

VIAGEM DO OLHO, A OLHO NU**

RESUMO

O olhar - câmara na construção e desconstrução da imagem cinematográfica e literária. Identificação e primeiro plano como dispositivos ideológicos. Ruptura das formas do mesmo e o novo olhar crítico a partir da produção do texto fílmico e literário e sua leitura.

RESUME

Le regard - caméra dans la construction dé-construction de l'image cinématographique et littéraire. Identification et premier plan comme dispositifs idéologiques. Rupture des formes du même et le nouveau regard critique à partir de la production du texte filmique et littéraire et de sa lecture.

*Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

**Trabalho de final de curso apresentado à Prof^a Dr^a Bella Josef, curso de Doutorado em Semiologia, disciplina, Literatura e Cinema. 1º semestre de 1984.

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância.

.....
Mas elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses...

F. Kafka
O Silêncio das Sereias

O que Mr. Griffith via em sua cabeça nós colocávamos na tela.

(trecho de Billy Bitzer-His Story)

Oferecem-nos belas imagens, mas para nos cegar: ao mesmo tempo em que cremos nos estar regalando, absorvemos a ideologia necessária à reprodução das relações de produção. Nos dissimulam a realidade histórica, camuflam-na sob uma verossimilhança convencional, que não somente é tolerável, mas é fascinante; de forma que não tenhamos nem mais a necessidade de sonhar, e nem mesmo o direito, pois nossos sonhos poderiam ser não-conformistas. Nos dão sonhos prontos que não perturbarão ninguém: fantasmas sob medida, uma gentil fantasmagoria que nos põe em dia com nosso inconsciente. Pois entende-se que é preciso dar-lhe o devido, ao nosso inconscientemente sabidos para reivindicá-lo e reivindicar por ele.

M. Dufrenne

O título pode ser sugestivo, mas é despretensioso. A única pretensão é a de ser um primeiro movimento de uma reflexão acerca da imagem na arte literária e cinematográfica.

Não se verá aqui, talvez, nenhuma novidade, mas tão-somente uma leitura, que passa intertextualmente por outras reflexões teóricas, efeitos de sedução, e pretende dizer algo sobre o fazer filme. Será possível? É o que tentaremos.

A IMAGEM COMO PONTO DE PARTIDA: CINEMA E LITERATURA

Revedo Bazin em seu texto *A margem de O erotismo no cinema*¹, percebe-se a preocupação dos teóricos do cinema sobre a distinção entre a imagem literária e a imagem cinematográfica, evidenciando a busca e a necessidade de um sentido para tal empreendimento. A sucessão das palavras escritas no romance e a sucessão de fotogramas em movimento do filme, inicialmente, poderiam evidenciar para alguns uma grande semelhança entre discursos, mesmo que guardadas as devidas diferenças instrumentais e, para outros, total dessemelhança. A problematização parece indicar um novo percurso crítico: a transformação do ato de ler e de seu objeto: texto e/ou filme.

O OLHAR DO AUTOR / ESPECTADOR

No Ocidente, o olho humano, ocupa lugar importante, pois é ele o órgão, por excelência, da percepção sensível e símbolo

universal da percepção intelectual. No Bhagavad Gîtâ e nos Upanishad, os olhos são identificados a luminárias e mesmo aos olhos dos deuses. Percorrendo simbologias de culturas variadas a pertinência recai sobre a luz e sobre a percepção tanto exterior quanto interior.²

Verdadeiro órgão semiótico, devido a sua capacidade de apreensão de signos, o olho humano é em grande parte responsável pelo conhecimento do mundo.

Por outro lado, é a máquina sua grande mediadora, ou melhor, o instrumento de extensão do olho do artista - do cineasta... Ela participa do movimento da criação, mas é o olhar, o ver do autor, produtor de discursos, que inicia o processo de significação.

