 http://dx.doi.org/10.11606/v0i20p132-147

Boxing Cravan: cinematógrafo, estranhamento, subitaneidade

Ao Domingo Sánchez Blanco

Pedro Serra
Universidade de Salamanca

Resumo

Proponho, neste ensaio, uma leitura de alguns aspectos da cinematografia do documentário *Cravan vs Cravan* (2002) do realizador catalão Isaki Lacuesta. O filme centra-se na figura de Arthur Cravan (1887-1918), que nos tempos inflamados das primeiras décadas do século XX, concretamente em 1916, se bateu com Jack Johnson em Barcelona. *Destrudo* radical, a que animou este poeta-*boxeur*: negação paroxística, pelo viés de uma espécie de performance agônica, da arte museificada ou póstuma. Neste sentido, trata-se de um gesto emblemático do ato criativo no tempo das vanguardas históricas. Defuntas as obras de arte, o artista enfrenta-se ao mundo com os punhos, apostando o ardor efêmero do corpo vivo na combustão do combate singular. Articulo, para a minha proposta de leitura do filme, um marco especulativo que visa alinhar as noções de "ostranenie" (Shklovsky) e de "subitaneidade" (Bohrer), bem como algumas determinações materiais do cinema.

Palavras-chave

Documentário cinematográfico, "ostranenie", subitaneidade.

Abstract

I propose in this essay a reading of some aspects of the cinematography that characterizes the documentary Cravan vs Cravan (2002) by Catalan filmmaker Isaki Lacuesta. The film focuses on the figure of Arthur Cravan (1887-1918), who, during the inflamed times of the early twentieth century, specifically in 1916, fought with Jack Johnson in Barcelona. Cravan, the poet boxer, was imbued with a self-destructive drive: paroxysmal denial – from the perspective of a sort of agonizing performance –, of a posthumous Art buried in Museums. In this sense, it is a symbolic gesture of the creative act during the decades of the historical avant-gardes. If the works of art are considered defunct objects, the artist faces up to the world with his fists, betting the ephemeral burning of the living body in the combustion of a unique combat. I propose the articulation, in order to read this documentary film, of a speculative framework that aims to align the notions of "ostranenie" (Shklovsky) and of "suddenness" (Bohrer), paying attention to the materialities of filmaking.

Keywords

Documentary filmmaking, "ostranenie", suddeness.

Num depoimento recolhido em julho de 2003 pelo jornalista argentino Mariano Kairuz na apresentação do documentário *Cravan vs Cravan*[1] no festival de cinema de Buenos Aires – o *BAFICI*, certame que celebrava, nesse ano, a sua quinta edição –, o jovem documentarista Isaki Lacuesta, responsável pelo filme,[2] afirmava, a propósito desta sua primeira longa-metragem, haver nela "um objectivo de ressurreição condenado ao fracasso".[3] Refere-se ao fato de *Cravan vs Cravan* ser um filme instigado por uma sombra, película que persegue uma "sombra", se entendermos que uma "sombra" apenas proporciona o contorno de uma ausência: a do mítico poeta-boxeador Arthur Cravan, figura esquiva, enigmática e desconcertante do tempo efervescente das vanguardas históricas. Personagem, em rigor, irredutível a um só nome – multiplicou pseudônimos, criptônimos, identidades falsificadas –, ou que nos determina uma e outra vez, numa repetição sem término ou mesmo sentido, a interrogarmo-nos sobre aquilo que "há num nome". O que há num nome?

"*What's in a name?*"…, colijo, claro está, a conhecida fórmula em Shakespeare, que entretanto a objetivou na consabida bela passagem: "*That which we call a rose/By any other name would smell as sweet*", imagina com precisão Shakespeare, pelos lábios de Julieta, no segundo ato, cena segunda de *Romeo and Juliet*.[4] Aqui, a precessão quer da natureza – o irredutível aroma da rosa –, quer de um sujeito amante; a precedência, enfim, de entes plenos – isto é, sublimes –, faz do nome um apósito prescindível, uma carcaça oca, uma aparência amortalhada. Não será, neste sentido, o caso do nome, paradoxalmente próprio e impróprio, de "Arthur Cravan" – por exemplo, e num nível muito raso: como propalá-lo? Com pronúncia inglesa? Com pronúncia francesa? –, pois, como se mostra no filme documental de Isaki Lacuesta, trata-se da sombra de uma sombra, imagem gráfica e sônica de uma ausência, de um vazio disponível para um nome, qualquer nome, todos os nomes.

