

Montagem

1

Através dos *raccords*, dos cortes e dos *falsos raccords*, a montagem é a determinação do Todo (o terceiro nível bergsoniano). Eisenstein não pára de lembrar que a montagem é o todo do filme. Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto. Tanto mais que, como já vimos, só raramente a imagem-movimento remete por si mesma à mobilidade da câmera, tanto na época de Griffith quanto depois, surgindo constantemente de uma sucessão de planos fixos que supõe a montagem. Se consideramos os três níveis — a determinação dos sistemas fechados, a do movimento que se estabelece entre as partes do sistema, a do todo cambiante que se exprime no movimento — há tamanha circulação entre os três que cada um pode conter ou prefigurar os outros. Certos autores poderão, portanto, já “pôr” a montagem no plano ou até no quadro, e, assim, dar pouca importância à montagem por si mesma. Mas a especificidade das três operações continua subsistindo até na sua interioridade mútua. O que cabe à montagem, em si mesma ou em outra coisa, é a imagem indireta do tempo, da

duração. Não um tempo homogêneo ou uma duração espacializada, como a que Bergson denuncia, mas sim um duração e um tempo efetivos que decorrem da articulação das imagens-movimento, segundo os textos precedentes de Bergson. Quanto à questão de saber se, além disto, existem imagens diretas que poderíamos chamar de imagens-tempo, de saber em que medida se distinguiriam das imagens-movimento ou, ao contrário, se apoiariam em certos aspectos desconhecidos destas imagens — tudo isso não pode ser considerado por enquanto.

A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. Ora, desde a mais antiga filosofia, há muitas maneiras pelas quais o tempo pode ser concebido em função do movimento, em relação ao movimento, de acordo com composições diversas. Reencontraremos provavelmente essa diversidade nas diferentes “escolas” de montagem. Se Griffith é glorificado não por ter inventado a montagem, mas por tê-la elevado ao nível de uma dimensão específica, parece possível distinguir quatro grandes tendências: a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã. Em cada caso os autores podem ser bem diferentes; no entanto partilham uma comunidade de temas, de problemas, de preocupações, em suma, uma comunidade ideal que é suficiente, no cinema como em toda parte, para fundar conceitos de escolas ou de tendências. Gostaríamos de caracterizar sucintamente essas quatro correntes de montagem.

A composição das imagens-movimento, Griffith a concebeu como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi esta a sua descoberta. O organismo é primeiramente uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas: há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores, etc. Tais partes são tomadas em relações binárias que constituem uma *montagem alternada paralela*, a imagem de uma parte sucedendo a imagem de uma outra segundo um ritmo. Mas é preciso que a parte e o conjunto também entrem, eles próprios, em relação, que permutem suas dimensões relativas: neste sentido a *inserção do primeiro plano* não opera apenas a ampliação de um detalhe, mas acarreta uma miniaturização do conjunto, uma redução da cena (à escala de uma criança, por exemplo, como o primeiro plano de um bebê que assiste ao drama em *Le Massacre*). E, de uma maneira mais geral, ao mostrar

o modo como os personagens vivem a cena da qual fazem parte, o primeiro plano confere ao conjunto objetivo uma subjetividade que o iguala ou até supera (como os primeiros planos de combatentes que alternam com os planos gerais de batalhas, ou os primeiros planos aterrorizados da jovem perseguida pelo negro em *Nascimento de uma Nação*, mas também o primeiro plano da jovem que se associa com as imagens de seu pensamento em *Enoch Arden*).¹ Finalmente, é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar, simultaneamente, como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade. De certas partes emanam ações que opõem o bom e o mau, mas de outras partes emanam ações convergentes que vêm socorrer o bom: é a forma do duelo que se desenvolve através de todas essas ações e passa por diferentes estágios. Com efeito, é próprio do conjunto orgânico estar sempre ameaçado; se os negros são acusados em *Nascimento de uma Nação*, é de quererem romper a unidade recente dos Estados Unidos aproveitando a derrota do Sul... As ações convergentes tendem para um mesmo fim, reganhando o lugar do duelo para inverter seu desfecho, salvar a inocência ou reconstituir a unidade comprometida, como a galopada dos cavaleiros que vêm socorrer os sitiados, ou o percurso do salvador que alcança a jovem sobre os blocos do degelo (*Órfãos da Tempestade*). É a terceira figura da montagem, *montagem concorrente ou convergente*, que faz alternarem os momentos de duas ações que vão se encontrar. E quanto mais as ações convergem, quanto mais a junção se aproxima, mais rápida é a alternância (montagem acelerada). É verdade que em Griffith nem sempre a junção ocorre, e que frequentemente a jovem inocente é condenada, quase com sadismo, porque só poderia encontrar abrigo e salvação numa união anormal "inorgânica": o chinês opiômano não chegará a tempo em *O Livro Partido*. Desta vez, uma aceleração perversa precede a convergência.

São estas as três formas de montagem ou de alternância rítmica: a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas, a das ações convergentes. Trata-se de uma poderosa representação orgânica que impele, assim, o conjunto e suas partes. O ci-

nema americano vai tirar dela a sua forma mais sólida: da situação de conjunto à situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações. A montagem americana é orgânico-ativa. É errôneo acusá-la de se ter submetido à narração — ao contrário, é a narratividade que decorre desta concepção da montagem. Em *Intolerância*, Griffith descobre que a representação orgânica pode ser imensa, e englobar não apenas famílias e uma sociedade, mas milênios e civilizações diferentes. Ali, as partes abarcadas pela montagem paralela serão as próprias civilizações. As dimensões relativas permutadas irão da cidadela do rei ao escritório do capitalista. E as ações convergentes não serão apenas os duelos próprios a cada civilização, a corrida de carros no episódio babilôniano, a corrida do automóvel e do trem no episódio moderno: as próprias corridas convergirão, através de séculos, numa montagem acelerada que superpõe Babilônia e América. Jamais tamanha unidade orgânica terá emanado, através do ritmo, de partes tão diferentes e de ações tão distantes.

Toda vez que se considerou o tempo em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de ação. O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de asa, o intervalo entre dois movimentos ou duas ações que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo. O que emerge da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Idéia, esta imagem indireta do tempo: o todo que enrola e desenrola o conjunto das partes no célebre berço de *Intolerância*, e o intervalo entre ações que se torna cada vez menor na montagem acelerada das corridas.

(1) A propósito do primeiro plano e da estrutura binária em Griffith, cf. Jacques Fieschi, "Griffith, le précurseur", *Cinématographe*, nº 24, fev. 1977. A propósito do primeiro plano de Griffith e os processos de miniaturização e de subjetivação, cf. Yann Lardeau, "King David", *Cahiers du Cinéma*, nº 346, abril 1983.

2

Embora reconhecendo toda sua dívida para com Griffith, Eisenstein coloca duas objeções. De início, dir-se-ia que as partes diferenciadas do conjunto são dadas por si mesmas, como fenômenos independentes. Como o toucinho, com sua alternância de gordura e carne: há pobres e ricos, bons e maus, brancos e negros, etc. Quando os representantes destas partes se opõem, é então forçoso que isto se dê sob a forma de duelos individuais, em que as motivações coletivas encobrem motivos estritamente pessoais (por exemplo, uma história de amor, o elemento melodramático). Como linhas paralelas que se perseguem e que evidentemente se reconciliam no infinito, mas que aqui embaixo se chocam apenas quando uma secante faz um ponto particular de uma se defrontar com um ponto particular da outra. Griffith ignora que os ricos e os pobres não são dados como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral, que é a exploração social... Tais objeções, que denunciam a concepção "burguesa" de Griffith, não dizem respeito apenas à maneira de contar uma história, ou de compreender a História. Elas concernem diretamente à montagem paralela (e também convergente).² O que Eisenstein censura em Griffith é a sua concepção inteiramente empírica do organismo, sem lei de gênese nem de crescimento; é o fato de ter concebido sua unidade de maneira inteiramente extrínseca, como unidade de congregação, reunião de partes justapostas, e não como unidade de produção, célula que produz suas próprias partes por divisão, diferenciação; é o fato de ter compreendido a oposição de maneira acidental, e não como a força motriz interna, através da qual a unidade dividida refaz uma nova unidade num outro nível. É preciso sublinhar que Eisenstein conserva a idéia griffithiana de uma composição e de um agenciamento orgânicos das imagens-movimento: da situação de conjunto à situação transformada, por intermédio do desenvolvimento e da superação das oposições. Mas, justamente, Griffith não viu a natureza dialética do organismo e de sua composição. O orgânico é realmente uma grande espiral, mas a espiral deve ser concebida "cientificamente",

(2) A análise brilhantíssima de Eisenstein consiste em mostrar que a montagem paralela, não apenas em sua concepção, mas na sua prática, remete à sociedade burguesa tal como ela própria se pensa e se pratica: *Film Form* ("Dickens, Griffith and the Film Today"), Meridian Books, pp. 234 e segs.

e não empiricamente, em função de uma lei de gênese, de crescimento e de desenvolvimento. Eisenstein considera que chegou ao domínio de seu método com *O Encouraçado Potemkin*, e é no comentário desse filme que apresenta a nova concepção do orgânico.³

A espiral orgânica encontra sua lei interna na seção áurea, que marca um ponto-cesura, e divide o conjunto em duas grandes partes oponíveis mas desiguais (é o momento do luto, em que passamos do navio à cidade, e onde o movimento se inverte). Mas é também cada espira ou segmento, que, por sua vez, se divide em duas partes desiguais opostas. E as oposições são múltiplas: quantitativa (um-vários, um homem-vários homens, um único tiro-uma salva, um navio-uma frota), qualitativa (as águas-a terra), intensiva (as trevas-a luz), dinâmica (movimento ascendente e descendente, da direita à esquerda e inversamente). Mais ainda, se se parte do final da espiral e não de seu começo, a seção áurea fixa uma outra cesura, o ponto mais alto de inversão, em vez do mais baixo, que engendra outras divisões e outras oposições. Portanto, é por oposições ou contradições que a espiral avança ao crescer. Mas o que se exprime assim é o movimento do Um que se desdobra e volta a formar uma nova unidade. Com efeito, se reportarmos as partes oponíveis à origem O (ou ao final), do ponto de vista da gênese, elas entram numa proporção que é a mesma da seção áurea, segundo a qual a parte menor deve estar para a maior assim como a maior está para o conjunto:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m.$$