O astrônomo, cientista, vê as estrelas através do telescópio. Faz observações dos fenômenos físicos, confronta com modelos, transforma o conhecimento: linguagem e ciência. O cineasta vê o mundo, lê o mundo, e através da câmera mostra artisticamente, (re)presenta, (re)produz, (re)faz, (re)cria, transforma: linguagem do som, da imagem, do movimento. O escritor como verdadeiro Mefistófeles faz da palavra, magia, mito, transgressão, estética, através de metonímias, metáforas, metamorfoses no tempo e no espaço poético diante de sua máquina de escrever, ou de seu gravador. É o lúdico do olhar, o jogo de olhar para dentro e/ou para fora.

Ora espectador, ora leitor, penetramos o mundo criado através de percepções que nos conduzem a verdadeiras viagens pelo simbólico, pelo imaginário, pelo real do outro. A participação, a interação é sempre conduzida pelo olhar do autor que através da imagem nos desloca para seu mundo, ou nos recusa.

A IMAGEM / MOVIMENTO

A literatura e o cinema apresentam em comum traços discursivos, narrativos, significantes de uma linguagem, que fazem, tanto teórica quanto praticamente, a semiologia renascer a cada leitura. É um novo olhar, um novo "cogito" a nos questionar incessantemente.

A imagem estaria antes ou depois do objeto? Vemos e depois imaginamos? Ou o significante, suporte material do discurso, não

seria signo do objeto?

Nosso pensamento é uma cadeia de estados descontínuos, onde se combinam séries de pulsões em relação a um número determinado de órgãos sensoriais. Signos que se combinam, significantes produzidos e reveladores, não de um significado, mas criadores de significações inscritas nas redes contextuais do próprio discurso.

A imagem, unidade do discurso fílmico e literário, presença de um objeto ausente, é sempre movimento, porque da mesma forma que o espaço do texto é o lugar do imaginário, também o é do filme. Movimento que no filme se apresenta manifestadamente - *ciné* - mas que na literatura está nas entrelinhas, latentemente: em ambos na enunciação.

Por seu estatuto ser tão controvertido, *seu poder*, cuja capacidade geradora de significações permite que a teoria do conhecimento se amplie, a partir de contribuições variadas (antropologia, psicanálise, literatura, lingüística, etc.), *se revele de sua própria incompletude*. Abstrações feitas, a imagem quando apreendida teoricamente é sempre incompleta - não há definição possível. Apreende-se parcialmente. Na literatura, por exemplo, se tentamos apreendê-la na sua totalidade, quando reduzida a comparação para melhor tradução, ou através de convergências analógicas, é ao empobrecimento que a reduzimos. Redução ao sentido do objeto nada mais é do que redução ao autoritário modelo dominante. O reino absoluto do sentido único e castrador.

No cinema, onde parece estar o estado afetivo aflorado e manifesto, o espectador estaria mais incitado ao sonho - "no escuro do cinema", pelo próprio tempo que dispõe, em sua impossibilidade de representar-se formalmente tal ou qual imagem. Resta o "como se" observado por Poudovkine. A imagem cinematográfica instaura uma percepção diferente da natural. Ela opera um só movimento e multiplica as pulsões, sobretudo aquele tipo de imagem que Deleuze chama de imagem-afeto: a do grande plano, a do rosto. É esse tipo de imagem que permite uma leitura afetiva de todo o filme: ao mesmo tempo é um tipo de imagem, e um componente de todas as imagens - o rosto e o corpo do dançarino Antonio, ou da dançarina Carmem em *Carmem* de Saura, para citar um filme mais recente em nossas telas.