Entretanto, o mítico poeta e boxeador não fez dos vindouros legatários de uma Obra suficiente que funcionasse como um corpo subrogado.[5] É verdade que, como sabemos, publicou uma revista, a revista *Maintenant*. Tratou-se, contudo, de um projeto editorial efêmero,[6] ao jeito das vanguardas, publicação de "um só homem" plural, pois Arthur Cravan recorreu, aí, à pseudonímia para multiplicar a fancaria do nome, de um nome autorizado, de autor. Assim, contumaz resistência à Obra que sublinha a figura de um corpo refratário a uma objetivação que lhe outorgasse uma ontologia, uma identidade estável e única. Insubmissão, pois, àquele lastro que vai ficando de uma escrita de próprio punho, aquele rastro movido pelo *trauma* de toda a escrita: o trauma da exacerbação da subjetividade e da sua paradoxal rasura. Para Cravan, a palavra de ordem dir-se-ia ter sido a de cansar fisicamente o corpo, esgotar o agonismo do

---

[1] LACUESTA, Isaki. *Cravan vs Cravan*. Barcelona: Savor Ediciones S.A., 2002, 101 minutos.

[2] Nesse momento, contava apenas com uma "curta" e com a experiência averbada na participação em projetos de outros excelentes cineastas: de Joaquin Jordà, por exemplo.

[3] KAIRUZ, Mariano. La leyenda artúrica. *Suplemento Radar*, Buenos Aires, 19 jul. 2003, p. 12. Disponível em: <www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/9-845-2003-07-19.html>. Tradução minha.

[4] SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. New Haven: Burton Raffel, 2004, p. 60, vv. 43-44.

[5] Como excelente exemplo que atualiza e temativa uma obra como corpo subrogado, lembro o belo livro de poemas: IGLESIAS, José Antonio González. *Esto es mi cuerpo*. Madri: Visor, 1997. Na origem deste conjunto de poemas esteve uma simples *performance* que, contudo, é, neste contexto, esclarecedora. González Iglesias, antes da publicação do volume, quando recitava poemas que o integrariam, oferecia pessoalmente cópias impressas dos textos aos assistentes. O livro, assim, figura no título o gesto que supunha um *contato* entre o poeta e os leitores. O livro, enfim, supõe, na sua materialidade, algo como a remediação dessa presença que, por ser já um objeto fantasmático, supõe repetição na diferença: não apenas como perda do *contato*, mas também como *contato* potenciado. Em outro lugar, explorei algumas possibilidades de leitura a partir da noção de que a "física" do livro é a sua "metafísica". Cf. SERRA, Pedro. Corpos em Letras. Sobre a Poesia de António Franco Alexandre e de Juan Antonio González Iglesias. *Espaço/Espacio Escrito*, v. 19-20, Junta de Extremadura, 2001, p. 139-147.

[6] Em Paris, cinco números monoautorais, de 1912 a 1915.

ditame da passagem ao ato: porque, no fundo, só um cansaço físico assim pode chegar a trazer a renúncia de uma arte que, pelos valores que a conformam no contexto das vanguardas, devém obsoleta no próprio instante da sua atualização. Existência que, deste modo, indiscrimina mundo da vida e mundo da arte numa *performance* contínua, corpo performatizado que detona a própria dialética entre dinâmica e paragem, expondo, assim, os limites da metafísica da presença.[7]