A oposição está a serviço da unidade dialética, marcando a sua progressão, da situação de partida à situação de chegada. É nesse sentido que o conjunto se reflete em cada parte, e que cada espira ou parte reproduz o conjunto. Isto não é válido para a seqüência, mas já o é para cada imagem, que também contém suas cesuras, suas oposições, sua origem e seu término: ela não tem apenas a unidade de um elemento que pode ser justaposto, mas a unidade genética de uma "célula" divisível em outras. Eisenstein dirá da imagem-movimento que ela é célula de montagem, e não simples elemento de

(3) Eisenstein, *La Non-indifférente Nature*, I, 10-18; "L'organique et le pathétique". Este capítulo, centrado no *Potemkin*, analisa o orgânico (gênese e crescimento) e aborda o patético (desenvolvimento) que o completa. O capítulo seguinte, "La centrifugeuse et le Grail", centrado em *A Linha Geral*, prossegue a análise do patético na sua relação com o orgânico.

montagem. Em suma, a *montagem de oposição* se substitui à montagem paralela, sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade mais elevada.

Retemos apenas o esqueleto teórico do comentário de Eisenstein, que acompanha de perto as imagens concretas (por exemplo, a escadaria de Odessa). E esta composição dialética será de novo encontrada em *Ivã, o Terrível*: principalmente com as duas cesuras que correspondem aos dois momentos de dúvida de Ivã, uma vez quando ele se interroga junto ao caixão de sua mulher, outra vez quando suplica ao monge — uma a marcar o fim da primeira espira, o primeiro estágio da luta contra os boiardos, a outra a marcar o início do segundo estágio, e, entre as duas, a retirada para fora de Moscou. A crítica oficial soviética acusará Eisenstein de ter concebido o segundo estágio como um duelo pessoal de Ivã com sua tia: com efeito, Eisenstein recusa o anacronismo de um Ivã que se uniria ao povo. O tempo todo Ivã faz do povo um simples instrumento, de acordo com as condições históricas da época; entretanto, dentro dessas condições, ele faz avançar sua oposição aos boiardos, que não se torna por isso um duelo pessoal à la Griffith, mas passa do compromisso político ao extermínio físico e social.

Eisenstein pode invocar a ciência, matemática e ciências naturais. Nem por isso a arte nada perde, pois, como a pintura, o cinema deve inventar a espiral que convém ao tema e escolher bem os pontos-cesuras. Deste ponto de vista da gênese e do crescimento, já se nota como o método de Eisenstein comporta essencialmente a determinação de pontos notáveis ou de instantes privilegiados; mas eles não exprimem, como em Griffith, um elemento acidental ou a contingência do indivíduo: ao contrário, integram plenamente a construção regular da espiral orgânica. O que fica ainda mais evidenciado se considerarmos uma nova dimensão, que Eisenstein apresenta ora como que se juntando às dimensões do orgânico, ora como que as arrematando. A composição, o agenciamento dialético não comportam apenas o orgânico, isto é, a gênese e o crescimento, mas também o *patético*, ou o “desenvolvimento”. O patético não deve ser confundido com o orgânico. É que, de um ponto ao outro da espiral, podemos traçar vetores que são como as cordas de um arco, de uma espira. Não se trata mais da formação e da progressão das próprias oposições, segundo as espiras, mas da passagem de um oposto ao outro, ou melhor, de um oposto através do outro, segundo cordas: o salto no contrário. Não há apenas oposição entre terra e água, entre um e múltiplo, há passagem de um através do outro, e

aparecimento súbito do outro a partir do um. Não há apenas unidade orgânica dos opostos, mas passagem patética do oposto através de seu contrário. Não há apenas vínculo orgânico entre dois instantes, mas salto patético, em que o segundo instante adquire uma nova potência, pois o primeiro passou através dele. Da tristeza à cólera, da dúvida à certeza, da resignação à revolta... O patético comporta, a seu modo, esses dois aspectos: ele é ao mesmo tempo a passagem de um termo a outro, de uma qualidade à outra, e o surgimento súbito da nova qualidade que nasce da passagem cumprida. É ao mesmo tempo “compressão” e “explosão”.⁴ A *Linha Geral* divide sua espiral em duas partes opostas, “o Antigo” e “o Novo”, e reproduz sua divisão, reparte suas oposições tanto de um lado quanto de outro: é o orgânico. Mas, na célebre cena da desnatadeira, assistimos à passagem de um momento ao outro, da desconfiança e da desesperança ao triunfo, do cano vazio à primeira gota, passagem que se acelera à medida que a qualidade nova se aproxima, a gota triunfal: é o patético, o pulo ou o salto qualitativo. O orgânico era o arco, o conjunto dos arcos, mas o patético é ao mesmo tempo a corda e a flecha, a mudança de qualidade, e o surgimento súbito da nova qualidade, sua elevação ao quadrado, à potência dois.

Do mesmo modo, o patético não implica apenas uma mudança no conteúdo da imagem, mas também a sua forma. Com efeito, a imagem deve mudar de potência, passar a uma potência superior. É o que Eisenstein chama de “mudança absoluta de dimensão”, para opô-la às mudanças apenas relativas de Griffith. Entenda-se por mudança absoluta que o salto qualitativo é tanto formal quanto material. A inserção do primeiro plano, em Eisenstein, marcará precisamente tal salto formal, uma mudança absoluta, isto é, uma elevação da imagem ao quadrado: em relação a Griffith, trata-se de uma função inteiramente nova do primeiro plano.⁵ E se ele envolve uma subjetividade, é no sentido em que a consciência também é passagem para uma nova dimensão, elevação à segunda potência (que pode se efetivar por uma “série de primeiros planos crescentes”, mas que também pode adotar outros procedimentos). De qualquer maneira, a consciência é o patético, a passagem da Natureza ao homem e a qualidade que nasce da passagem efetivada. É simultaneamente a tomada de consciência e a consciência atin-

(4) Eisenstein, *Mémoires*, 10-18, pp. 283-284.

(5) Bonitzer analisa esta diferença Eisenstein-Griffith (mudança de dimensão absoluta ou relativa) em *Le Champ Aveugle*, Cahier du Cinéma-Gallimard, pp. 30-32.

gida, a consciência revolucionária atingida, ao menos até certo ponto, que pode ser o ponto muito restrito de *Ivã*, o ponto apenas precursor de *Potemkin*, ou o ponto culminante de *Outubro*. Se o patético é desenvolvimento, é porque é desenvolvimento da própria consciência: é o salto do orgânico que produz uma consciência externa da Natureza e de sua evolução, mas também uma consciência interna da sociedade e de sua história, de um momento ao outro do organismo social. E há ainda outros saltos, em relações variáveis com os saltos da consciência, todos exprimindo novas dimensões, mudanças formais e absolutas, elevações a potências ainda superiores. É o salto na cor, como a bandeira vermelha de *Potemkin* ou o festim vermelho de *Ivã*. Com o sonoro e o falado, Eisenstein continuará descobrindo outras elevações de potência.⁶ Mas, para nos restringirmos ao mudo, o salto qualitativo pode atingir mudanças formais ou absolutas que já constituem "enésimas" potências: a onda de leite em *A Linha Geral* será substituída por jatos de água (passagem à cintilação), depois por um fogo de artifício (passagem à cor) e finalmente por ziguezagues de cifras (passagem do visível ao legível). É deste ponto de vista que se pode tornar bem mais compreensível a "montagem de atrações", o conceito tão difícil de Eisenstein, que certamente não se reduz a um jogo de comparações nem mesmo de metáforas.⁷ Parece-nos que as "atrações" consistem ora em representações teatrais ou circenses (a festa vermelha de *Ivã*), ora em representações plásticas (as estátuas e esculturas em *Potemkin*, e, principalmente, em *Outubro*) que vêm prolongar ou substituir a imagem. Os jatos de água e de fogo em *A Linha Geral* são do mesmo tipo. Evidentemente, a atração deve ser tomada primeiramente no sentido espetacular. Mas também num sentido associativo: a associação de imagens como lei de atração newtoniana. Porém, o que Eisenstein chama de "cálculo atracional" marca, sobretudo, a aspiração dialética da imagem em ganhar novas dimensões, isto é, em saltar formalmente de uma potência numa outra. Os jatos de água e

de fogo elevam a gota de leite a uma dimensão propriamente cósmica. E é a consciência que se torna cósmica ao mesmo tempo que se torna revolucionária, tendo atingido, num último salto patético, o conjunto do orgânico em si mesmo, a terra, o ar, a água e o fogo. Assim, veremos mais tarde como a montagem de atrações está sempre fazendo o orgânico e o patético se comunicarem em ambos os sentidos.

