunca é simples. Mesmo que não limitemos o filme ao domínio da diversão ou da ficção, será que não esbarramos num dado que é consubstancial à atividade de teorizar, ou seja, que ela se realiza na linguagem e exclusivamente na linguagem? Diferentemente do *pensar*, atividade que nos habituamos a aceitar como passível de incluir diferentes aspectos, em particular as passagens pela experiência sensível ou pela experiência afetiva, *teorizar* sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo; ele se desenvolve em um espaço mental em que não há imagens, nem figuras; em que ao fluxo prefere-se o corte que o conceito introduz; teorizar, enfim, parece, quanto aos seus objetivos, ser portador de uma certa responsabilidade: não se teoriza por prazer, nem mesmo em matemática pura. Em suma, três obstáculos a uma resposta afirmativa: o do hábito (não se assiste a um filme pela teoria, mas por algum outro motivo), o da essência (o filme não é prioritariamente uma organização discursiva), o da finalidade (o filme é “irresponsável”).

Como todo obstáculo intelectual, também esses funcionam como um convite à sua compreensão. E, para começar, é preciso estabelecer distinções mínimas: entre o filme como ato teórico e, sucessivamente, o filme como manifesto, como inovação, como gesto crítico. Alguns filmes (poucos, para dizer a verdade) tiveram valor de manifesto, tenham sido ou não acompanhados de declarações verbais. É o caso de *O Homem e a Câmera*, *Arnulf Rainer* ou *O Filme já Começou*, obras radicais que pretendem redefinir inteiramente o cinema, e secundariamente, eliminar toda proposição concorrente (o manifesto é sempre um gesto vanguardista e, portanto, combatente). Esses mesmos três filmes também produziram inovação, mas o gesto inovador é mais amplo: encontramos-lo em filmes que não se envolvem explicitamente na apologia de uma definição da arte; dito de outra forma, a inovação é menos absoluta, ela é feita de níveis e, sobretudo, de pertinências variáveis: pode-se inovar, e até mesmo muito, em um domínio limitado; é essa, inclusive, num certo sentido, a definição de uma obra importante (de uma “obra-prima”). Enfim, a partir de uma certa época – a partir de uma certa consciência que o cinema teve de sua história –, um filme pode exercer uma certa capacidade de reflexão crítica, ao se identificar a uma espécie de comentário de uma obra anterior. O exemplo recente mais evidente é o *remake*, “idêntico”, de *Psicose*, por Gus van Sant (1998), mas se poderia pensar igualmente na inspiração que Fassbinder foi buscar em Douglas Sirk (*O Medo Devora a Alma* como *remake* deslocado de *All That Heavens Allows*), ou em relações menos evidentes em termos formais, mas igualmente profundas (em certo sentido, *Blackout*, de Ferrara, é um comentário de Godard).

Essas três posturas são interessantes, mas não podem ser assimiladas ao exercício de um direito ou de uma capacidade para teorizar. Trata-se, antes, de uma ação da obra sobre o domínio artístico ao qual ela pertence, e que ela quer

transformar ou aperfeiçoar (pelo manifesto), renovar e prolongar (pela inovação), aprofundar e consolidar (pelo gesto crítico). A consciência está nisso, a reflexividade também, assim como a intenção. Entretanto, isso nem sempre produz teoria. Por quê?

Inicialmente, algumas palavras sobre a genealogia. Deixo de lado o “cine-língua” dos anos 20, pelo menos em seu aspecto mais rudimentar: a idéia de que com o cinema teríamos encontrado a língua universal. Idéia – viciada na origem – que a crítica semiótica não teve dificuldades em desmontar: nada é menos universal que o próprio filme mudo, pois as convenções languageiras atravessam-no do começo ao fim. Além disso, o cinema não tem, decididamente, as características de uma língua (Metz, 1964). A polêmica do “cine-língua”, que se prolonga até os anos 60, ocultou, na verdade, um outro aspecto das mesmas intuições, o qual aparece, *a posteriori*, como mais profundo. Nos termos de Gilles Deleuze (à margem de uma obra em que ele desenvolve toda uma outra idéia da relação entre cinema e pensamento), trata-se “da grande concepção da primeira fase: o cinema como uma arte nova e como um novo pensamento” (Deleuze, 1990): o cinema como instrumento para o pensamento e, ao mesmo tempo, como novo modo de pensar.

O cinema não é uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de pensar. As duas proposições coexistem, uma tão provocante quanto a outra. Foi a mais inesperada – o cinema como modo de pensamento – que mereceu a ilustração mais brilhante, com o conjunto difuso, mas insistente, das intervenções de Jean Epstein nos anos do cinema mudo. O cinema (em paridade com a poesia), como “novo estado da inteligência”¹, como pensamento não exclusivamente intelectual e que, para dizer resumidamente, seria capaz de levar em conta o afeto que veicula. Em seus dois livros pós-guerra, *L’Intelligence d’une Machine* e *Esprit de Cinéma*, Epstein insiste e assinala: o cinema é um instrumento inteligente, pois não apenas nos permite pensar o tempo de outra forma, mas ele próprio pensa o tempo de uma maneira original. Sem dúvida, o cinema não procede por enunciados verbais: seus filosofemas são mudos. Além disso, não é facilmente possível saber qual filosofia ele propõe: para tanto, faz-se necessário um exegeta (ou um *dragomano*). Mas fora isso, ele é, como as outras filosofias, inventor – e até mesmo *operador* – de conceitos.