Bergman é sem dúvida o autor que mais insistiu sobre a ligação fundamental que une cinema, o rosto e o grande plano. É o

próprio Bergman que diz: "Nosso trabalho começa com o rosto humano (...). A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a primeira originalidade e a qualidade distintiva do cinema".³

Como a imagem no cinema é movimento, construída na e pela descontinuidade:

Um filme não se pode descrever com palavras. Se falo dele, surge algo semelhante a uma materialização que nada tem a ver com o filme. Se um filme nasce sobre imagens verbais, para o futuro espectador soará precebido, estranho a si mesmo... é um ente vãriável, mutante. Ao surgir pela primeira vez é uma nebulosa vaga e indefinida. O contato com ela tem lugar na imaginação, é um contato noturno... é uma visão, um sentimento... a primeira imagem pura dá pé a uma história inconcreta.⁴

Assim, a imagem se define pelo seu dinamismo, não só no cinema, mas também na literatura, por isso ela é poética, no sentido da Poiesis: ela é "dinamis" que a impede de se fechar, de se confinar num só sentido, que a reduziria a um simples signo. Imagem que, como texto, tece significantes a serem descobertos no ato de ler, de ver. É no movimento que ela se faz, se constrói nos jogos de naturezas diversas. É a isso que Fellini se refere quando diz ser a "primeira imagem pura que dá pé a uma história inconcreta".

Não é aura misteriosa, sagrada, como crêem alguns, mas o lugar onde ela surge que a diz. Produzida através da atividade (imaginativa) do inconsciente, a imagem se manifesta como uma visão, uma alucinação, ao mesmo tempo expressão de uma situação momentânea do consciente e do inconsciente. Da mesma forma que a especificidade do texto literário grita a nossos olhos leitores, o mesmo acontece com o filme.

Tanto o texto fílmico, quanto o texto literário se definem como um espaço no qual o imaginário se organiza com a participação daquele que está atrás da câmera, atrás da folha escrita da poesia ou da narrativa, logo do espectador e leitor.

O INTERTEXTO FOTOGRAFICO

Se o aparato psíquico é como Freud afirma ser um verdadeiro aparato fotográfico, no cinema ele nos é trazido através do som e da imagem-movimento.

Blanchot em seu *Espace Littéraire* questiona obsessivamente a imagem e o objeto, diz ele:

Mas o que é a imagem? Quando não há nada, a imagem encontra aí sua condição, mas aí desaparece. A imagem pede neutralidade e o apagamento do mundo... A imagem nos fala e parece que nos fala intimamente de nós

.....
A imagem, a partir da análise comum, está depois do objeto: ela é sua continuação; nós vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. "Depois" significa que é preciso primeiramente que a coisa se afaste para se deixar apreender. Mas este afastamento não é a simples mudança de lugar de um mobile que permaneceria o mesmo. O afastamento está no coração da coisa. A coisa está aí, que nós a apreendamos no movimento vivo de uma ação - e tornada imagem, instantaneamente ei-la tornada inapreensível...

É como o próprio sonho, que a linguagem acaba por reduzir. E é na voragem de apreender o movimento da imagem, que o cinema se faz. Vertov, por exemplo, passa do romance fantástico, de poemas como *Macka*, ao cine-olho (1924), e nada é mais expressivo do que sua fala, quando diz:

Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreve, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los.

Eles fogem como foge o tempo. Uma câmera, talvez? Inscrever o que foi visto... Organizar um universo não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução? É nesse momento que eu encontro Mikhail Koltsov, que me propõe fazer cinema.⁶

Eis como Vertov nos indica o caminho para pensar o intertexto radicalmente: cinema e literatura. Caminhos que se cruzam na tentativa de apreensão da realidade tal qual é, objeto que pre-

cisa ser agarrado, capturado, cujas percepções se inscrevem na folha em branco, ou na celulose. É Carlos Saura com G. Lorca em *Bodas de Sangue*, ou ainda ele mesmo com P. Merimée e Bizet em *Carmem*. Onde estão definidas as fronteiras? É a imagem que torna possível o filme, mesmo antes de estar sendo rodado, ou na tela. Fazem-se croquis de cenários, personagens, cenas inteiras.