Eisenstein substitui a montagem paralela de Griffith por uma montagem de oposições; a montagem convergente ou concorrente pela montagem de saltos qualitativos ("montagem por saltos"). Todas as espécies de novos aspectos da montagem a ela se aliam, ou melhor, dela decorrem, numa grande criação não só de operações práticas como de conceitos teóricos: nova concepção do primeiro plano, nova concepção da montagem acelerada, montagem vertical, montagem de atrações, montagem intelectual ou de consciência... Acreditamos na coerência deste conjunto orgânico-patético. E é isto o essencial da revolução de Eisenstein: ele confere à dialética um sentido propriamente cinematográfico, ele arranca o ritmo de sua avaliação unicamente empírica ou estética, como em Griffith; ele tem, do organismo, uma concepção essencialmente dialética. O tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, *mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido*. O intervalo, o presente variável, tornou-se o salto qualitativo que atinge a potência elevada do instante. Quanto ao todo como imensidão, não se trata mais de uma totalidade de reunião, que subsume partes independentes desde que existam umas para as outras, e que sempre pode ser aumentado se acrescentarmos partes ao conjunto condicionado, ou se reportarmos dois conjuntos independentes à idéia de um mesmo fim. É uma totalidade que se tornou concreta ou existente, onde as partes se produzem uma pela outra em seu conjunto, e o conjunto se reproduz nas partes, de tal modo que esta causalidade recíproca remete ao todo como causa do conjunto e de suas partes segundo uma finalidade interior. A espiral aberta nas duas extremidades não é mais uma maneira de congregar a partir de fora uma realidade empírica, mas o modo como a realidade dialética não pára de se produzir e crescer. As coisas mergulham, portanto, verdadeiramente *no* tempo, e se tornam imensas, porque aí ocupam um lugar infinitamente maior que aquele que as partes têm no conjunto, ou que o conjunto tem em si mesmo. O conjunto e as partes de *Potemkin*: quarenta e oito horas, ou de *Outubro*: dez dias, ocupam no tempo, isto é, no todo, um

(6) Por exemplo, o que Eisenstein chama de "montagem vertical" em *The Film Sense*, Meridian Books, pp. 74 e segs.

(7) Em *La Non-indifférente Nature*, Eisenstein já insiste muito a respeito do caráter formal do salto qualitativo (e não apenas material). O que define este caráter é que deve haver nele elevação de potência da imagem. A "montagem de atrações" intervem necessariamente aqui. Os numerosos comentários suscitados pela montagem de atrações tal como ela é apresentada por Eisenstein em *Au-delà des Étoiles* (10-18) parecem-nos intermináveis, se não levarmos em conta as potências crescentes da imagem. E, deste ponto de vista, a questão de saber se Eisenstein renunciou a este procedimento não se coloca; ele sempre precisará dele na sua concepção do salto qualitativo.

lugar sem medida prolongado. E, em vez de se acrescentar ou de se comparar a partir de fora, as atrações são o próprio prolongamento ou esta existência interior no todo. Em Eisenstein, a concepção dialética do organismo e da montagem conjuga a espiral sempre aberta e o instante que sempre salta.

É sabido que a dialética tem várias leis pelas quais se define. Há a lei do processo quantitativo e do salto qualitativo: a passagem de uma qualidade a outra e o surgimento repentino da nova qualidade. Há a lei do todo, do conjunto e das partes. Há ainda a lei do Um e da oposição, da qual se diz que as duas outras dependem: o Um que se torna dois para atingir uma nova unidade. Se é possível falar de uma escola soviética da montagem, não é porque seus autores se assemelham, mas porque, na concepção dialética que lhes é comum, eles, ao contrário, diferem, estando cada um em afinidade com esta ou aquela lei que sua inspiração recria. É evidente que Pudovkin se interessa antes de tudo pela progressão da consciência, pelos saltos qualitativos de uma tomada de consciência: é deste ponto de vista que *A Mãe*, *O Fim de São Petersburgo* e *Tempestade sobre a Ásia* formam uma grande trilogia. Lá está a Natureza em seu esplendor e em sua dramaturgia, o Neva levando suas geleiras, as planícies da Mongólia, mas enquanto impulsão linear que sustenta os momentos da tomada de consciência — da mãe, do camponês ou do mongol. E a arte mais profunda de Pudovkin é desvendar o conjunto de uma situação através da consciência que dela adquire um personagem, e de prolongá-lo até onde a consciência pode ir e agir (a mãe vigiando o pai que quer roubar os pesos do relógio, ou, em *O Fim de São Petersburgo*, a mulher que num relance avalia os elementos da situação: o policial, o copo de chá sobre a mesa, a vela fumegante, as botas do marido que chega⁸). Dovchenko é dialético de um outro modo, é obcecado pela relação triádica entre as partes, o conjunto e o todo. Se houve autor que soube fazer com que um conjunto e as partes mergulhassem num todo que lhes confere uma profundidade e uma extensão que não podem ser medidas pelos limites próprios do conjunto e das partes, este autor foi Dovchenko, muito mais que Eisenstein. É a fonte do fantástico e do feérico em Dovchenko. Ora há cenas que podem ser partes estáticas ou frag-

(8) Cf. Jean Mitry, *Histoire du Cinéma Muet*, III, Ed. Universitaires, p. 306: "Então ela olha: o copo, as botas, o miliciano, depois se precipita sobre o copo e o atira de um só golpe na vidraça; o velho imediatamente se abaixa, percebe o policial e foge. Primeiramente simples copo de chá, depois elemento denunciador, meio de sinalização e salvador, este objeto (...) reflete sucessivamente uma atenção, um estado de espírito, uma intenção".

mentos descontínuos, como as imagens de miséria no início de *Arsenal*, a mulher prostrada, a mãe paralisada, o mujique, a semeadora, os mortos pelo gás (ou, ao contrário, as imagens bem-aventuradas de *A Terra*, os casais imóveis, sentados, de pé ou deitados). Ora um conjunto dinâmico e contínuo pode se constituir em determinado lugar, em determinado momento, por exemplo na taiga de *Fronteira*. A cada vez há a certeza de que um mergulho no todo vai fazer as imagens se comunicarem com um passado milenar, como o da montanha da Ucrânia e o tesouro dos citas em *Zvenigora*, e com um futuro planetário, como o de *Fronteira*, onde aviões trazem de todos os pontos do horizonte os construtores da nova cidade. Amengual falava da "abstração da montagem" que, através do conjunto ou dos fragmentos, conferia ao autor o "poder de falar fora do tempo ou do espaço reais".⁹ Mas tal exterioridade é também a Terra, ou a verdadeira interioridade do tempo, isto é, o todo que muda e que, mudando de perspectiva, não pára de atribuir aos seres reais esse lugar desmesurado pelo qual tocam tanto o mais longínquo passado quanto o futuro profundo, e pelo qual participam do movimento de sua própria "revolução": como o avô que morre serenamente no início de *A Terra*, ou o avô de *Zvenigora*, que habita o interior do tempo. Lembrando Proust, esta estatura de gigantes que os homens adquirem no tempo, e que tanto separa as partes quanto prolonga um conjunto, é aquela que Dovchenko confere a seus camponeses, a que confere a *chtchors*, como a "seres lendários de uma época fabulosa".

De certo modo, em relação a Pudovkin e Dovchenko, Eisenstein podia se ver como chefe da escola, porque estava imbuído da terceira lei da dialética, a que parece conter as outras: o Um que se torna dois e restitui uma nova unidade, reunindo o todo orgânico e o intervalo patético. Na verdade, eram três maneiras de conceber uma montagem dialética, e nenhuma delas devia agradar à crítica stalinista. Mas, o que havia de comum entre as três era a idéia de que o materialismo era antes de tudo histórico, e de que a Natureza só era dialética porque sempre integrada numa totalidade humana. Onde o nome dado por Eisenstein à Natureza: ela era "a não-indiferente". O que constitui, ao contrário, a originalidade de Vertov, é a afirmação radical de uma dialética da matéria em si mesma. Como uma

(9) Amengal, *Dovchenko, Dossiers du Cinéma*: "A liberdade poética que ele exigia outora da organização de fragmentos descontínuos, Dovchenko a consegue (em *Fronteira*) com uma decupagem de uma prodigiosa continuidade".

quarta lei, em ruptura com as três outras.¹⁰ Evidentemente, o que Vertov mostrava era o homem presente na Natureza, suas ações, suas paixões, sua vida. Mas, se procedia por meio de documentários e atualidades, se recusava violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação, era por uma razão profunda. Pouco importava que se tratasse de máquinas, paisagens, edifícios ou homens: cada um, mesmo a mais encantadora camponesa ou a criança mais comovente, se apresentava como sistemas materiais em perpétua interação. Eram catalisadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos "prováveis", operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias. Não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham "coração", e "rolavam, tremiam, freíam e lançavam raios", como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros. Tanto quanto os sistemas ditos mecanismos ou máquinas, o que Vertov descobria nas atualidades era a criança molecular, a mulher molecular, a mulher e a criança materiais. O importante eram todas as passagens (comunistas) de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói. Porém, entre dois sistemas ou duas ordens, entre dois movimentos, há necessariamente o intervalo variável. Em Vertov, o intervalo de movimento é a percepção, o olhar de relance, o olho. Simplesmente, o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos. A correlação entre uma matéria não humana e um olho sobre-humano é a própria dialética, pois é, principalmente, a identidade de uma comunidade da matéria com um comunismo do homem. E a própria montagem estará sempre adaptando as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo. É preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda parte, nos dois momentos precedentes. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de

(10) A questão de saber se a única dialética que existe é binária, ou se se pode falar de uma dialética da Natureza em si própria (ou da matéria) sempre agitou o marxismo. Sartre a relaciona na *Crítica da Razão Dialética*, ao afirmar o caráter humano de toda dialética.

matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação (a vida como ela é). Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (o câmera que segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é. São esses os três níveis explicitamente mostrados como coexistentes em *O Homem da Câmera*, mas que já inspiravam toda a obra precedente.