Igualmente sintomático, Elie Faure e seu *Esprit des Formes* [*História da Arte: O Espírito das Formas*]. Este título, que para nós se tornou transparente, não poderia ser recebido então (1927) senão como um eco – polêmico, embora implícito – das abstrações pelas quais o século XIX havia explicado o nascimento da arte – o espírito do local, o espírito da raça, o espírito do tempo –, aos quais Faure opõe a força própria do material da obra, sua *forma* (o que foi recordado por Godard em *Histoire(s) du Cinéma*). Supondo, mesmo de maneira ainda vaga, um mundo das formas, afastamos decisivamente a obra de arte do papel habitual de simples sintoma de um *Zeitgeist*, ou de tradução mais ou menos imediata da “alma” de um povo²; saímos das abstrações para deixar entrever uma lógica própria das imagens – ao custo, é bem verdade, da construção e da

afirmação de novas abstrações (qual é esse “espírito” que a forma possui ou que a possui?), e sem ainda chegar a ler o cinema como “forma que pensa”.

Diante de proposições tão radicais, a outra versão (o cinema como instrumento para pensar) perde a força, apesar da veemência de seus defensores. Não se trata mais de dizer que o filme pensa, porém, mais modestamente, que ele é um meio eficaz de transmissão ou até mesmo de elaboração do pensamento. Lembramos imediatamente em Eisenstein, cujas notas, redigidas no momento de preparação da filmagem de *O Capital*, de Marx, repetem à exaustão: pode-se dizer tudo por imagens, basta inventar os meios para isso. Ora, o risco, neste caso, é duplo. Em primeiro lugar, o risco do excesso de imaginação; como sempre, quando a metáfora é o instrumento principal, é fácil perder o rumo. Eisenstein havia dado, em *Outubro*, a extensão de sua tendência a perseguir uma linha metafórica por vezes tênue (a seqüência dos Deuses é pouco compreensível se não se tem a chave de interpretação); para o novo filme que imagina, ele vai ainda mais longe³. Há, em segundo lugar, o risco da involução, pois manter por meio de imagens um discurso abstrato leva a manter também um discurso reflexivo. Eisenstein rapidamente descobre que um filme sobre *O Capital* seria, obrigatoriamente, um filme sobre o cinema (não no sentido de um metadiscorso, pelo qual o filme comentaria explicitamente seus procedimentos, mas de maneira inteiramente intrínseca). Apesar das aparências – nas quais eles próprios se deixaram às vezes envolver –, a polêmica entre Eisenstein e Vertov não designa, quanto a isso, um real desacordo entre eles. O Vertov de *O Homem e a Câmera* divide-se entre sua crença em um poder mais ou menos sobrenatural da máquina-cinema, que mostraria nada menos do que a verdade, e seu empreendimento real de metaforização da realidade, pelo apelo a todas as figuras possíveis (não há menos metáforas nesse filme do que nos de Eisenstein [cf. Tsyviane, 1980]).

Eisenstein teve ao menos um sucessor declarado, na figura do inventor da “câmera-caneta” (Astruc, 1992, p. 326). Essa utopia prediz um cinema que seria capaz de rivalizar perfeitamente com a escrita – menos na intenção de reabilitar a velha idéia do cinema como escrita, hieroglífica ou pictográfica, do que para destacar a capacidade do cinema de falar de tudo, até mesmo de abstrações. Astruc refere-se explicitamente, aliás, ao projeto de adaptação de *O Capital*, acrescentando uma proposta análoga: filmar o *Discurso do Método*. Talvez não inteiramente análogo, pois se Eisenstein buscava, com exemplos precisos e concretos, soluções fílmicas, ainda que indiretas, Astruc se contentava com a possibilidade abstrata: o cinema, diz ele, tornou-se uma técnica de expressão madura; ele se encontra na fase de não mais se contentar em fornecer os equivalentes do drama, ele pode chegar até ao romance (incluídas aí estratégias de enunciação complexas, como o demonstra *Cidadão Kane*), e até mesmo ao ensaio. Mas, uma vez estabelecido esse princípio (que se revelará, em seguida, muito fecundo), Astruc, entretanto, não vai adiante. Como “escrever” com a “camera-caneta”? Como conceber a noção de plano? Quais procedimentos de montagem privilegiar para produzir sentido? Como se desvencilhar do problema da ambigüidade própria da imagem? Não é em Astruc, cujos filmes se distinguem

pouco do cinema clássico, que se deve buscar a realização dessa utopia. Sua teoria não encontrará seu termo e sua justificativa senão bem mais tarde, em Marker, em Godard, em Farocki, e talvez em Snow ou nos Gianikian.