Enfim, o movimento deste corpo infixo *para*, mas sem um paradeiro: o desaparecimento de Arthur Cravan no Golfo do México em 1918 dramatiza – no sentido de "encenar" – este corpo que, na vida e, finalmente, no decesso, é subtraído à ressurreição, um corpo ao qual será vedada, diríamos, uma qualquer "apocatástase". A "apocatástase", poderoso e galvanizador paradigma de uma temporalidade conformada como mito mas também como história – a história como mito, justamente. O termo é oriundo da voz grega *apokatástasis* – amalgamando as formas *apo*, de; *kata*, em baixo; e *histemi*, erguer-se, estar ou pôr-se de pé – e detém uma acepção filosófica em que refere o "regresso de todas as coisas ou de uma delas ao ponto de partida original", a *restitutio in pristinum statum* da locução latina; pode ostentar um sentido astronômico ou astrológico em que se alude à "revolução periódica de um corpo celeste, ao fim da qual volta a encontrar-se no ponto de partida"; ou, por último, pode apresentar um significado teológico que refere o tempo em que advirá a restituição dos seres e criaturas ao estado final de graça da salvação.[8] Ora, como argumentarei no meu ensaio, o documentário do cineasta catalão perfila-se como uma apocatástase negativa: assim, e como veremos, a vida e o óbito sem inumação de Arthur Cravan,[9] não funcionam apenas como "tema" de *Cravan vs Cravan*; são modelos de uma cinematografia com "um objectivo de ressurreição condenado ao fracasso", como formulou Isaki Lacuesta. Na poesia, no boxe, no cinema – formas de agir na tensão do fracasso – a negação da apocatástase retesa os corpos agentes, anima-os.

Ora, o filme foi produzido em 2002 e centra-se, reitero, no famigerado poeta boxeador, nascido no ano de 1887 e batizado de Fabian Avenarius Lloyd. Nos tempos cultural, social e politicamente inflamados das primeiras décadas do século XX, em concreto no ano de 1916, Fabian, *alias* Cravan, viria a bater-se com Jack Johnson em Barcelona, nesses idos um porto de abrigo, uma cidade de exílio de diferentes intelectuais que fogem à Grande Guerra. Vinha de antes a carreira de Fabian no quadrilátero: em 1910 tinha sido supostamente coroado campeão francês dos pesos médios.[10] Seja como for, numa Praça de Touros Monumental de Barcelona repleta, alguns milhares de espectadores anseiam pelo combate que enfrenta punhos "raciais". O espetáculo acabará por inverter

---

[7] Uma possível descrição é a que convoca os seguintes termos: "A presença é uma ilusão, ou seja, é como se fosse um ideal no horizonte, mas sempre tem alguma coisa que não está presente. A ideia de presença vem do campo da filosofia e é ideia de uma revelação. A verdade aparece para mim como uma luz. Mas, na verdade, eu estou sempre em processo de escrita dessa diferença. Sempre tem alguma coisa que não está ali necessariamente. Só a convenção do cotidiano é que nos dá a ilusão de uma presença" (LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático e teatro político*. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 250). A presença é determinada pela *co*-presença e pela *tele*-presença.

[8] Sobre a *apocatástase* e a releitura que Leibniz leva a cabo da noção modelizada por Orígenes, cf. FICHANT, Michel. "Leibniz y el eterno retorno. Reflexiones sobre la idea de *apocatástasis*". Tradução de Marie Neffar. *Revista de Filosofía*, 3. época, vol. V, n. 8, Editorial Complutense, 1992, p. 283-302.

[9] Não me detenho aqui na fenomenologia da inumação aquática de poetas destacados. Lembremos, a bem de um contraponto sumário, o caso de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), afogado no rio Tejo.

[10] Fabian Avenarius Lloyd estabelece-se em Paris em 1909, e é já conhecido, nesta data, como "Arthur Cravan" (cf. BALIUS I JULI, Ramon. "Arthur Cravan, el boxeador poeta". *Archivos de Medicina del Deporte*, 30 fev. 2013, p. 114-115). Anoto que nesse ano se verifica a publicação, a 20 de fevereiro, na revista *Le Figaro*, do *Manifesto Futurista* de Marinetti. Balius i Juli esclarece, no artigo citado, que o título de "Campeão de França", na verdade, consistiu na participação em dois campeonatos de boxe, um deles organizado pelo Clube Pugilístico da capital francesa, ao qual pertencia, e o outro um campeonato nacional de *amateurs* e militares. Em ambas as competições, que decorreram em 1910, foi proclamado vencedor sem que tivesse tido a necessidade de combater nas respectivas finais (*ibidem*, p. 114).