Dialética não era só uma palavra para os cineastas soviéticos. Era, ao mesmo tempo, a prática e a teoria da montagem. Mas enquanto os três outros grandes autores se serviam da dialética para transformar a composição orgânica das imagens-movimento, Vertov encontrava aí o meio de romper com ela. Ele acusava seus rivais de continuarem a reboque de Griffith, e de um cinema à americana ou de um idealismo burguês. Em seu entender, a dialética devia romper com uma Natureza ainda excessivamente orgânica e com um homem muito facilmente patético. Vertov esforçava-se para que o todo se confundisse com o conjunto infinito da matéria, e para que o intervalo se confundisse com um olho na matéria, câmera. Como os outros, tampouco encontrará compreensão na crítica oficial. Mas terá levado ao extremo um debate interior à dialética, que Eisenstein sabe muito bem resumir quando ultrapassa a polêmica. É o par "matéria-olho" que Vertov opõe ao par "Natureza-homem", "Natureza-punho", "Natureza-soco" (orgânico-patético).¹¹

3

Também na escola francesa do pré-guerra (da qual Gance foi, sob certos aspectos, o chefe reconhecido), assistimos a uma ruptura com o princípio da composição orgânica. Não se trata, entretanto, de vertovismo, mesmo moderado. Seria o caso de se falar de um Impressionismo, para melhor opô-lo ao expressionismo alemão? O

(11) Eisenstein reconhece que o método Vertov pode convir, uma vez que o homem tenha atingido seu pleno "desenvolvimento". "Não é de um cine-olho que precisamos, mas de um cine-punho. O cinema soviético deve rachar os crânios e não apenas reunir milhões de olhos". Cf. *Audalà des Étoiles*, p. 153.

que poderia definir a escola francesa seria antes uma espécie de cartesianismo: são autores que se interessam principalmente pela *quantidade de movimento* e pelas relações métricas que permitem defini-la. Eles devem tanto a Griffith quanto aos soviéticos, e também almejam superar o que permanecia empírico em Griffith, com vistas a uma concepção mais científica, desde que ela servisse à inspiração do cinema e até à unidade das artes (é a mesma preocupação com a "ciência" que se encontra na pintura dessa época). Ora, os franceses se afastam da composição orgânica, mas também não entram na composição dialética, elaborando, em vez, uma extensa composição mecânica das imagens-movimento. Trata-se, no entanto, de um termo ambíguo. Que se considere algumas cenas que se tornaram antológicas no cinema francês: a quermesse de Epstein (*Coeur Fidèle*), o baile de L'Herbier (*El Dorado*), as farândolas de Grémillon (a partir de *Maldone*). Evidentemente, numa dança coletiva há uma composição orgânica dos dançarinos e uma composição dialética de seus movimentos, não apenas lentos e rápidos, mas retos e circulares, etc. Entretanto, mesmo reconhecendo estes movimentos, pode-se extrair ou abstrair deles um único corpo que seria "o" dançarino, o corpo único de todos esses dançarinos, e um único movimento que seria "o" fandango de L'Herbier, o movimento que se tornou visível de todos os fandangos possíveis.¹² Os móveis são sobrepujados para extrair um máximo de quantidade de movimento num dado espaço. É assim que Grémillon filma sua primeira farândola num espaço fechado que propicia um máximo de movimento: e das outras farândolas, nos filmes seguintes, não se deve dizer que são outras, mas sim que são sempre "a" farândola cujo mistério, isto é, a quantidade de movimento, Grémillon não cansa de extrair; um pouco como Monet não pára de pintar "a" Ninféia.

No limite, a dança seria uma máquina cujas peças seriam os dançarinos. Com efeito, o cinema francês se serve da máquina de duas maneiras, para obter uma composição mecânica das imagens-movimento. Um primeiro tipo de máquina é o autômato, máquina simples ou mecanismo de relojaria, configuração geométrica de

(12) Epstein, *Écrits sur le Cinéma*, II, Seghers, p. 67 (a propósito de L'Herbier): "Através de um *flou* progressivamente acentuando, os dançarinos perdem pouco a pouco suas diferenças pessoais, deixam de ser reconhecíveis enquanto indivíduos distintos, para se confundirem num termo visual comum: o dançarino, elemento doravante anônimo, impossível de discernir de vinte ou cinquenta elementos equivalentes, cujo conjunto vem constituir uma outra generalidade, uma outra abstração: não aquele fandango ou este aqui, mas o fandango, isto é, a estrutura que se tornou visível do ritmo musical de todos os fandangos". (*Flou*: imagem ligeiramente desfocada. N. T.).

partes que combinam, superpõem ou transformam movimentos no espaço homogêneo, segundo as relações pelas quais passam. O autômato não atesta, como no expressionismo alemão, uma outra vida ameaçadora que mergulharia na noite, mas sim um claro movimento mecânico enquanto lei de máximo para um conjunto de imagens que reúne, homogeneizando-se, as coisas e os seres vivos, o animado e o inanimado. Os títeres, os transeuntes, os reflexos de títeres, as sombras dos transeuntes vão entrar em sutilíssimas relações de reduplicação, de alternância, de retorno periódico e de reação em cadeia que constituem o conjunto ao qual deve ser atribuído o movimento mecânico. É o que ocorre na fuga da jovem em *O Atalante*, de Vigo, mas também em Renoir, desde o sonho de *La Petite Marchande d'Allumettes* até a grande composição de *A Regra do Jogo*.¹³ É, evidentemente, René Clair quem confere a maior generalidade poética a esta fórmula, e dá vida a abstrações geométricas num espaço homogêneo, luminoso e cinza, sem profundidade.¹³ O objeto concreto, o objeto do desejo, aparece como motor ou mola que age no tempo, *primum movens*, que desencadeia um movimento mecânico para o qual conspira um número cada vez maior de personagens; estes, por sua vez, aparecem no espaço como partes de um conjunto crescente mecanizado (*História do Chapéu de Palha*, *Le Million*). O individualismo é, em toda parte, o essencial: o próprio indivíduo se posta atrás do objeto, ou melhor, desempenha ele mesmo o papel de mola ou motor que desenvolve seus efeitos no tempo, fantasma, ilusionista, diabo ou sábio louco, destinado a se apagar quando o movimento que ele determina tiver chegado ao máximo, ou quando o tiver superado. Então, tudo voltará à ordem. Em suma, um balé automático em que o próprio motor circula através do movimento. O outro tipo de máquina é a máquina a vapor, a fogo, a potente máquina energética que produz o movimento a partir de outra coisa, e afirma incessantemente uma heterogeneidade cujos termos ela liga, o mecânico e o vivo, o interior e o exterior, o mecânico e a força, num processo de ressonância interna ou de comunicação amplificadora.¹⁴ Ao elemento cômico e dramático se substitui um ele-

(*) Título brasileiro usado na exibição do filme em televisão. (N. T.)

(13) Cf. as análises de Berthélemy Amengual em *René Clair*, Seghers. Amengual analisa também o papel do autômato em Vigo, opondo-o ao expressionismo: *Jean Vigo, Études Cinématographiques*, pp. 67-72.

(14) A tradução não permite a distinção entre os dois usos do termo mecânico. Usado pela primeira vez na frase (mécannique), trata-se do adjetivo mecânico, e se refere ao modo de funcionamento de uma máquina; usado pela segunda vez (mécanicien), é um substantivo e se refere ao profissional que lida com as máquinas.

mento épico ou trágico. Desta vez a escola francesa se distingue particularmente dos soviéticos, que puseram constantemente em cena grandes máquinas de energia (não apenas Eisenstein e Vertov, mas a obra-prima de Tourine, *Turksib*). Para eles, o homem e a máquina formavam uma unidade dialética ativa, que sobrepujava a oposição entre o trabalho mecânico e o trabalhador humano, enquanto os franceses concebiam a unidade cinética da quantidade de movimento em uma máquina, e a direção do movimento numa alma, afirmando esta unidade como uma Paixão que devia ir até a morte. Os estados pelos quais passam o novo motor e o movimento mecânico se ampliam até a escala do cosmos, assim como os estados pelos quais passam o novo indivíduo e os conjuntos humanos elevam-se até a escala de uma alma do mundo nesta outra união do homem e da máquina. Por isso é inútil querer distinguir dois tipos de imagens em *A Roda*, de Gance: as do movimento mecânico, que teriam conservado sua beleza, e as da tragédia, tida como tola e pueril. Os momentos do trem, sua velocidade, sua aceleração, sua catástrofe não são separáveis dos estados do mecânico, desde Sísifo no vapor e de Prometeu no fogo até Édipo na neve. A união cinética do homem e da máquina definirá uma Besta Humana, muito diferente da marionete animada, cujas novas dimensões Renoir também saberá explorar, retomando de maneira definitiva a herança de Gance.

Uma arte abstrata deveria daí provir, onde ora o movimento puro se destacava de objetos deformados por abstração progressiva, ora, de elementos geométricos em transformação periódica, um grupo de transformação afetando o conjunto de um espaço. Era a busca de um cinetismo enquanto arte propriamente visual, e que colocava, a partir do mudo, o problema de uma relação da imagem-movimento com a cor e com a música. *Le Ballet Mécanique*, do pintor Fernand Léger, inspirava-se mais em máquinas simples, enquanto *Photogénies*, de Epstein, *La Photogénie Mécanique*, de Grémillon, nas máquinas industriais. Um impulso ainda mais profundo atravessava o cinema francês — como veremos —, uma preferência generalizada pela água, o mar ou os rios (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Não se tratava, em absoluto, de uma renúncia à mecânica, mas, ao contrário, da passagem de uma mecânica dos sólidos a uma mecânica dos fluidos, que, de um ponto de vista concreto, iria opor um mundo ao outro e, de um ponto de vista abstrato, iria encontrar na imagem líquida uma nova extensão da quantidade de movimento no seu conjunto: melhores condições para passar do concreto ao abstrato, uma possibilidade maior de comunicar

aos movimentos uma duração irreversível independentemente de suas características figurativas, uma potência mais apta a extrair ao movimento da coisa movida.¹⁴ Havia uma forte presença da água no cinema americano e no cinema soviético, tão favorável quanto devastadora; mas, para o melhor ou para o pior, ela era confrontada e reportada a fins orgânicos. É a escola francesa que libera a água, que lhe dá finalidades próprias e faz dela a forma do que não tem consistência orgânica.