Quando escrevo tenho sempre no pensamento imagens de pessoas e de certas situações. Outros roteiros que escrevi não têm anotações, apenas o diálogo.

Escritor e cineasta, realizadores de texto. Para o grande público é o ator ou a atriz, mas o que seria de um Gary Cooper, não fosse J. Ford, Liv Ullman, não fosse Bergman?

Imagem, metáfora, leitura do mundo que escritor e diretor de cinema tentam capturar e que o leitor e/ou espectador fratura, no movimento dialético da intersubjetividade.

O FASCÍNIO DA IMAGEM ARTÍSTICA

Parce qu'elle donne à voir et à vivre quand on ne l'attendait pas, l'image fascine. De cette fascination, quelles que soient ses sources, quelles que soient ses fins, le texte poétique joue. Il se pourrait même que ce jeu définisse la fonction poétique, hors des sentiers battus de la littérature.

Jean Bourgos.

A imagem fascina, seduz. Velho mito de Narciso que volta à cena. Narcisismo positivo, o qual a sublimação não é a negação do desejo, como nos mostrou Bachelard em *L'eau et les Rêves*, mas aquele cujo espelho abre a possibilidade para o conhecimento do eu e do outro. Não é a idealização, a falsa aparência, mas o jogo estratégico da sedução, onde a falsa ilusão mescla as imagens, reúne coisas disparatadas, separa coisas indivisíveis, como no sonho, confunde as aparências. De um destino de sedução ao de reprodução da obra artística, o original continua a manter a impressão dessa estratégia, própria da arte.

O cinema é a arte da sedução absoluta, por trazer à cena manifesta o novo, a diferença, o antes e o depois do filme.

É o poder da imagem que seduz, ou como afirma Baudrillard - "a sedução é mais forte que o poder, porque é um processo reversível e mortal, mesmo que o poder se pretenda irreversível como o valor, acumulativo e imortal como ele".⁸

Sedução que se opõe a todo e qualquer sentido, significado, que se propõe à leitura, sedução que elimina a busca metafísica do sentido, sedução que desloca o sentido próprio, que caminha pelo imaginário.

Por ser de Eros dialetiza-se com Tânatos no intercâmbio simbólico. Não tem representação possível porque está entre um e outro, "porque a distância entre o real e seu duplo, a distorção entre o mesmo e o outro está abolida".⁹ Lamentável é o inconsciente ideologizado que se inscreve no processo de sedução cinematográfica hollywoodiano. Corte no inconsciente que não abre a questão da linguagem porque aliena-o através da linguagem.

A DITADURA DO OLHAR

É a ditadura da imagem, logo a ditadura do olhar, que caracteriza o mundo ocidental: fetiche, feitiço. No cinema, na literatura, são os olhos do outro que nos fazem ver, imagem imprime na tela para revelar o objeto. Olhar de sedução, pois seduzir é morrer como realidade e produzir-se como ilusão;¹⁰

"I'll be your Mirror". "Yo será tu espejo" não significa: "Yo será tu reflejo", mas "Yo será tu ilusión".

Essa também é a estratégia da imagem cinematográfica: a estratégia da ilusão, do logro, do engano; que provoca o espectador e o joga entre as malhas do real e do imaginário.

Esta paixão que nos leva ao cinema para ver filmes não é própria da sedução? Que pulsão escópica é essa?

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre... um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção.¹¹

Um olhar que faz coincidir espectador-autor, que propicia a participação nas emoções mais profundas, mais primárias, tocando as camadas primárias, primordiais da psiquê. É através desse olhar, do olhar do outro que ressurgem Narciso, ressurgem as sereias e todos os mitos sedutores na ilusão cinematográfica.

Por mais que se queira não ideológico, por menos hollywoodiano que seja, o olhar do cinema, ou melhor o olhar do "metteur-en-scène" não escapa da figura do espelho "simulacro psíquico", da ilusão-escritura; aquele que resgata o objeto do imaginário para conquistá-lo para o simbólico.