os termos da dialética que, pouco tempo antes, insuflara o combate entre Jack Johnson e Jess Willard, e em que este último representou o papel de "grande esperança branca".[11] Cravan, aquele mesmo que num poema publicado na (sua) revista *Maintenant* dissera ser "todas as coisas, todos os homens e todos os animais",[12] manifestará ainda que "um branco não é sequer o cadáver de um negro". Na farsa circense que terá sido o combate, o poeta pugilista aguentaria seis assaltos até o *k.o*. final. Vitória efêmera, a de Jack Johnson; a derrota de Arthur Cravan seria para sempre. *Destrudo* radical a deste poeta-*boxeur*, drástica negação da arte dentro do espírito das vanguardas. Cravan é, como se sabe, uma figura da estirpe de um Jacques Rigaut, "*l'aventureman suicidé*" fundador da *Agência Geral do Suicídio*.[13] Póstumas as letras, enfrenta-se o mundo com os punhos, apostando o corpo efemeramente vivo na combustão do combate singular. Seja como for, o filme de Isaki Lacuesta constitui, pois, um novo episódio na reverberação que a figura de Cravan teve no âmbito dos círculos do dadaísmo e do surrealismo – Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp –, e replicado ainda no tempo de recidivas como a do situacionismo.[14]

Cineasta oriundo de Girona e formado na Catalunha,[15] Lacuesta proporciona-nos ainda, no depoimento concedido à imprensa argentina, um valioso módico de descrição fenomenológica desse seu primeiro longa-metragem. O realizador catalão revela, neste sentido, ter sido o encontro com escassíssimos minutos de metragem que restaram de um pequeno filme elaborado pelos irmãos Baños, pioneiros do cinema na Espanha,[16] o que moveu, o que pôs em marcha, *Cravan vs Cravan*. Mais do que a *found footage* como índice de duvidosa pertença a um subconjunto do documentarismo, interessa-me no meu ensaio, sobremaneira, o modo como Isaki Lacuesta fenomenaliza esse "encontro", pelo que reproduzo na íntegra o lugar da entrevista onde o faz, apesar de ser uma citação extensa:

> A [película] dos [irmãos] Baños são dois minutos de filmagem – conta Lacuesta –. Para mim foi muito emocionante encontrá-la, porque sabia que existia, tinha visto fotogramas soltos, mas nunca tinha visto a filmagem completa. É uma filmagem feita durante um treino. Parece quase cómica, com o boxeador a desferir golpes como se se tratasse de um filme de Chaplin; depois, há três ou quatro segundos nos quais aparece Cravan em contraluz com a mulher,[17] quase como se fosse o Frankenstein do filme de James Whale. É tão grande… Isto fascina-me: há um momento em que não sabes se a vai abraçar ou a vai agarrar pelo pescoço, e é como uma silhueta que está prestes a desaparecer completamente. Que seja esta a última imagem registada de Cravan, os últimos segundos, rodados em Barcelona, é uma coisa que me comove muitíssimo.[18]

---

[11] O combate teve lugar em La Habana no dia 5 de abril de 1915. Sobre este combate, cf. RODRÍGUEZ, Robert G. *The regulation of boxing*: *a history and comparative analysis of policies among American states*. Jefferson: McFarland and Company Publishers, 2008, p. 34.

[12] Do poema "Hie!". *4 Dada Suicides*: *selected texts of Arthur Cravan*, *Jacques Rigaut*, *Julien Torma & Jacques Vaché (Anti-Classics of Dada)*. Londres: Atlas Press, 2005, p. 42.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem, p. 25.

[15] Tendo prosseguido estudos em Comunicação Audiovisual na Universidade Autónoma de Barcelona, se formaria na primeira edição do prestigioso *Máster en Documental de Creación* da Universidade Pompeu i Fraba.

[16] Parte disponível no Youtube: 36 segundos em <https://www.youtube.com/watch?v=CCktHSUAFAA> e, ainda, 7 segundos de Arthur Cravan e Mina Loy em <https://www.youtube.com/watch?v=_Y6BRTyD8h4>. No filme de Isaki Lacuesta, a sequência completa é utilizada de 1h:31m:34s até 1h:32m:55s. Praticamente no final do filme, por conseguinte. Depois de mostrar esta metragem dos irmãos Ricardo e Ramón de Baños, Lacuesta clausura o documentário com uma sequência da estela deixada no mar por um barco a motor em movimento. Em *off*, diferentes vozes dos depoimentos recolhidos no filme sobrepõem-se, como se se tratasse de um caos babélico, proferindo diversas teorias sobre a morte de Arthur Cravan. O *fade to black* que enceta os créditos finais é pontuado por uma melodia do grande músico catalão Pascal Comelade "Le soir du grand soir", do álbum *Argot du Bruit* (1998). Pascal Comelade, aliás, tinha dedicado a Cravan uma composição, concretamente no album *Traffic d'Abstractions*, de 1993, com o título "Arthur Cravan Was a Flor Fina".