As imagens pensam, um filme pensa: esta metáfora retorna, nos últimos 20 anos, nas análises de filmes, nos programas de estudo da imagem (móvel ou não), que se baseiam todos nos mesmos textos fundamentais: de Lyotard (1971), de Schefer (1980; 1997), de Deleuze (1981), e nas iniciativas paralelas de dois jovens pesquisadores cuja energia foi decisiva: Georges Didi-Huberman e Nicole Brenez. Paradoxalmente, dos três primeiros, é o não filósofo que tem as hipóteses mais racionais. Para Schefer, a imagem é uma modalidade do pensamento, num sentido bastante próximo, no fundo, daquilo que antes se chamava “pensamento pré-verbal”; assim, das imagens paleolíticas, ele não quer reter – na contracorrente da interpretação “xamânica” hoje dominante – senão o fato de que elas testemunham um pensamento em ato: as imagens são, *por si mesmas*, uma maneira de compreender e de apreender o real, uma maneira de reagir por meio de uma produção humana, isto é, artificial e concertada, ao enigma da existência e do mundo (Schefer, 1999). As proposições de Lyotard, retomadas e deslocadas por Deleuze, são aparentemente mais precisas, mas são, na verdade, mais hipotéticas: a imagem seria o lugar ao qual se consigna uma “força” vital, a qual seria a origem mesma de toda figura. Isso é sugestivo, e tem a virtude de conceder à imagem em geral (e às imagens móveis em particular, ao custo de alguma adaptação) um poder distinto do poder da linguagem, mais imediatamente eficiente e, “portanto”, mais forte. Mas o caráter puramente especulativo, não experimentável, da hipótese, é desconcertante.

A revisão que acabamos de fazer não tinha outro objetivo que o de lembrar que a tentação de pensar “diretamente, por imagens, sem intermediação”⁴, não é nova. Mas, com isso, definimos realmente aquilo de que falamos? Não se pode dizer com certeza. “Pensar”, com efeito, é um termo vago, que se aplica a situações e a experiências diversas. Não é a mesma coisa pensar em pegar meu guarda-chuva se chove, pensar o que fiz ontem nesta mesma hora, pensar que o mundo vai mal, pensar a diferença entre ser e existir, ou pensar meu lugar na sociedade; seria preciso, sem dúvida, reservar o termo aos dois últimos tipos de experiência, pois, nos outros casos, trata-se ora de memória e/ou de capacidade de previsão, ora de opinião, antes que de pensamento *stricto sensu*.

“Teoria” não é algo que seja mais fácil de definir, mas ao menos seus usos não dizem respeito senão raramente a guarda-chuvas⁵, e quase exclusivamente a objetos abstratos. Para além da diversidade das definições possíveis, poderíamos concentrar o significado do termo em torno de três núcleos: a especulação, a sistematicidade, a força explicativa. O que distingue a teoria de outros conteúdos de pensamento é, primeiramente, seu caráter especulativo, em parte desinteressado; a teoria não está imediatamente nem necessariamente ligada à ação; é, aliás, a razão principal pela qual ela tem, freqüentemente, tão má reputação: de que adianta gastar o tempo em uma atividade que não resultará em uma ação sobre o mundo? Um certo Karl Marx fez disso uma fórmula famosa

(ainda que logo deturpada⁶), opondo a teoria como “interpretação” à ação como “transformação”. Especulativa, isto é, dispensando a prova da passagem ao ato, a teoria é, em troca, eminentemente ciosa de sua própria coerência. Uma vez que se trata de colocar em ação capacidades lógicas e, em geral, intelectuais, não se admite que ela possa ser desconexa: uma teoria respeitável deve, por todos os meios, não se contradizer. A teoria não pode, enfim, ao menos potencialmente, eximir-se da pretensão a explicar um fenômeno, por mais misterioso que ele seja (como é o caso das teorias do divino). “Explicar”, por sua vez, é um termo difícil, e não há senão uma semelhança superficial entre, de um lado, a explicação de um fenômeno do mundo físico e, de outro, a explicação de um fenômeno social ou espiritual. No primeiro caso, há um argumento definitivo: qualquer que seja a teoria, “a coisa não deixa de existir”, como dizia Charcot, a propósito da histeria; no segundo caso, ao contrário, é a própria teoria, muito freqüentemente, que afiança a existência do fenômeno. Sem a teoria freudiana, não somente não teríamos a mesma idéia dos fenômenos ligados ao inconsciente, mas talvez não pensaríamos que existe alguma coisa como o “inconsciente”; ou a “luta de classes” sem a teoria marxista, o “dispositivo” sem Jean-Louis Baudry e Christian Metz, para não falar da “disseminação” ou da “diferença” (*différance*). Em suma, em muitos casos, tudo se passa como se a teoria inventasse seu objeto, ou o programasse, ao mesmo tempo que ela o teoriza. Assim, a explicação não visa exatamente um fora absoluto da construção teórica: ela se assemelha, antes, a um aspecto de sua coerência.

Especulativa, coerente, explicativa: como e em que medida a teoria que pretendemos encontrar em um filme pode ter um ou outro desses três traços? O mais fácil é a relação entre um filme e a coerência de um enunciado. Mesmo o mais rapsódico dos filmes, o mais poético e o mais singular, se tem alguma pretensão a teorizar, deverá encontrar uma forma de coerência. São demonstração disso os filmes de Hollis Frampton ou os de Paul Sharits, ou ainda os filmes de Kurt Kren, a propósito dos quais eu reivindicava, em outra época, que “o cinema” (eu diria mais modestamente: um filme) poderia ser “um ato de teoria”. Eu me colocava, então, a seguinte questão: “o artista teórico é artista enquanto teoriza, e teórico em sua arte? Ou, então, é preciso admitir que ele é dois: de um lado aquele que faz, de outro aquele que fornece a exegese daquilo que ele fez?” (Aumont, 1997), e me decidia em favor da primeira hipótese, mais refinada, mais paradoxal e mais fecunda. Tanto os filmes de Kren, quanto os de Sharits, de Frampton e de outros, carregam a marca de um cálculo intensivo e preciso, visando um domínio quase total do resultado. Daí a vê-los como gestos teóricos não há senão um passo, na esteira daquilo que ensina a história da música no século XX, no momento em que, em Darmstadt, por volta de 1950, as técnicas da gravação magnética e de escrita se encontram para juntar o virtuosismo, o acaso e a reflexividade. Se, tal como ocorre nas primeiras obras de Kren, ou mais claramente ainda, nas de Kubelka, produz-se um filme a partir de um esquema pré-estabelecido e abstrato, torna-se tentador ver, nesse rigor formal, a realização prática de um projeto teórico, como observamos também nas primeiras obras de Boulez ou de Stockhausen, ainda que não se saiba definir exatamente a teoria que está na origem da obra.