Não sou um autor do tipo "terapêutico"; em meus filmes não sugiro soluções, métodos, não proponho ideologias, limito-me a ser testemunha do que me acontece, a interpretar e expressar a realidade que me rodeia. Se através de meus filmes, quer dizer, reconhecendo-se neles, os espectadores alcançam uma plena consciência de si mesmos, supõe-se ter realizado esta condição de lúcida separação de si mesmos que é essencial para poder continuar fazendo escolhas, realizar modificações e transformações.¹²

IMAGEM E IDENTIFICAÇÃO

Eu, que senti o medo dos espelhos
Não só frente ao cristal impenetrável
Onde acaba e começa, inabitável
Um espaço impossível de reflexos,
mas frente à água especular que imita
O outro azul em seu profundo céu
Querisca às vezes o ilusório vôo
Da ave inversa ou que um tremor agita

.....

J.L. Borges. *Os Espelhos*

Narciso se aliena, se esquece, ao olhar a água do lago em que se mira. Pensa que a imagem que está refletida é a sua realidade, a sua imagem, por isso não sente medo, vive a ilusão da unidade. Borges, no entanto, sente medo ao ver refletida no cristal o espaço impossível de reflexos, que na água especular também se dimensiona. Saura inaugura a dança simbólica nos grandes espelhos em que os atores-dançarinos e seus personagens se vêem duplamente - como intérpretes e como agentes da paixão.

Não há verdade, não há certeza. Como o escritor, o cineasta se processa, condenado a uma identidade incerta, refazendo-se a cada obra.

Deixando nesse trabalho de abordar um dos aspectos mais ricos da obra enquanto prática ideológica - a do circuito de produção e consumo, refiro-me, sobretudo à identidade como subjetividade, em seu estágio de troca, de jogo, incluindo aí pactos e cumplicidades entre autor e espectador.

Essa subjetividade toma forma na relação vivida, como bem disse Fellini, com o mundo, com o outro, consigo mesmo, relação que transforma indivíduos em sujeitos; mas que passa pela alienação. No cinema, vendo o filme, cedo uma parte de mim ao autor, como também no ato de minha leitura. O sentimento de estranhamento de mim mesmo me torna submissa à imagem. Os significantes que deslizam de cena a cena me fazem prisioneira daquela imagem que ora se apresenta. Vivo aquele instante do olhar do autor. Identificação e exteriorização: dois fenômenos que o cinema, talvez mais que a literatura, coloca em curso, pois ele traz à tona um maior número dos fantasmas que habitam em nós, outras *Julietas dos Espíritos*, outras *Tristanas*.

Com essa passagem pela alienação nos aproximamos da ideologia, como conjunto de representação, valores, crenças, no qual os indivíduos exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência. Aí também a "falsa consciência" do conceito marxista.

Através da imagem temos uma rede de elementos formais e temáticos fornecidos por ela, dentro de um determinado sistema, de uma cultura por onde ela se expressa e desencadeia a identificação. Difícil, por exemplo, a compreensão de um filme oriental para o ocidente. Reduzimos *Império dos Sentidos* ao ato sexual, ao gozo, quando talvez seja de outra ordem a sua interpretação. Quando A. Kurosawa apareceu nas telas, toda a crítica ficou em verdadeiro êxtase, mas incapaz de descortinar a outra cultura que aí se oferecia ao conhecimento.

O GRANDE PLANO

O processo de identificação parece atingir sua plenitude, não tão-somente na identificação-projeção do "star-system", estu-

dado por Edgar Morin, mas ao passar pelo "grande plano" que fixa no rosto a representação dramática, onde todos os dramas, to das as emoções são reveladas.

Epstein, Bálazs, Eisenstein descobriram o fundamental no cinema, o mesmo que Proust na literatura - o grande plano - que mostra a alma, e por sua riqueza passa a ser um verdadeiro sistema maquínico, como o próprio inconsciente (o "inconsciente ma quínico", termos de Felix Guattari, em *Revolução Molecular*).