[17] Isaki Lacuesta refere-se certamente a Renée Bouchet, natural de Cravans, na Charante Maritime, França. Depois do combate com Jack Johnson, viajando para Nova Iorque, Arthur Cravan conhecerá Mina Loy, companheira até ao desaparecimento do poeta boxeador no Golfo do México, em 1918. Cf. CRAVAN, Arthur. *Cartas de Amor a Mina Loy*. Trad. Manuel Arranz. Cáceres: Periférica, 2013.

[18] KAIRUZ, op. cit., tradução minha.

Esta descrição, recortada de um texto tão informal como o é um artigo de promoção de um filme, dir-se-ia tratar-se, contudo, de um mínimo de teoria que, não obstante, é talvez a teoria[19] que basta para enfrentar a densidade de leitura que demanda o cinema e o papel que desempenha, tanto na memória das artes – desde logo, a memória das origens do próprio cinema –, como na memória da história do século XX. A minha proposta tempestiva consiste em considerar que a descrição fenomenológica proporcionada pelo cineasta catalão neste passo do seu depoimento é modulada pelos termos que vibram no âmago das condições de possibilidade da retrospecção ou do advento da Modernidade, entendida quer na sua dimensão estética, quer na sua dimensão histórica.

Para tanto, o marco especulativo que me permite acomodar essa proposta, como argumentarei, se valerá de uma noção de responsabilidade de Karl Heinz Bohrer: refiro-me, muito concretamente, à noção de "instante como momento sem duração" – de cuja explanação dá conta no ensaio "Instantes de representação decrescente. O problema das modalidades temporais"[20] – ou, como também formula, à noção de "subitaneidade".[21] Ao mesmo tempo, pretendo estabelecer também alguns nexos e implicações mútuas com a noção de "ostranenie"[22] – o "estranhamento", na caução teórica que lhe imprimiu Viktor Shklovsky no conhecido "A arte como técnica".[23] A minha entrada na espinhosa problemática suscitada pela "ostranenie" passa por uma revisão que mostra as suas possibilidades e limitações heurísticas. Na verdade, para colocar em valor a noção com o intuito de ampliar a descrição do *acontecimento* que a "ostranenie" constitui, considero que pode ser produtivo enquadrar o "estranhamento" numa mais ampla descrição daquilo a que Karl Heinz Bohrer chamou "subitaneidade",[24] a par do "instante como momento sem duração" já aludido.

Convocarei, em síntese, um *corpus* mínimo de textos teóricos. Por um lado, então, o ensaio-manifesto de Viktor Shklovsky, escrito por volta de 1917, publicado em 1925 e, como sabemos, vertido para francês a partir de uma conhecida e influente antologia dos formalistas russos organizada por Tzvetan Todorov em 1965.[25] Por outro, a estimulante reflexão de Karl Heinz Bohrer sobre as modalidades temporais, e muito concretamente

---

[19] Valho-me aqui, mas com as ponderosas ressalvas que se seguem, de uma conhecida reflexão de Wlad Godzich sobre a etimologia do vocábulo "teoria": "Etimologicamente – esclarece Godzich em *The Culture of Literacy* –, o termo procede do verbo grego *theorein*, olhar, contemplar, examinar" (ed. ut.: *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Trad. Josep Vicent-Gavaldá. Madri: Ediciones Cátedra/Universitat de València, 1998, p. 199. Traduzo do espanhol). Opondo-se a *aesthesis*, como esclarece Godzich, a "teoria" era a potestade que investia determinados indivíduos de objectivar um acontecimento, passível, assim, de se tornar tema de discussão pública. Ora, retenho desta valência semântica o supor um acto de visão cujo valor, ao invés da acepção grega, reside na sua dimensão estésica. Isaki Lacuesta é "fascinado" e "comovido" pela escassa metragem encontrada das filmagens dos irmãos Baños. Esta afecção sensível é mediada, sim, por um mínimo de interpretação que lhe fenomenaliza algo como a sua ontologia ("silhueta"), temporalidade ("momento") e genealogia cinematográfica ("Charles Chaplin" e "James Whale").