Pois, ainda que a coerência seja demonstrada, resta avaliar o poder especulativo e, o que é ainda mais difícil, o poder explicativo. Quanto ao aspecto da especulação, podemos sempre argumentar, lembrava eu, que as vias do pensamento não se reduzem àquelas das quais se servem a inteligência racional e a lógica. Uma das conclusões freqüentemente extraídas dos trabalhos de Deleuze (e Guattari, neste caso) consiste em não reter de *O Que é a Filosofia?* senão sua reivindicação em favor de uma “equivalência” entre conceito e percepto, ou seja, entre, de um lado, a idéia filosófica, que consiste em se dar forma – na e pela linguagem – a um conceito e, de outro, a “idéia” artística⁷, que consiste em se dar forma – pelos meios próprios da arte – a uma certa experiência, com vistas à sua conservação e sua comunicação a outrem. Não sei se Deleuze e Guattari não foram traídos por essa interpretação, que se tornou uma verdadeira *doxa* nos estudos cinematográficos; essa equivalência entre dois registros (e duas vias muito diferentes do espírito) faz, sem dúvida, demasiadas concessões às facilidades da comparação. Creio, naturalmente, que a arte *equipara-se* à filosofia e que uma e outra equiparam-se à ciência, como modalidades diferentes da relação com o mundo. Como experiências, entretanto, as três (arte, filosofia e ciência) continuam irreduzíveis uma à outra. O que é próprio da arte é referir-se a uma certa concepção da experiência, no sentido do vivido; é isso que permite à obra de arte tocar diretamente seu destinatário, suscitar-lhe afectos e fazer com que estes afectos não fiquem inoperantes nem simplesmente subjetivos, mas que possam se juntar a uma concepção mais ampla da vida humana. Não era preciso esperar Deleuze para saber isto, pois essa concepção está no centro das definições da arte entre os antigos, desde Platão (que baseava nessa capacidade da arte sua condenação de um meio de ação demasiadamente eficaz) até John Dewey, por exemplo, que faz da arte o ápice de nossa capacidade fundamental de experimentar alguma coisa e de colocar nossas emoções e sentimentos em relação com a construção de uma “experiência” global (Dewey, 1934).

Pode um filme “especular”? E sobre o quê? A segunda questão é mais fácil de ser respondida, e poderíamos dar-lhe a forma de um pseudo-teorema: um filme não pode specular senão sobre as condições de uma experiência que tenha relação com a experiência fílmica. A experiência fílmica, sendo o que é – vasta e diversa –, deixa em aberto, por isso mesmo, um campo bastante considerável, embora algumas vias tenham sido, nos últimos anos, mais exploradas pela crítica do que outras, a ponto de se tornarem um imenso empreendimento. Foi o caso, nos anos 90, da questão do corpo humano e sua figuração, que deu origem a inúmeras publicações⁸. O que é o corpo humano? Mais precisamente, que noção de corpo podemos ter? O cinema pode contribuir para dar respostas a essa questão, pois ele tem a ver com o corpo *na e por* sua figuração. Os primeiros espectadores do Cinematógrafo pressentiram essa capacidade: o cinema representava os corpos humanos em seu próprio meio; ao fazê-lo, ele se assemelhava à fotografia (pela capacidade analógica automática) e ao teatro (pela continuidade e pelo desenvolvimento de situações), mas se distinguia de ambos pela maneira como elaborava suas figuras. Superior à

fotografia porque acrescenta-lhe o tempo, o cinema tem sobre o teatro a superioridade de uma maior abstração. O teatro nos mostra indivíduos humanos em carne e osso, não figuras; o cinema nos oferece, por mais realistas que sejam, figuras de homens – por ele fabricadas; todo o “primeiro cinema” (o que vai, aproximadamente, do Cinematógrafo Lumière até o fim dos anos 30 e o estabelecimento definitivo do cinema falado) não foi senão uma longa e consciente exploração desses poderes de fabricação do cinema: o enquadramento, a montagem, o ritmo, a tonalidade, etc. As primeiras experiências com o enquadramento suscitaram, imediatamente, fortes reações, sobretudo o *close-up*, que surgiu, inicialmente, como um retalhamento da figura humana, mais violento do que o da foto e da pintura⁹. Da mesma forma, foi necessária uma decisão, e audaciosa, para filmar uma cena dramática por meio da aproximação da câmera ao espaço da ação¹⁰, etc.