Quando Delluc, Germaine Dulac, Epstein falam de “fotogenia”, não se trata, evidentemente, da qualidade da fotografia, mas, ao contrário, de definir a imagem cinematográfica na sua diferença com relação à foto. A fotogenia é a imagem enquanto “majorada” pelo movimento.¹⁵ O problema é precisamente o de definir esta *majorante*. Ela implica primeiramente o intervalo de tempo como presente variável. Desde seu primeiro filme, *Paris qui Dort*, René Clair impressionara Vertov ao destacar tais intervalos como pontos em que o movimento se detém, recomeça, se inverte, se acelera ou se reduz: uma espécie de diferencial do movimento.¹⁶ Mas, nesse sentido, o intervalo se efetua como uma unidade numérica que produz na imagem um máximo de quantidade de movimento *em relação a outros fatores determináveis*, e que varia de uma imagem à outra segundo a variação desses próprios fatores. Esses fatores são de espécies muito diferentes: a natureza e as dimensões do espaço enquadrado, a repartição do que é móvel e do que é fixo, o ângulo do enquadramento, a objetiva, a duração cronométrica do plano, a luz e as suas gradações, suas tonalidades, mas também as tonalidades figurais e afetivas (mesmo sem levar em conta a cor, o ruído no falado e a música). Entre o intervalo ou a unidade numérica e estes fatores, há um conjunto de *relações métricas* que constituem os “números”, o ritmo, e dão a “medida” da maior quantidade de movimento relativa. Sem dúvida, a montagem sempre implicara tais cálculos empíricos ou intuitivos, por um lado, tendendo, por outro, a

(14) Sobre este cinema cinético abstrato e suas concepções do ritmo, cf. Jean Mitry, *Le Cinéma Expérimental*, Seghers, caps. IV, V, X. Mitry coloca o problema da imagem visual, que não tem as mesmas possibilidades rítmicas que a imagem musical. Nas suas próprias tentativas, Mitry mesmo passará do sólido (*Pacific 231*) ao líquido (*Images pour Debussy*) para resolver uma parte de seus problemas.

(15) Epstein, *ibidem*, I, pp. 137-138.

(16) A análise do filme de René Clair e de suas relações com Vertov por Anette Michelson, “L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie”, in *Cinéma, Théorie, Lectures*, Klincksieck, pp. 305-307. (A extinta revista *Cine-olho* publicou uma tradução deste texto por Vinícius Dantas sob o título de “O homem da câmera: de mágico a epistemólogo”: *Cine-olho*, nº 8-9, out.-dez., s. d., N. T.).

uma certa cientificidade.¹⁷ Mas o que parece próprio da escola francesa, neste sentido cartesiana, é ao mesmo tempo elevar o cálculo além da sua condição empírica, a fim de fazer dele uma espécie de “álgebra” — de acordo com o termo de Gance — e, a cada vez, dele fazer resultar o máximo possível de quantidade de movimento como função de todas as variáveis, ou forma do que excede o orgânico. Os interiores monumentais de L’Herbier, em cenários de Léger ou de Barsacq (*L’Inhumaine*, *L’Argent*) seriam o melhor exemplo de um espaço submetido a relações métricas, segundo as quais as forças ou os fatores que nele se exerce determinam a maior quantidade de movimento.

Ao contrário do que se passa no expressionismo alemão, tudo existe para o movimento, até a luz. Evidentemente, a luz não é só um fator que vale apenas pelo movimento que conduz, sofre ou mesmo condiciona. Há um luminismo francês criado por grandes fotógrafos (como Perinal), onde a luz vale por si própria. Mas justamente o que ela já é por si própria é movimento, puro movimento de extensão que se realiza no cinza, em “uma imagem em camafeu que joga com todas as nuances no cinza”.¹⁸ Trata-se de uma luz que não pára de circular num espaço homogêneo, e cria formas luminosas mais por sua mobilidade própria do que por seu encontro com objetos que se deslocam. O célebre cinza luminoso da escola francesa já é como uma cor-movimento. Ela não é, à maneira de Eisenstein, a unidade dialética que se divide em preto e branco, ou que resulta de ambos como nova qualidade. Mas é menos ainda, à maneira expressionista, o resultado de um violento combate entre a luz e as trevas, ou de um amplexo do claro com o escuro. O cinza ou a luz como movimento é o movimento alternativo. Sem dúvida, trata-se de uma originalidade da escola francesa: ter substituído a oposição dialética e o conflito expressionista pela alternância. Podemos encontrá-la em seu grau mais elevado em Grémillon: à alternância regular entre a luz e a sombra, que o farol torna móvel em *Gardiens de Phare*, mas também a alternância entre a cidade diurna e a cidade noturna em *O Homem que Viviu Duas Vidas*. Há alternância em extensão, e não conflito, porque, de ambos os lados, é a luz, luz do Sol e luz da Lua, paisagem lunar e paisagem solar, que se comunicam no cinza e pas-

(17) Cf., por exemplo, em Eisenstein (*Film Form*, “Methods of montage”) a montagem métrica e suas seqüências: montagem rítmica, tonal, harmônica. Todavia, em Eisenstein trata-se mais de proporções orgânicas que de relações propriamente métricas.

(18) Noël Burch, *Marcel L’Herbier*, p. 139. Cf. também as observações de Arnegual a propósito da luz em René Clair (p. 50) e sobretudo em Vigo (p. 72): “dessacralização das trevas do expressionismo”. E, sobre Grémillon, Mireille Latil, in *Cinématographie*, n° 40, out. 1978.

sam por todas as nuances. Tal concepção da luz deve muito, apesar das aparências, ao colorismo de Delaunay.

É evidente que até agora a maior quantidade de movimento deve ser entendida como um máximo relativo, pois ela depende da unidade numérica escolhida como intervalo, dos fatores variáveis de que é função, das relações métricas entre os fatores e a unidade que dão uma forma ao movimento. Considerando todos esses elementos, é a “melhor” quantidade de movimento. O máximo é qualificado a cada vez, ele próprio é uma qualidade: fandango, farândola, balé, etc. De acordo com as variações do presente, ou com as contrações e dilatações do intervalo, poder-se-á dizer que um movimento lentíssimo realiza a maior quantidade de movimento possível, tanto quanto um movimento rapidíssimo no outro caso: se *A Roda*, de Gance, fornecia um modelo de movimento cada vez mais rápido, com a montagem acelerada, *A Queda da Casa de Usher*, de Epstein, permanece a obra-prima de uma câmera lenta que também constitui o máximo de movimento em uma forma infinitamente estirada. No ponto em que estamos, devemos então passar ao outro aspecto, isto é, ao absoluto da quantidade de movimento, ao máximo absoluto. Longe de se contradizerem, esses dois aspectos são estritamente inseparáveis e se implicavam mutuamente, se supunham desde o início. Já em Descartes existe uma quantificação eminentemente relativa do movimento nos conjuntos variáveis, mas também uma quantidade absoluta de movimentos no todo do universo. O cinema recobra essa correlação necessária em suas condições mais íntimas: por um lado, o plano está voltado para conjuntos enquadrados, e introduz entre seus elementos um máximo de movimento relativo; por outro, está voltado para o todo que muda, cuja mudança se exprime num máximo absoluto de movimento. A diferença não é simplesmente entre cada imagem por si própria (enquadramento) e as relações entre imagens (montagem). O movimento da câmera já introduz várias imagens numa única, com reenquadramentos, e faz também com que uma única imagem possa exprimir o todo. Isso é particularmente sensível em Abel Gance, que em *Napoleão* se vangloria de ter liberado a câmera não só de seus trilhos terrestres mas até de suas relações com um homem que a carrega, para colocá-la sobre um cavalo, lançá-la como uma arma, fazê-la rolar como uma bola, fazê-la precipitar-se em hélice no mar.¹⁹ Entretanto, a observação

(19) Abel Gance, in *L’Art du Cinéma*, de Pierre Lherminier, Seghers, pp. 163-167.

precedente que emprestavamos de Burch continua valendo: na maioria dos autores que abordamos neste capítulo, o movimento de câmera fica reservado para momentos notáveis, enquanto o puro movimento ordinário remete a uma sucessão de planos fixos. De tal modo que a montagem se encontra de ambos os lados do plano: do lado do conjunto enquadrado, que não se contenta com uma única imagem, mas manifesta o movimento relativo numa seqüência onde muda a unidade de medida (reenquadramento); do lado do todo do filme, que não se contentará com uma sucessão de imagens, mas se exprimirá num movimento absoluto, cuja natureza é preciso descobrir agora.

Kant dizia que enquanto a unidade de medida (numérica) for homogênea pode-se ir facilmente até o infinito, mas abstratamente. Quando a unidade de medida é variável, ao contrário, a imaginação se choca rapidamente com um limite: além de uma curta seqüência, ela não consegue mais *compreender* o conjunto das grandezas e dos movimentos que apreende sucessivamente. E, no entanto, o Pensamento, a Alma, em virtude de uma experiência que lhe é própria, deve compreender *em um todo* o conjunto dos movimentos na Natureza ou no Universo. Isto é o que Kant chama de sublime matemático: a imaginação dedica-se à apreensão dos movimentos relativos, onde esgota rapidamente suas forças ao converter as unidades de medida, mas o pensamento deve atingir aquilo que ultrapassa toda imaginação, isto é, o conjunto dos movimentos como todo, máximo absoluto de movimento, movimento absoluto que se confunde em si mesmo com o incomensurável ou o desmedido, o gigantesco, o imenso, abóbada celeste ou mar sem limites.²⁰ É o segundo aspecto do tempo, não mais o intervalo enquanto presente variável, mas o todo fundamentalmente aberto, como imensidão do futuro e do passado. Não é mais o tempo como sucessão de movimentos e de suas unidades, mas o tempo como simultaneísmo e simultaneidade (pois a simultaneidade pertence tanto ao tempo quanto à sucessão, ela é o tempo como todo). É esse ideal do simultaneísmo que sempre perseguiu o cinema francês, assim como inspirava a pintura, a música e até a literatura. Evidentemente, pode-se imaginar que é possível e fácil passar do primeiro ao segundo aspecto: não é a sucessão infinita por direito e, quer se acelere cada vez mais, quer se estire infinitamente, não tem ela por limite uma simultaneidade da qual se apropria no infinito? É nesse sentido que Epstein falará da "succe-