O primeiro plano ocupa junto à teoria do cinema, grande im portância. O "close-up" em B.Bálazs, a ontologia da imagem de Bazin, o primeiro plano - alma do cinema e fotogenia em Epstein, entre outros, culminando com o trabalho de Deleuze sobre a ima gem-afeto.

Ênfase dos detalhes, ampliações da expressão, aumento de intensidade do momento, o "close" é parte constitutiva da ima gem-afeto. Os "close-ups" de Griffith ou de Bergman mostram como a estética cinematográfica (chamada por Epstein de estética da pro ximidade) se organiza a partir da imagem de um rosto, da imagem de um objeto (pincenez no *Encouraçado Potemkin*, por exemplo) e deve ser lida a partir dela.

Nosso trabalho começa com o rosto humano (...). A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema. ¹³

É essa imagem que instaura mais facilmente o jogo das iden tificações. Foi assim que o cinema da "ilusão absoluta", o cinema hollywoodiano (por exemplo) se fez. Engendrando a iden tificação através de mitos que mantêm a ideologia (dominante) através da posição de centramento que a própria narrativa cinematográfica institui e mais facilmente conduz à iden tificação alienante, canalizou e ainda canaliza o desejo em direção à homogeneização, à reificação na sociedade de massa.

Padronizações, deformações culturais, violência em todos os sentidos, glórias, mitos e heróis importados; tornam-se fami liares os padrões de comportamento, inteiramente diferentes dos hábitos, normas e regras sociais existentes. Por isso também a opção deste tipo de cinema pela imagem - representação hiper-real. É esse tipo de filme que mais permite a leitura das rela ções entre imagem e ideologia e o mecanismo de iden tificação de

flagrado por esse gênero de filme. Estão aí os trabalhos críticos de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Felix Guattari, entre outros que analisam o cinema clássico com seu "eidos" hollywoodiano.

Assim a importância que vejo na primeira cena do *Chien Andalou*, do então surrealista, Buñuel: romper o olho, a ditadura do olhar, cortar o olhar identificador com a navalha, o "especular fascinante", a imagem-signo referencial, o fascínio ideológico.

O CINEMA, A LITERATURA E A RUPTURA DA MÁSCARA DO FASCÍNIO

Como se "descolar" do espelho?
Arrisquemos uma resposta que
será um jogo de palavras: "decolando"
(no sentido aeronáutico e drogado do
termo). Claro, é sempre possível
conceber uma arte que rompa com
o cerco dual; a fascinação fílmica, e
desfaça a viscosidade, a hipnose
do verossímil, por algum recurso
ao olhar (ã escrita) crítico do espectador...

Barthes

A magia, a sedução, o fascínio, enquanto mídias ideológicas mantenedoras da *Ordem* sustentam o poder da identificação, da unidade, das figuras do mesmo, das retóricas de consolação, dos reconhecimentos funcionando como verdadeira tecnologia de produção de verdades e ilusão. Entrelaçadas pela linguagem (cinematográfica) a verdade fabricada desenha seus contornos e espaços em nossa cultura. É a verdade de Narciso. Ligada aos sistemas de poder que a produzem, essa verdade, no sentido da ilusão induz a efeitos ideológicos, a efeitos de poder que a reproduzem.

Diante de produtos racionais, a saída é inventar, criar fantasmas, "Julietas dos Espíritos", "Belles de Jours", fragmentando as histórias do mesmo, as identificações da boa conduta, para que o olho "panóptico" seja petrificado. Um outro olhar, uma nova percepção, em desvio, suspeito, oblíquo, obtuso, como diria Barthes. O olhar da desconstrução do objeto, do sentido, da montagem como o de Glauber Rocha em *Terra em Transe*; o excitante olhar crítico, desvio da significação estabelecida.