Em suma, tem havido, no cinema, desde os primórdios até hoje, uma tendência a fabricar, conscientemente, figuras humanas, pela utilização da dupla capacidade, reprodutiva e plástica, da mídia cinematográfica. Pode-se também dizer que o cinema – ou certos filmes – especula sobre a questão da figuração do corpo humano? Os anos 20, marcados pela experimentação e pelo vanguardismo, foram, sobretudo, sensíveis ao caráter reprodutor, autômato do cinema, afastando-o, assim, do processo subjetivo de criação, no qual alguns viram a essência da arte. Para dar apenas um exemplo, é essa visão que está no centro da crítica que Malévitch fez das “carrancas” filmadas, que perpetuam, segundo ele, uma velha idéia do rosto como reflexo da divindade no homem (Malevitch, 1925). Inversamente, observou-se, nas duas últimas décadas do século XX, caracterizadas pela globalização dos efeitos especiais, uma intensa produção de trabalhos sobre a variedade dos modos de figuração do homem no cinema, desde o retrato puro e simples (em Garrel, por exemplo, e mesmo em Vergé, 2005) até a multiplicação de soluções puramente plásticas (poeiras luminosas vistas por Schefer, explosões descritas por Brenez, etc.). Para dizê-lo de outra forma, um filme – ou um conjunto de filmes – evidentemente especula, por menos que contribuamos para isso, ao definirmos o objeto de sua especulação, o que freqüentemente ocorre quando *nomeamos* esse objeto.

Um exemplo análogo seria o das reflexões – mais ou menos recheadas de teoria – sobre o espaço-tempo em filmes tão diversos quanto *O Homem e a Câmera*, *Cidadão Kane*, *La Jetée*, *2001: Uma Odisséia no Espaço*, *Son Nom de Venise Dans Calcutta Désert*, *Dogville*, e, por que não, *Tropical Malady*. Também nesse caso, será preciso, a cada vez, que um analista identifique o problema preciso ao qual o filme supostamente se dirige: a subversão da linearidade narrativa num filme de Welles não é do mesmo tipo da que aparece num filme de Marker, as lacunas calculadas entre as partes que se mostram num filme de Kubrick não são da mesma natureza das que se vêem num filme de Weerasethakul, etc. Sendo assim, pode-se tão-somente perguntar *como* o problema é tratado. Por exemplo, o paradoxo temporal – freqüente na literatura de ciência-ficção – no qual se baseia a história contada por *La Jetée*, é, em sua natureza, o mesmo que

o explorado pela trilogia *De Volta Para o Futuro* (de Robert Zemeckis) e por dezenas de outros filmes; se o filme de Marker pode ser visto como mais especulativo, e até mesmo mais teórico, é porque ele não se contenta em retomar esse esquema canônico, dando-lhe uma forma fílmica que amplifica a questão, que a faz ressoar à sua maneira e num outro plano. É também, como já sugeri, porque ele especula, talvez antes de qualquer outra coisa, sobre os meios de que a narrativa fílmica dispõe para produzir a temporalidade.

Em suma, não me parece tão difícil que um filme possa chegar a especular – mesmo que, para isso, deva se tornar um tanto especular. Ou mais exatamente (e para que me perdoem o mau trocadilho) – sob a condição de encontrar os meios de sua especulação, ou seja, sempre sob a condição de se diferenciar sensivelmente de uma norma suposta. Outro pseudoteorema: para ser capaz de especular sobre um problema geral (filosófico, se preferirmos, mas não necessariamente), um filme deve munir-se dos meios formais apropriados; ele deve até mesmo inventá-los, e pode-se afirmar que não existe especulação em um filme que não inova em seu dispositivo ou em sua forma. O ato teórico, aqui, é, ainda e acima de tudo, a diferença. Daí o fracasso constante de filmes que imaginam poder simplesmente colocar em ação um corpo de proposições pré-existentes ou buscar apoio num solo pretensamente teórico. Os filmes do *Dogma*, não obstante o caráter indireta e eminentemente teórico da doutrina que forma a base de suas estratégias figurativas e sintáticas, são menos convincentes como atos de teoria do que *Dogville*, que ironiza essa doutrina. Pode-se até mesmo acrescentar que é essa ironia (o fato, por exemplo, de que *Dogville* é um eco mordaz de *Dogma*) que faz com que o filme de Von Trier funcione como experiência reflexiva e, se preferirmos, como um ato de teoria (aliás, o ato, nesse caso, é fácil de ser isolado: ele consiste em introduzir uma câmera do *Dogma* num cenário que não foi feito para ela, e que deveria, logicamente, rejeitá-la; raramente, um filme foi tão exatamente *experimental*).