(20) Kant, *Critique du jugement*, § 36.

são rápida e angular que tende para o círculo perfeito do simultaneísmo impossível".²¹ Vertov, ou ainda os futuristas, poderiam ter falado deste modo. Entretanto, na escola francesa há dualismo entre os dois aspectos: o movimento relativo é da matéria, e descreve os conjuntos que nela podemos distinguir ou fazer comunicar pela "imaginação", enquanto o movimento absoluto é do espírito, e exprime o caráter psíquico do todo que muda. De modo tal que não se passa de um ao outro jogando com unidades de medida, por maiores ou menores que sejam, mas somente atingindo algo de desmedido, Demasia ou Excesso em relação a qualquer medida, que não pode ser concebido por uma alma pensante. Em *L'Argent*, de L'Herbier, Noël Burch destaca um caso particularmente interessante desta construção de um todo do tempo necessariamente desmedido.²² Mesmo assim, a aceleração ou o retardamento do movimento relativo, a relatividade essencial da unidade de medida, as dimensões do cenário desempenham um papel indispensável; mas acompanham ou condicionam o outro aspecto em vez de se incumbirem eles próprios da passagem. É que o dualismo francês mantém a diferença entre o espiritual e o material, mesmo mostrando a complementaridade dos dois: não só em Gance como em L'Herbier, como no próprio Epstein. Observou-se frequentemente que a escola francesa dera tanta importância e desenvolvimento à imagem subjetiva quanto o expressionismo alemão, embora de outra maneira. De fato, ela resume por excelência o dualismo e a complementaridade dos dois temas: de um lado, multiplica o máximo relativo de quantidade de movimento possível, ao adicionar o movimento de um corpo que vê ao movimento dos corpos vistos; mas, de outro, constitui nessas condições o máximo absoluto da quantidade de movimento em relação a uma Alma independente que "envolve" e "precede" os corpos.²³ É o caso do célebre *fou* na dança de *El Dorado*.

Foi Gance quem trouxe esse espiritualismo e esse dualismo ao cinema francês. O que se percebe claramente nos dois aspectos que a montagem assume em sua obra. De acordo com o primeiro, que

(21) Epstein, *ibidem*, p. 67.

(22) Burch pergunta como *L'Argent* pode oferecer uma tal impressão de movimento na medida que os grandes movimentos de câmera são relativamente raros. Ora, o caráter monumental do cenário (por exemplo, um grande salão) implica sem dúvida deslocamentos de personagens muito amplos, mas nem por isso explica nossa impressão de um máximo absoluto de movimento. Burch descobre a explicação numa multiplicação de planos para uma dada seqüência: trata-se de uma "supersaturação" que produz um efeito desmesurado, e nos faz ultrapassar as relações entre grandezas relativas (*Marcel L'Herbier*, pp. 146-157).

(23) Cf. Abel Gance, *ibidem*.

Gance não pretende ter inventado mas que comanda o desenrolar da película, o movimento relativo encontra sua lei numa "montagem vertical sucessiva" — um caso célebre é a montagem acelerada tal como aparece em *A Roda*, e também em *Napoleão*. Mas o movimento absoluto se define por uma figura inteiramente diferente, que Gance denomina "montagem horizontal simultânea", e que encontrará em *Napoleão* suas duas formas principais: por um lado, a utilização original das sobre-impressões, por outro, a invenção da tela tríplice e da polivisão. Ao sobrepor um vasto número de sobre-impressões (às vezes dezessesis), ao introduzir entre elas pequenos deslocamentos temporais, ao acrescentar algumas e retirar outras, Gance sabe perfeitamente que o espectador não verá o que está sobreposto: a imaginação é como que ultrapassada, excedida, atinge rapidamente o seu limite. Mas Gance conta com o efeito de todas estas sobre-impressões na alma, com a constituição de um ritmo de valores adicionados e suprimidos que dá à alma a idéia de um todo enquanto sentimento de uma desmesura e de uma imensidão. Ao inventar a tela tríplice, Gance obtém a simultaneidade de três aspectos de uma mesma cena ou de três cenas diferentes, e constrói ritmos ditos "não-retrogradáveis", ritmos cujos dois extremos são a retrogradação um do outro, com um valor central comum a ambos. Unindo a simultaneidade de sobre-impressão com a simultaneidade de contra-impressão, Gance constitui realmente a imagem como o movimento absoluto do todo que muda. Não se trata mais do domínio relativo do intervalo variável, da aceleração ou do retardamento cinéticos na matéria, mas sim do domínio absoluto da simultaneidade luminosa, da luz em extensão, do todo que muda e que é Espírito (grande hélice espiritual em vez de espiral orgânica, hélice que em Gance e em L'Herbier às vezes se manifestará diretamente no movimento da câmara). Seria este o ponto de encontro com o "simultaneísmo" de Delaunay.²⁴

Em suma: com Gance, o que a escola francesa inventa é o cinema do sublime. A composição das imagens-movimento oferece

(24) Delaunay se opõe aos futuristas, para quem a simultaneidade é o limite de um movimento cinético cada vez mais rápido. Para Delaunay, ela não tem nada a ver com o movimento cinético, mas com uma pura mobilidade da luz, que cria suas formas luminosas e coloridas, e as compreende em discos e hélices que são da natureza do tempo. Foi através de Blaise Cendrars que os cineastas franceses puderam ficar a par das concepções de Delaunay. Cf. o texto de Gance "Le temps de l'image éclatée", in Sophie Daria, *Abel Gance Hier et Demain*, Ed. la Palatine. Num sentido próximo, existe em Messiaen um simultaneísmo musical, que é definido precisamente pelos "ritmos com valor acrescentado" e pelos "ritmos não retrogradáveis" (Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, pp. 65 e segs.).

sempre a imagem do tempo sob seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidão do passado e do futuro. Por exemplo, em *Napoleão*, de Gance, a referência constante ao homem do povo, ao rabugento e à cantineira introduz o presente crônico de um testemunho imediato ingênuo na imensidão épica de um futuro e de um passado reflexos.²⁵ Em René Clair, ao contrário, estaremos sempre encontrando, numa forma encantadora e feérica, este todo do tempo que se confronta com as variações do presente. Ora, o que aparece, assim, com a escola francesa é uma nova maneira de conceber os dois signos do tempo: o intervalo tornou-se a unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com os outros fatores, definindo em cada caso a maior quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; o todo tornou-se o Simultâneo, o desmesurado, o imenso, que reduz a imaginação à impotência e a confronta com o seu próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou sua mudança, seu universo. É exatamente o sublime matemático de Kant. Dessa montagem, dessa concepção da montagem, dir-se-á que é matemático-espiritual, extensivo-psíquica, quantitativo-poética (Epstein falava de "lirosófia").

Poder-se-ia opor ponto por ponto a escola francesa ao expressionismo alemão. Ao "mais movimentos" corresponde o "mais luz"! O movimento é desencadeado, mas a serviço da luz, para fazê-la cintilar, formar ou deslocar estrelas, multiplicar reflexos, traçar réstias brilhantes, como na grande cena de *music-hall* de *Variétés*, de Dupont, ou no sonho de *A Última Gargalhada*, de Murnau. Evidentemente, a luz é movimento, e a imagem-movimento e a imagem-luz são as duas faces de uma mesma aparição. Mas não é do mesmo modo que há pouco a luz era um imenso movimento de extensão e que agora se apresenta no expressionismo como um poderoso movimento de intensidade, o movimento intensivo por excelência. Há, efetivamente, uma arte cinética abstrata (Richter, Ruttmann), mas a quantidade extensiva, o deslocamento no espaço, são como o mercúrio que mede indiretamente a quantidade intensiva, sua elevação e queda. A luz e a sombra deixam de constituir um movimento alternativo em extensão, e entram agora em intenso combate, que comporta vários estágios.

(25) Cf. O papel de Fleuri tal como foi analisado por Norman King através dos projetos sucessivos de Gance: "Une épopée populiste", *Cinématographe*, n° 83, nov. 1982.

Em primeiro lugar, a força infinita da luz opõe a si mesma as trevas, como uma força igualmente infinita, sem a qual não poderia se manifestar. Ela se opõe às trevas para se manifestar. Não se trata, portanto, de um dualismo, tampouco de uma dialética, pois estamos fora de qualquer unidade ou totalidade orgânica. Trata-se de uma oposição infinita, tal como já aparece em Goethe e nos românticos: a luz não seria nada, pelo menos nada de manifesto, sem o opaco ao qual se opõe e que a torna visível.²⁶ A imagem visual divide-se, portanto, em duas segundo uma diagonal ou uma linha dentada, de modo tal que restituir a luz, como diz Valéry, “supõe uma pálida metade de sombra”. Trata-se não só de uma divisão da imagem ou do plano, que já encontramos em *Homunculus*, de Rippert, e reencontramos em Lang, em Pabst, mas também de uma matriz de montagem, em *A Noite de São Silvestre* de Pick, que opõe a opacidade da espelunca à luminosidade do hotel elegante: ou em *Aurora*, de Murnau, que opõe a cidade luminosa ao pântano opaco. Em segundo lugar, o afrontamento das duas forças infinitas determina um ponto zero, em relação ao qual toda luz é um grau infinito. Com efeito, cabe à luz envolver uma relação com o negro como negação = 0, em função da qual ela se define como intensidade, quantidade intensiva. O instante aparece aqui (contrariamente à unidade e à parte extensivas) como aquilo que apreende a grandeza ou o grau luminoso em relação ao negro. Por isso o movimento intensivo é inseparável de uma queda, ainda que virtual, que exprime apenas esta distância do grau de luz até zero. Só a idéia da queda mede o grau até onde *sobe* a quantidade intensiva, e, mesmo em sua maior glória, a luz da Natureza cai e não pára de cair. Portanto é preciso também que a idéia de queda se realize e se torne uma queda real ou material nos seres particulares. A luz tem apenas uma queda ideal, mas o dia, este, tem uma queda real: esta é a aventura da alma individual, tragada por um buraco negro, da qual o expressionismo nos oferecerá exemplos vertiginosos (em Murnau, a queda de Margarida no *Fausto*, a do último dos homens, engolido pelo buraco negro das toaletes do grande hotel em *A Última Gargalhada*, ou, em Pabst, a de Lulu em *A Caixa de Pandora*).