Não se trata da indeterminação do sentido, mas uma substituição dos efeitos de sentido por um simulacro mais radical, ou como diria, ainda, R.Barthes - "dissociar a subversão da destruição", como fez Eisenstein no *Encouraçado Potemkin*, para que o sentido "obtusos" se opere. Não é, também, destruir a narrativa, mas subvertê-la, para que o fílmico, "representação que não pode ser representada"¹⁴ apareça, sem entretanto ser enunciada. É nessa perspectiva que a obra de Fellini se enuncia (veja-se a citação na p. 163 desta exposição).

Tal sentido se pode situar teoricamente, mas não descrever, que é a passagem, a travessia da linguagem à significância, o ato fundador do próprio fílmico, e que Bergman e Fellini, por exemplo, parecem saber captar.

A ABOLIÇÃO DO "MESMO"

É através da imagem que a liberação do significado se dá. Como esquecer da cena de *Gritos e Sussurros* de Bergman, em que no leito se encontram a criada e uma das irmãs em pose de amamentação? Na memória fílmica ela se torna um fotograma. Ainda no texto bergsonianos, em *Fanny e Alexander*, na cena final, em que cinema e literatura através de August Strindberg se encontram:

Sonho e realidade são uma coisa só
E tudo é sonho e verdade
A imaginação tece a sua teia e cria novos
desenhos... novos destinos

Temos aí delineado um novo "cogito" da arte cinematográfica em que o fílmico, o não-sentido se reveste de novas capacidades de percepção cinematográfica, ou ainda a possibilidade antevista por Eduardó Portella:

Abrir o sentido para os sentidos. Inclusive ou sobretudo, para o sexto sentido. O sexto sentido, por ser o mais silencioso, é o mais radical de todos. A cena do sentido se multiplicará fragmentariamente.¹⁵

Trata-se de uma produção de efeitos e princípios cinematográficos opostos que um novo olhar-câmera propõe: uma nova rela

ção com a tela, "determinando no espectador um modo peculiar de relacionar-se com ela"¹⁶, já Glauber Rocha delinear a essa abolição, superando a tradição do cinema cartesiano, do cinema etnocêntrico.

UM NOVO OLHAR ?

Na literatura e no cinema uma nova imagem, um novo som que possa real e profundamente cativar, capturar autor e espectador. A imagem escândalo, a sedução subversiva. O olho, a visão e a cegueira: o olho dos transgressores na desconstrução do sentido óbvio, ideológico, cego. Olho frontal de cíclope, de Shiva, ou o satânico Argos, do tarô, com olhos por todo o corpo.

Dos estereótipos, dos clichês surge uma nova imagem, "uma nova imagem pensante, mesmo que seja preciso procurá-la além do movimento"¹⁷. Não é a utopia nem tampouco sua negação, porque essa imagem está no horizonte das possibilidades da arte moderna, como fascínio, inquietação e problematização.

Uma nova produção de imagens, dialéticas, ideogramas visuais, sem a retórica verbal tradicionalmente conhecida, pois a imagem é eloqüente por si mesma.

Um olhar que rompa unidades, que precipite uma lógica não linear, mas plural; uma imagem que, como na poesia, seja um escândalo e um desafio.

A IMAGEM DESAPROPRIADA

A identificação projetiva, a paixão do ver (escópica ou não), do olhar, do ler e do texto, a sedução e suas estratégias na arte pertencem à ordem da crise do sujeito, logo também do sentido.

A resposta à pergunta "o que quer dizer isto?" ver e ou "o que significa isso?" com relação à imagem poética "lato sensu" fica perturbada pela negação de referenciais fixos. Novos Chaplins, outras combinações semiológicas são exigidas pela arte, mesmo que o próprio sistema as absorva, num primeiro momento, ou as preveja.