Resta a última exigência, a da capacidade explicativa, para a qual o filme está evidentemente menos preparado. Por quê? Irei diretamente àquilo que me parece epistemologicamente essencial: “especular” visa um fora do pensamento que lhe permanecerá sempre exterior. Posso, no contexto de uma especulação perfeitamente coerente, dizer o que quiser do mundo: isso não muda o mundo e, no limite, não lhe *diz respeito*. Os quadros medievais das “esferas” celestes, por exemplo, nos parecem hoje imaginações fantásticas que não explicam nada, mas não perderam, por isso, nem sua coerência, nem seu caráter de especulação. Em troca, “explicar” quer dizer, em última análise, que se é transportado mentalmente para *dentro* desse fora do pensamento, que se penetra na sua lógica, nas suas leis, nos seus modos de ser. Há duas grandes vias de explicação. A primeira (versão forte) consiste em atribuir uma causa precisa ao fenômeno sobre o qual se teoriza; ela tem a ver com a interpretação, mas uma interpretação argumentada (essa foi a aposta da primeira hermenêutica, o de pretender atingir esse regime da causalidade no domínio das obras do espírito (Schleiermacher, 1989)). A segunda apresenta-se, sobretudo, como uma descrição extremamente

desenvolvida, que faz as vezes de uma modelização; é com ela que, na verdade, se contentam as ciências humanas. Tanto num caso quanto no outro, entretanto, não há explicação a não ser que, de alguma maneira, o mundo e o fenômeno visados sejam afetados pela construção explicativa; dito de outra forma, se posso verificar que minha especulação tem realmente um efeito sobre aquilo a respeito do qual ela especula.

Evidentemente, o filme é aqui sempre limitado pela natureza metafórica e indireta de sua reflexão teórica. Quando Vertov pretende explicar, em um número do *Kinoglaz*, o circuito econômico dos bens de consumo cotidiano, ele não pode imaginar nada mais expressivo do que voltar no tempo, da carne no prato ao boi pastando. Porém, a explicação assim dada, incontestável (o bife evidentemente provém do animal criado pelo camponês), permanece elementar, quase infantil, e o filme nada diz sobre a lógica dos circuitos de produção e de distribuição; ele é incapaz de preencher sua função didática e de demonstrar a superioridade do sistema socialista, pois ele sequer o mostra; *a fortiori*, ele não o analisa, ele nada explica. É esse, em geral, o caso dos filmes que tentam reproduzir um raciocínio. A seqüência “em nome da Pátria”, em *Outubro*, que se aproxima das soluções imaginadas n’ *O Capital*, diz da melhor forma possível que a idéia de pátria – materializada em objetos decorativos e honoríficos (condecorações, medalhas, uniformes) – é um engodo. Mas além de essa sugestão permanecer bastante geral (embora verdadeira relativamente à pátria soviética), também nada foi explicado: por que isso funciona e como funciona? E o que seria preciso fazer para mudar? Quando Godard e Miéville, em um filme tão analítico quanto *Comment Ça Va*, nos dão uma lição de como se deve ler uma imagem, a demonstração é articulada e lógica, mas ainda assim seria exagerado pretender que ela explique o que quer que seja a propósito de semiótica (e menos ainda – o que seria o objetivo desse filme – a propósito de propaganda).

Um filme não é uma teoria: a conclusão lógica do que foi discutido até aqui não deveria surpreender. E não é nada fascinante. Nós o sabíamos desde o começo. O entrave continua o mesmo, a saber, a diferença entre a imagem e a linguagem, e se a reflexão pode seguir uma ou outra dessas duas vias, apenas a linguagem pode pretender explicar, pois ela coloca no mesmo plano as palavras que designam as coisas, as que designam os atos e as que nomeiam as idéias.

Um filme não é uma teoria. Mas tampouco era essa a minha questão. Perguntava-me apenas se ele poderia assemelhar-se a um “ato de teoria”, e é hora de voltar a essa questão mais modesta, que o breve percurso que fizemos permitiu, de qualquer maneira, sugerir, de três maneiras diferentes, uma resposta, parece-me, muito positiva. Inicialmente, no sentido do particular em oposição ao geral: só com dificuldade e de maneira insuficiente pode um filme tratar de uma grande questão teórica (o capitalismo e o socialismo, a propagação das idéias ou o lugar do espectador), mas ele pode restringir sua ambição. Na esteira dos mestres do cinema estrutural que citei, filmes como *Variations on a Cellophane Wrapper*, de David Rimmer (1970) ou os *Études Visuelles*, de Al Razutis (1973-83) foram capazes de definir com suficiente precisão o seu objetivo para poderem,

assim, apropriar-se dos meios para dele não se desviar e fazê-lo, com isso, aparecer como um tratamento que pode ser avaliado, em sua brevidade, como sistemático. O filme de Rimmer é a repetição, indefinidamente variada em seus parâmetros, de um plano único, representando de frente uma operária de uma fábrica de papel celofane que agita uma grande folha feita desse material. Refotografado, o plano perde seus tons acinzentados, depura-se, torna-se uma semi-abstração em preto e branco, que pode, então, ser invadido por zonas coloridas, que se fixam ora sobre um (o preto), ora sobre o outro (o branco) – a passagem temporária ao negativo faz com que as possibilidades se multipliquem por dois. Este “estudo” é ainda mais flagrante – se é que isso é possível – que os estudos de Razutis. Ele emite caladamente dois enunciados, ambos teóricos, quais sejam, que a analogia fotográfica em que um filme se baseia pode se desfazer, e que é, então, a *matéria* da imagem que é revelada.