(26) A propósito da luz e de suas relações com as trevas ou o opaco o texto de base é a *Théorie des Couleurs*, de Goethe (Ed. Triades). Eliane Escoubas faz uma excelente análise desta teoria, que pode comportar muitas aplicações cinematográficas: “L’œil du tenturier”, *Critique*, nº 418, março 1982. A luz expressionista é goethiana, tanto quanto a luz francesa — próxima de Delaunay — era newtoniana. É verdade que a teoria de Goethe comporta um outro aspecto que encontraremos mais tarde: a pura relação da luz com o branco.

Eis que a luz enquanto grau (o branco) e o zero (o negro) entram em relações concretas de contraste ou de mistura. Como vimos, é toda a série contrastada das linhas brancas e das linhas negras, dos raios de luz e dos traços de sombra: um mundo estriado, listado, que aparece já em Wiene nas telas pintadas do *Gabinete do Dr. Caligari*, mas que assume todos os seus valores luminosos com Lang, nos *Nibelungos* (por exemplo, a luz no mato ou os fachos através das janelas). Ou então é a série mista do claro-escuro, a transformação contínua de todos os graus constituindo “uma gama fluida de gradações que se sucedem sem parar” — Wegener e sobretudo Murnau serão os mestres dessa fórmula. É verdade que os grandes autores foram capazes de fazer progressos em ambas, e Lang soube atingir os claros-escuros mais sutis (*Metropolis*), assim como Murnau foi capaz de traçar os raios mais contrastados: assim, em *Aurora*, a cena da busca da afogada começa com as estrias luminosas dos faróis sobre as águas negras, e de repente dá lugar às transformações de um claro-escuro que degrada os tons ao longo de todo o seu percurso. Por mais que difira do expressionismo (principalmente em sua concepção do tempo e da queda das almas), Stroheim toma dele o tratamento da luz e aparece como um luminista tão profundo quanto Lang e mesmo Murnau: ora é uma série de estrias como as barras luminosas que as persianas semifechadas projetam sobre a cama, o rosto e o busto da mulher adormecida, em *Esposas Ingênuas*, ora são todos os graus de claro-escuro com contraluz e jogos de *fou*, no jantar de *Minha Rainha*.²⁷

Em tudo isso o expressionismo rompia com o princípio de composição orgânica instaurado por Griffith, e que a maioria dos dialéticos soviéticos tinha retomado. Mas fazia essa ruptura de maneira completamente diferente da escola francesa. O que ele invoca não é a clara mecânica da quantidade de movimento no sólido ou no fluido, mas sim uma obscura vida pantanosa onde mergulham todas as coisas, que são ou retalhadas pelas sombras ou escondidas nas brumas. A *vida não-orgânica das coisas*, uma vida terrível que ignora a moderação e os limites do organismo — tal é o primeiro princípio do expressionismo, válido para a Natureza inteira, isto é, para o espírito inconsciente perdido nas trevas, luz que se tornou

(27) Lotte Eisner, “Note sur le style Stroheim”, *Cahiers du Cinéma*, nº 67, jan. 1957. E no *Revue Démoniaque* (“Encyclopédie du Cinéma”) que Lotte Eisner analisa constantemente os seus procedimentos, os estriamentos e os claros-escuros do expressionismo; e no seu *Murnau, Le Terroir Vague*, particularmente pp. 88-89 e 162. (O filme *Minha Rainha* é também conhecido pelo seu título original *Queen Kelly*. N. T.)

opaca, *lumen opacatum*. Deste ponto de vista, as substâncias naturais e os produtos artificiais, os candelabros e as árvores, a turbina e o Sol não têm mais diferença. Um muro que vive é algo assustador; mas são também os utensílios, os móveis, as casas e seus tetos que se inclinam, se apertam, espreitam ou tragam. São as sombras das casas que perseguem aquele que corre na rua.²⁸ Em todos esses casos, não é o mecânico, é o vital como potente germinabilidade pré-orgânica, comum ao animado e ao inanimado, a uma matéria que se eleva até a vida e a uma vida que se espalha em toda a matéria. O animal perdeu o orgânico assim como a matéria ganhou a vida. O expressionismo pode reivindicar um cinético puro, um movimento violento que não respeita nem o contorno nem as determinações mecânicas da horizontal e da vertical; seu percurso é o de uma linha perpetuamente quebrada, onde cada mudança de direção marca a um só tempo a força de um obstáculo e a potência de uma nova impulsão, em suma, a subordinação do extensivo à intensidade. Worringer foi o primeiro teórico a criar o termo "expressionismo", e o definiu pela oposição entre o impulso vital e a representação orgânica, invocando a linha decorativa "gótica ou setentrional": linha quebrada que não forma contorno algum, onde a forma e o fundo distinguir-se-iam, mas que passa em ziguezague entre as coisas, ora as arrastando para um sem-fundo em que ela própria se perde, ora as fazendo turbilhonar num sem-forma em que ela se debate em "convulsão desordenada".²⁹ Então, os autômatos, os robôs e os títeres não são mais mecanismos que exploram ou majoram uma quantidade de movimento, mas sonâmbulos, zumbis, ou golems que exprimem a intensidade desta vida não-orgânica: não apenas *O Golem*, de Wegener, mas o filme gótico de terror por volta de 1930, com o *Frankenstein* e *A Noiva de Frankenstein*, de Whale, e *White Zombie* de Halperin.

A geometria não perde seus direitos, mas é uma geometria inteiramente diversa daquela da escola francesa, porque é liberada, ao menos diretamente, das coordenadas que condicionam a quanti-

(28) Herman Warm descreve um cenário de *Phantom*, filme perdido de Murnau: exterior, uma rua cujo lado esquerdo é efetivamente construído, mas o lado direito é ocupado por fachadas fictícias montadas sobre trilhos. Assim, as fachadas em movimento, cada vez mais rápido lançavam sua sombra sobre as casas imóveis do outro lado, e pareciam perseguir o jovem. Warm cita um outro exemplo tirado do mesmo filme, onde um mecanismo complicado produz ao mesmo tempo um movimento de turbilhão e uma queda num buraco negro. Cf. Lotte Eisner, *Murnau*, pp. 231-232.

(29) Worringer, *L'Art Gothique*, pp. 66-80. Foi Rudolf Kurtz que desenvolveu particularmente o tema de uma visão não orgânica no cinema: *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926.

dade extensiva, e das relações métricas que regulam o movimento no espaço homogêneo. Trata-se de uma geometria "gótica", que constrói o espaço em vez de descrevê-lo: que não procede mais por metrização, mas por prolongamento e acumulação. As linhas são prolongadas além de qualquer medida até seus pontos de encontro, enquanto seus pontos de ruptura produzem acumulações. A acumulação pode ser de luz ou de sombra, como os prolongamentos pelas sombras ou pela luz. Lang inventa falsos *raccords* luminosos que exprimem mudanças intensivas do todo. É uma geometria perspectivista violenta, que opera por projeções e por discos de sombras, com perspectivas oblíquas. As diagonais e contradiagonais tendem a substituir a horizontal e a vertical, o cone substitui o círculo e a esfera, os ângulos agudos e triângulos pontudos substituem as linhas curvas ou retangulares (as portas de *Caligari*, os pinhões e os chapéus de *Golem*). Se compararmos a arquitetura monumental de L'Herbier à de Lang (*Os Nibelungos*, *Metrópolis*), veremos como Lang opera por prolongamento de linhas e pontos de acumulação, que só indiretamente se traduzirão em relações métricas.³⁰ E se o corpo humano entra diretamente nesses "agrupamentos geométricos", se ele é um "fator básico dessa arquitetura", não é exatamente porque "a estilização transforma o humano em fator mecânico", fórmula que conviria mais à escola francesa, é porque fundiu-se toda diferença entre o mecânico e o humano, mas desta vez em proveito da potente vida não-orgânica das coisas.

Nos contrastes de branco e de negro ou nas variações do claro-escuro, dir-se-ia que o branco se tolda e que o negro se atenua. Como dois graus captados no instante, pontos de acumulação que corresponderiam ao surgimento da cor na teoria de Goethe: o azul como negro clareado, o amarelo como branco obscurecido. E, apesar das tentativas de monocromia e mesmo de policromia em Griffith e em Eisenstein, o precursor de um verdadeiro colorismo no cinema foi, sem dúvida, o expressionismo. Goethe explicava precisamente que as duas cores fundamentais, o amarelo e o azul, como graus eram captadas num movimento de intensificação que, de ambos os lados, era seguido por um reflexo avermelhado. A intensificação do grau é como o instante elevado à segunda potência, expressa por esse reflexo. O reflexo brilhante ou avermelhado acompanhará todos os estágios da intensificação — irização, reverberação, cinti-

(30) Sobre a geometria em Lang, cf. Lotte Eisner, *L'Écran Démoniaque*, "Architecture et paysage do studio" e "Le manement des foules".