O lugar da construção de um novo olhar tem merecido por

parte da teoria do cinema, especial destaque. E é Eisenstein, Vertov, Epstein, Buñuel e Brakhage, entre outros que investigaram técnicas que precisariam ser repensadas, antes de nos lançarmos a análises delirantes que lançam mão de um aparato teórico essencialmente psicanalítico, como é a semiologia praticada por Metz em seus últimos trabalhos, que acabe por fazer do inconsciente, um inconsciente padronizado e como Guattari afirma com certa parcela de razão "um inconsciente de segunda mão"¹⁸.

O cinema, a arte cinematográfica interioriza a modernidade tanto quanto a arte literária - por isso são aventuras da linguagem, risco, desafio ao estabelecido, logo também sua própria crítica, que anda desconcertada, por não saber dialogar com a imagem, com o sentido que não quer mais a metafísica, mas sua desapropriação, sua liberação. Difícil assumpção do dialógico.

Por isso a cegueira na travessia do olhar crítico, a ruptura.

CONCLUSÃO?

Viagem do olho, a olho nu, título desse trabalho, pensa o fazer cinema e o fazer crítica na intersecção, no limite da arte. As propostas, para quem não tem dinheiro para comprar uma câmera, nunca fez cinema, mas que vai ao cinema, parecem se perder no emaranhado teórico que elas mesmas descortinam.

O olho-câmera, que faz o espectador participar projetivamente, absorvendo dispositivos ideológicos da ordem da dominação, não tem mais lugar. É a saturação do monológico. Fellini em *La Nave Va* questiona espetacularmente o fim dessa era mostrando numa brilhante redução semiológica um olhar que se olha na indagação de uma imagem que se produz através de um olho diretor, de um olho; a câmera, a lente, a imagem reduzida.

A ida ao cinema é a demanda de um enquadramento novo, musicalidade e imagem-movimento na poesia total do cinema, mesmo que na interrogação, na crise de valores e do sentido.

A demanda, hoje, é de filmes "que modifiquem as combinações de desejo, que destruam estereótipos, que nos abram o futuro"¹⁹. Logo, também de criação de teorias do acaso que acompanhem o dito e o interdito da arte; ou seja, história e modernidade. Pós-Modernidade e pós-utopia.

NOTAS

1. BAZIN, A. À margem de O erotismo no cinema. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1982. p. 141.
2. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1969, vol. III.
3. BERGMAN, I. Apud. Deleuze G. *L'image-mouvement*. Paris, Minuit, 1983. p. 141.
4. FELLINI. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre, LPM, 1983. p. 139.
5. BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955. p. 345. (Tradução da autora).
6. VERTOV, D. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, I. (org). Op. cit., p. 261.
7. LEJEFORS, A. Bergman visto de perto. *Fanny e Alexander*. Rio de Janeiro, Gaumont Belas Artes, dez. 1983. Folheto.
8. BAUDRILLARD, J. *De la seducción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1981. p. 49.
9. Idem, ibidem, p. 67.
10. Idem, ibidem, p. 69.
11. BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: XAVIER, I. Op. cit., p. 341.
12. FELLINI. Op. cit., p. 130.
13. BERGMAN. apud DELEUZE. Op. cit., p. 141. (Tradução da autora).
14. BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus*. Paris, Seuil, 1982. p. 58. Para Barthes, o "fílmico começa somente aí onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada".
15. PORTELLA, E. Sentido(s) da modernidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro (76): 118-127, jan-mar 1984. p. 125.
16. SENRA, S. Abstração líquida. In: *Folhetim* (382). A autora analisa nesse artigo as imagens da água no filme *Limite* de Mário Peixoto.
17. DELEUZE, G. Op. cit., p. 290.

18. GUATTARI, F. O divã do pobre. In: METZ, C. et alli. *Psicanálise e cinema*. Trad. Pierre André Ruprecht. S. Paulo, Global, 1980. p. 117.
19. Idem, *ibidem*.