Segunda possibilidade: um filme pode particularizar sua reflexão ao restringir não mais o objeto da pesquisa, mas as suas condições: ao se tornar claramente uma *experiência*. Conhece-se o antigo debate, ao menos em língua francesa, a propósito da noção de “cinema experimental”, e os excelentes argumentos que buscam, contra o uso estabelecido, dispensar este rótulo (Noguez, 1999): aquilo que assim rotulamos apenas raramente pretende ser uma experiência – muito mais freqüentemente, a pretensão é a de uma criação pessoal. Mas há, entre esses filmes, aqueles que se atribuem realmente a dimensão de uma experimentação. Entre os mais evidentes estão aqueles filmes que testam, sob a forma de *performance*, esta ou aquela dimensão da *espectatura*¹¹ – dos filmes sem câmera de Giovanni Martedì até as experiências de decomposição química do filme feitas por Jürgen Reble, ou os espetáculos de cinema sem filme de Anthony McCall. É mais difícil imaginar uma real experiência de dados fílmicos (formais, estéticos, ideológicos) ou, mais exatamente, é mais difícil imaginar uma verdadeira situação experimental, na qual esboços pudessem ser operacionalizados para que se chegasse a resultados efetivos: os grandes teóricos do filme – tanto os de Fluxus quanto os do cinema estrutural – efetivamente propõem a cada um de seus espectadores uma experiência singular, eventualmente enriquecedora teoricamente, mas sem capitalização. Estamos, creio, no cerne do problema: no cinema, a mais rigorosa experiência (de *T,O,U,C,H,I,N,G* à *La Région Centrale*) nunca é perseguida por meio de uma outra que a retomaria (em todos os sentidos do termo) – erro de passagem ao conceito, ao menos a um conceito realmente universalizável (pode-se deduzir, a partir do filme de Snow, vários conceitos: o filme não escolhe).

Terceira resposta: um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico¹². De onde vem essa confusão, tão freqüente, entre teórico e poético? Mais do que no movimento formalista dos anos 20, o qual teve pouca influência sobre as obras em si, vejo a origem dessa confusão numa tendência dos anos 50

e 60, que coincide com o apogeu da modernidade e o começo de sua exaustão: cansada de dizer o mundo ou desesperada por não tê-lo atingido, a arte se toma como objeto. Percebe-se essa involução nas artes plásticas (particularmente na versão Greenberg), na música (o episódio Darmstadt), na literatura (o *Nouveau Roman*), etc. O cinema entrou na mesma onda, e recordo-me ainda dos enunciados do tipo “o filme certamente não diz senão o filme, mas ele diz todo o filme” (Jean-Louis Comolli) e, mais tarde, da espécie de *doxa* que só considerava um filme interessante se ele fosse “sobre o cinema” – vivia-se todo um momento do cinema de arte europeu no qual tinha se tornado difícil escapar do *topos* do filme ou do cinema no filme, desde *Persona* até aos filmes de Godard entre 1966 a 1976, passando pelo dispositivo de *Une Sale Histoire*, por *Marie pour Mémoire*, *L’Enfant Secret*, *8½* e *Entrevista*, e por esta econômica e surpreendente formulação de Marguerite Duras: “Se uma cena é mostrada, pode-se também mostrar como ela é filmada, como uma câmera filma essa cena”.

Provavelmente jamais foi superada, no cinema, a ambição criatorial que Peter Kubelka tinha traçado para seu *Arnulf Rainer*. “Gostaria de atingir o fundamento absoluto de meu meio de expressão e de manipulá-lo de forma tão pura quanto possível” (Kubelka, 1990, p. 79). Absolutismo e pureza: valores tanto espirituais quanto estéticos, e que um cientista poderia reivindicar tanto quanto um artista. Quando Kubelka, entretanto, busca – ao reivindicar que ela deva se fundamentar na natureza, via o conceito de *harmonia* – a perfeição de sua obra, ele designa, involuntariamente, a aporia constitutiva de toda assimilação de uma obra de arte – filme ou outra qualquer – a uma teoria: muito simplesmente, o conceito (neste caso, especialmente difícil) *não está na obra*. Kubelka reivindicou, para seu filme, a eternidade, de uma forma tão abstrata que podemos dar-lhe a receita, e que “qualquer um pode refazê-lo”; mas trata-se de uma coisa diferente: um esquema, não uma teoria. Última volta do parafuso sem fim: *Arnulf Rainer*, sabe-se, não é apenas um filme, mas também uma escultura. A obra fica sempre em falta, ao fim, em relação ao absoluto da teoria: mas ela não ficará nunca em falta com sua própria capacidade de atuação e de inovação.

Notas

1. A primeira obra publicada de Epstein – em 1921, um ano antes do célebre *Bonjour Cinéma* – intitula-se *La Poésie Aujourd’hui, un Nouvel Etat d’Intelligence*.
2. Como é o caso, exemplarmente, e quase caricaturalmente, em Taine (1985).
3. Permito-me remeter a meus comentários em Aumont (2005, p. 221-228).
4. “Ainda está muito difícil pensar sem intermediação, por imagens, ‘sem idéia’. Não tem importância – isso acabará por acontecer”. Eisenstein sobre *O Capital* (nota de 4 de abril de 1928).
5. Como demonstra, ao contrário e com humor, Noguez (1980).