lação, incandescência, halo, fluorescência. Todos esses aspectos escandem a criação do robô em *Metrópolis*, bem como a de Frankenstein e de sua noiva. Stroheim extrai das extraordinárias combinações às quais entrega as criaturas vivas, perversas ou vítimas inocentes: assim, como analisa Lotte Eisner na cena de *Minha Rainha*, a jovem ingênua é captada entre dois fogos, o das velas sobre a mesa diante dela, que *chamejam* sobre seu rosto, e o fogo na chaminé por trás dela, que a envolve num halo luminoso (então ela sentirá muito calor e deixará que tirem o casaco que a cobre...). Mas é Murnau o mestre de todos esses estágios e aspectos que anunciam a um só tempo a chegada do diabo e a cólera de Deus.³¹ Com efeito, Goethe mostrava que a intensificação de ambos os lados (do amarelo e do azul) não se contentava com os reflexos avermelhados que os acompanhavam como efeitos crescentes de brilho, mas culminava num vermelho vivo como terceira cor que se tornou independente, pura incandescência ou flamejamento de uma luz terrível que queimava o mundo e suas criaturas. Como se a intensidade finita recobrasse agora, no ápice de sua própria intensificação, um fulgor do infinito de onde se tinha partido. O infinito não parara de trabalhar no finito que o restituiu sob essa forma ainda mais sensível. O espírito não havia abandonado a Natureza, ele animava toda a vida não-orgânica, mas só pode nela se descobrir e nela se reencontrar como o espírito do mal que queima a Natureza inteira. É o círculo de chamas da invocação do demônio em *Golem*, de Wegener, ou no *Fausto*, de Murnau. É a fogueira de Fausto. É a "cabeça fosforescente do demônio de olhos tristes e vazios" de Wegener. É a cabeça chamejante de Mabuse, e a de Mefisto. São os momentos do sublime, o reencontro com o infinito no espírito do mal: em Murnau, particularmente, *Nosferatu*, o *Vampiro* não passa só por todos os aspectos do claro-escuro, da contraluz e da vida não-orgânica das sombras, não só produz todos os momentos de um reflexo avermelhado, mas chega ao ápice quando uma luz potente (um vermelho puro) o destaca de seu fundo tenebroso, o faz surgir de um sem-fundo ainda mais direto e lhe confere uma aparência de onipotência, para além de sua forma achatada.³²

(31) Cf. especialmente a análise da cintilação por Rohmer, *L'Organisation de l'Espace dans le "Faust" de Murnau*, Col. 10-18. No artigo anteriormente citado Eliane Escoubas estuda os efeitos de brilhância e de intensidade segundo a teoria das cores de Goethe.

(32) Bouvier e Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 135-136: "Refletores que desenham um círculo branco por trás dos personagens de modo tal que as formas, em vez de determinadas por seu movimento próprio, parecem excluídas, expulsas de um sem-fundo ou de um fundo mais originário do que o seu plano de fundo, assim particularmente inundado de claridade. (...) Através desta ruptura, o que se atualiza diante desta mancha de luz e irrompe, fan-

Esse novo sublime não é o mesmo da escola francesa. Kant distingue duas espécies de Sublime, o matemático e o dinâmico, o imenso e o potente, o desmesurado e o informe. Ambas tinham a propriedade de desfazer a composição orgânica, uma extravasando-a, a outra rompendo-a. No sublime matemático a unidade de medida extensiva muda tanto que a imaginação não consegue mais compreendê-la, esbarra em seu próprio limite, se aniquila, mas dá lugar a uma faculdade pensante que nos força a conceber o imenso ou o desmesurado como todo. No sublime dinâmico, é a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimos superiores ao que nos aniquila, para descobrirmos em nós um espírito supra-orgânico que domina toda a vida orgânica das coisas: então não temos mais medo, sabendo que nossa "destinação" espiritual é propriamente invencível.³³ Outrossim, segundo Goethe, o vermelho flamejante não é apenas a cor terrível em que queimamos, mas a cor mais nobre, que contém todas as outras e engendra uma harmonia superior como círculo cromático inteiro. É precisamente o que ocorre, ou tem chances de ocorrer, na história que o expressionismo nos conta, do ponto de vista do sublime dinâmico: a vida não-orgânica das coisas culmina no fogo, que nos queima e queima toda a Natureza, agindo como o espírito do mal ou das trevas; mas este, pelo último sacrifício que suscita em nós, libera em nossa alma uma vida não psicológica do espírito, que não pertence nem à natureza nem à nossa individualidade orgânica, que é a parte divina em nós, a relação espiritual em que estamos a sós com Deus como luz. Assim, a alma parece remontar à luz, mas na verdade reencontrou a parte luminosa de si mesma, cuja queda era apenas ideal, e que se consumia menos no mundo do que nele caía. O flamejante tornou-se o sobrenatural e o supra-sensível, como o sacrifício de Ellen, em *Nosferatu*, o *Vampiro*, ou o de Fausto, ou até mesmo o de Indrê em *Aurora*.

Observar-se-á a esse respeito a diferença considerável entre o expressionismo e o romantismo, pois não se trata mais, como no romantismo, de uma reconciliação da Natureza e do Espírito, do Espi-

tasma recortado do fundo, não é aquilo que permanece habitualmente escondido nesta evanescente: a gênese profunda sugerida pelo claro-escuro, por exemplo. Donde esse caráter frequentemente achatado das figuras assim iluminadas, e o sentimento de que elas retêm, por sua própria natureza, a sombra, sem se alimentarem romanticamente nela (...). Este efeito não é redutivo àquele produzido por uma contraluz (grifo nosso).

(33) Kant, *Critique du Jugement*, §§ 26-28.

rito tal como está alienado na Natureza e do Espírito tal como se reconquista em si mesmo: concepção que implicava como que o desenvolvimento dialético de uma totalidade ainda orgânica. Enquanto o expressionismo, em princípio, só concebe o todo de um Universo espiritual a gerar suas próprias formas abstratas, seus seres de luz, seus *raccords*, que parecem falsos ao olho do sensível. Ele mantém a distância o caos do homem e da Natureza.³⁴ Ou melhor, nos diz que só há e haverá caos se não nos reunirmos a este universo espiritual que ele próprio chega frequentemente a pôr em dúvida: muitas vezes o fogo do caos vence, ou é-nos anunciado como triunfante por muito tempo ainda. Em suma, o expressionismo não pára de pintar o mundo de vermelho sobre vermelho, um remetendo à terrível vida não-orgânica das coisas, o outro à sublime vida não-psicológica do espírito. O expressionismo chega ao grito, o grito de Margarida, o grito de Lulu, a marcar tanto o horror da vida não-orgânica quanto a abertura talvez ilusória de um universo espiritual. Eisenstein também chegava ao grito, mas à maneira de um dialético, isto é, como o salto qualitativo que fazia o todo evoluir. Agora, ao contrário, o todo está na altura e confunde-se com o ápice ideal de uma pirâmide que, subindo, está sempre rechaçando a sua base. O todo tornou-se a intensificação propriamente infinita que se liberou de todos os graus, que passou pelo fogo, mas apenas para romper suas amarras sensíveis com o material, o orgânico e o humano, para se desvincular de todos os estados do passado e descobrir assim a Forma espiritual abstrata do futuro (os *Rhythmus* de Hans Richter).

Vimos quatro tipos de montagem. É que as imagens-movimento são, a cada vez, o objeto de composições muito diferentes: a montagem orgânico-ativa, empírica, ou melhor, empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica ou material; a montagem quantitativo-psíquica da escola fran-

(34) Cf. o texto de Worringer sobre o expressionismo como "arte nova", cit. por Bouvier e Leutrat, pp. 175-179. Apesar das reservas de certos críticos, as posições modernistas de Worringer nos parecem muito próximas das de Kandinsky (*Du Spirituel dans l'Art*). Ambos denunciam em Goethe e no romantismo uma preocupação de reconciliação Espírito-Natureza, que mantém a arte numa perspectiva individualista e sensualista. Eles concebem, ao contrário, uma "arte espiritual" como uma união com Deus, que ultrapassa as pessoas e mantém a natureza a distância, remetendo-as ao caos do qual o homem moderno deve sair. Eles nem mesmo estão certos de que esta empresa terá sucesso, mas não há outra escolha: donde as observações de Worringer a propósito do "grito" como a única expressão do expressionismo, e no entanto talvez ilusória. Este pessimismo em relação a um mundo-caos é reencontrado no cinema expressionista, e mesmo a idéia de uma salvação espiritual que passa pelo sacrifício nele permanece relativamente rara. É sobretudo em Murnau que ela se encontra, mais frequentemente que em Lang. Mas também Murnau, de todos os expressionistas, é o mais próximo do romantismo: ele conserva um individualismo e um "sensualismo" que se manifestarão cada vez mais livremente no seu período americano, com *Aurora* e sobretudo com *Tabu*.

cesa, em sua ruptura com o orgânico; a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que vincula uma vida não-orgânica a uma vida não-psicológica. São grandes visões de cineastas, com suas práticas concretas. Evitar-se-á pensar, por exemplo, que a montagem paralela seja um dado que se encontra em toda parte, salvo num sentido muito geral, uma vez que o cinema soviético a substitui por uma montagem de oposição, o cinema expressionista por uma montagem de contraste, etc. O que tentamos mostrar foi a variedade prática e teórica dos tipos de montagem segundo as concepções orgânica, dialética, extensiva e intensiva da composição das imagens-movimento. Foi o pensamento ou a filosofia do cinema, tanto quanto sua técnica. Seria tolice dizer que uma destas práticas teóricas é melhor que a outra, ou representa um progresso (os progressos técnicos se deram em cada uma dessas direções, e as supõem, em vez de as determinar). A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Por um lado, é o presente variável, por outro, a imensidão do futuro e do passado. Pareceu-nos que as formas de montagem determinavam diferentemente esses dois aspectos. O presente variável podia tornar-se intervalo, salto qualitativo, unidade numérica, grau intensivo; e o todo orgânico, totalização dialética, totalidade desmedida do sublime matemático, totalidade intensiva do sublime dinâmico. Só mais tarde poderemos ver o que é a imagem indireta do tempo e as possibilidades comparadas de uma imagem-tempo direta. Por ora, se é verdade que a imagem-movimento tem duas faces — das quais uma se volta para os conjuntos e suas partes, e a outra para o todo e suas mudanças — é ela que devemos interrogar: a imagem-movimento por si mesma, em todas as suas espécies e sob suas duas faces.