6. Sobre este ponto, ver as interessantes reflexões de Ishaghpour (2005).
7. O próprio Deleuze contribuiu para essa interpretação, especialmente em sua famosa conferência na Femis (Deleuze, 2003).
8. Entre os quais é preciso citar, ao menos, Amiel (1998), Brenze (1998), Schefer (1997), sem contar os inúmeros epígonos desses dois últimos autores.
9. Lembramo-nos das reações, reais ou inventadas, mas, de toda maneira, sintomáticas, dos primeiros espectadores das cenas em *close-up*, quando pediam que lhes fosse mostrado o corpo inteiro e não seus fragmentos (Brisson, 1946).
10. Geralmente, credita-se isso a Griffith, em *For Love of Gold*, um dos seus primeiros filmes para a Biograph, rodado em julho de 1908 (Henderson, 1970, p. 53-54).
11. “Ato de spectatura (*l’act de spectature*) é um conceito desenvolvido pelo semiótico canadense Martin Lefebvre (1997), em substituição ao conceito de leitura, para pensar a relação que o espectador estabelece com o produto audiovisual (Duarte, 2006, p. 498)” (Nota dos tradutores).
12. É nesse sentido que Nicole Brenez compreende, quase sempre, a crítica que mais freqüentemente tem proposto essa equação, e que foi capaz de imaginar os argumentos mais variados e mais precisos (permanecendo, entretanto, ainda na ordem do metafórico). Ver, em particular, Brenez (2004).

Referências

- AMIÉL, Vincent. **Le Corps au Cinéma**: Keaton, Bresson. Cassavetes. Paris: PUF, 1998.
- ASTRUC, Alexandre. Naissance d’une Nouvelle Avant-Garde: la caméra-stylo [1948], In: _____. **Du Stylo à la Caméra et de la Caméra au Stylo. Écrits (1942-1984)**. Paris: L’Archipel, 1992.
- AUMONT, Jacques. Le Cinéma Comme Acte de Théorie: notes sur l’œuvre de Kurt Kren, **Cinémathèque**, Paris, n. 11, p. 93-107, 1997.
- _____. **Montage Eisenstein**. Paris: Images Modernes, 2005.
- BRENEZ, Nicole. **De la Figure en Général et du Corps en Particulier**. Bruxelles; Paris: De Boeck, 1998.
- _____. **Une Passion Critique**. Abel Ferrara, Mémoire d’habilitation. Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BRISSON, Adolphe. Présentation. In: LAPIERRE, Marcel. **Anthologie du Cinéma**. Paris: La Nouvelle Édition, 1946.
- DELEUZE, Gilles **Logique de la Sensation**. Paris: Éd. de la Différence, 1981.
- _____. Lettre à Serge Daney. In: _____. **Pourparlers**. Paris: Éd. de Minuit, 1990.
- _____. Qu’est-ce qu’avoir une Idée en Cinéma? In: _____. **Deux Régimes de Fous: textes et entretiens, 1975-1995**. Paris: Éd. de Minuit, 2003.
- DEWEY, John. **Art as Experience**. New York, Putnam, 1980.
- HENDERSON, Robert M.D.W. **Griffith: the years at biograph**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

- ISHAGHPOUR, Youssef. **Marx Após a Chute do Comunismo**. Tours: Farrago, 2005.
- LEBRAT, Christian (Dir.). **Peter Kubelka**. Paris: Paris Expérimental, 1990.
- LYOTARD, Jean-François. **Discours Figure**. Paris: Klincksieck, 1971.
- MALEVITCH, Casimir. **Et Ils Façonnet Des Faces Jubilatoires Sur Les Écrans** [1925]. Tradução de .V. et J.-C. Marcadé, *Le Miroir suprématiste*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1977.
- METZ, Christian. Le cinéma: langue ou langage?. **Communications**, n. 4 (repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968).
- NOGUEZ, Dominique. **Éloge du Cinéma Experimental**. 2. ed. revue et augmentée. Paris: Paris Expérimental, 1999.
- _____. **Sémiologie du Parapluie**. Paris: La Différence, 1980
- SCHEFER, Jean Louis. Du Monde et du Mouvement des Images. **Cahiers du Cinéma**, Paris: Gallimard, 1997.
- _____. **L'Homme Ordinaire du Cinéma**. Cahiers du cinéma, Paris: Gallimard, 1980.
- _____. **Questions d'Art Paléolithique**. Paris: POL, 1999.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. **Herméneutique**. Tradução de Ch. Berner. Paris: Éd. du Cerf; Lyon: PUL, 1989.
- TAINÉ, Hippolyte. **Philosophie de l'Art** (1865-69). Paris: Fayard, 1985.
- TSYVIANE, Youri. L'Homme à la Caméra de Dziga Vertov en Tant que Texte Constructiviste. **La Revue Du Cinéma. Image et Son**, n. 351, p. 109-125, juin 1980.
- VERGE, Émilie. **Mémoire de Maîtrise**, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2005.

Jacques Aumont é professor e leciona estética da imagem (especialmente a imagem móvel) na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle e na École de Hautes Études en Sciences Sociales. Seus trabalhos recentes tratam sobre a reavaliação de duas noções críticas: a direção e a modernidade. Trabalha atualmente sobre questões de figuração em cinema (mistura de imagens e plano prolongado; sombra e luz). No Brasil, foram traduzidos os livros *A Imagem* (São Paulo: Papirus, 1993), *A Estética do Filme* (São Paulo, Papirus, 1994), *O Olho Interminável* (São Paulo, Cosac Naify, 2004), entre outros. Suas publicações recentes são: *Matière d'Images* (Paris: Images Modernes, 2005), *Le Cinéma et la Mise en Scène* (Bruxelas: Armand Colin, 2006), *Moderne?* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2007).

Endereço para correspondência:
 Université Paris III, UFR d'études cinématographiques
 13, rue de Santeuil
 75005 Paris

Tradução de Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu, do original em francês.