[20] Utilizo, concretamente, a tradução inglesa deste ensaio: BOHRER, Karl Heinz. "Instants of Diminishing Representation. The Problem of Temporal Modalities". In: FRIESE, Heidrun (Ed.). *Time and rupture in modern thought*. Trad. James McFarland. Liverpool: Liverpool University Press, 2001, p. 113-134.

[21] Remeto, também neste caso, para a versão em língua inglesa: BOHRER, Karl Heinz. *Suddenness. on the moment of aesthetic appearence*. Trad. Ruth Crowley. Nova York: Columbia University Press, 1994. (1. ed.: 1981).

[22] É conhecido o lugar em que, numa fase tardia, concretamente em 1983, Shklovsky corrige um erro ortográfico: "E então cunhei o termo *ostranenye*; como hoje posso admitir ter cometido erros ortográficos, escrevi a palavra com apenas um *n*. Deveria ter escrito *strannyi*. § E assim se disseminou pelo mundo, como um cão com uma orelha arrancada" (SHKLOVSKY apud TSIVIAN, Yuri. "The gesture of revolution or misquoting as device". In: VAN DER OEVER, Annie. *Ostrannenie*: *on* "*strangeness*" *and the moving image*: *the history*, *reception*, *and relevance of a concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 23. Tradução minha.).

[23] Faço uso da versão em língua espanhola: SHKLOVSKY, Viktor. "Arte como artificio". In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Madri: Siglo XXI, 1978, p. 55-70. Opto pela forma "técnica" em detrimento de "artifício".

[24] Cf. NICHOLS, Ashton. *The Poetics of Epiphany*: *Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1987. A noção de epifania literária encontra-se, como sabemos, particularmente associada à obra de James Joyce.

[25] Cf. TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.

sobre a categoria de "momento sem referência metafísica", central para a definição da modernidade estética. Enfim, o objetivo final é o de propor o documentário *Cravan vs Cravan* de Isaki Lacuesta como "estudo de caso" que permita por à prova a pertinência de constelar as noções de "estranhamento" e de "subitaneidade". O alinhamento permitirá, por um lado, matizar e delimitar a dimensão temporal da noção de "ostranenie" – em última instância argumentando os termos em que essa formalização temporal necessariamente *empurra* a uma determinação espacial; por outro lado, pretendo pôr à prova a resistência de Bohrer à problemática da mediação no quadro do paradigma conceitual que mobiliza para enquadrar a noção de "subitaneidade". No artigo a que, como já disse, me reportarei preferentemente, Bohrer enfrenta, sim, o processo de tematização no processo moderno do "instante" ou "momento", mas sem o vincular às suas condições materiais e tecnológicas.

O texto de Viktor Shklovsky "A arte como técnica" tem as suas dificuldades. Não poderei, claro está, deter-me em todas elas. Gostaria de destacar o que nele implica o objeto artístico como unidade sensível, isto é, a arte como objeto que se impõe aos sentidos – a obra de arte na sua dimensão *estética*. Aludo a *aesthesis* na sua acepção de *datum* percebido sensorialmente. Ora, como se sabe, a reflexão de Shklovsky começa por se desmarcar da injunção de que "a arte é o pensamento por meio de imagens".[26] O crítico russo repetirá a fórmula algumas vezes ao longo do texto, uma forma que recolhe no poeta Potebnià e visa impugnar. Neste sentido, e se nos centrarmos, desde já, não no termo dominante da proposição – o "pensamento" – mas em "imagem", poderemos abduzir uma série de lugares nos quais Shklovsky ampliará justamente o que carreia este segundo vocábulo no marco especulativo que conforma. Assim, não se trata, no contexto da arte – e desde o início recorta o caso da arte verbal, concretamente da poesia – de uma *imaginação prática* que produz a imagem que interessa, uma vez que a referida faculdade de produção de imagens se inscreve na pragmática do uso de uma qualquer língua. A *imaginação* que Shklovsky pretende objetivar mediante um conceito tem, de imediato, um nome. Eis o lugar em que a sua analítica produz uma síntese dos dois modos de *imaginação*: "existem dois tipos de imagens: a imagem como meio prático de pensar, como meio de agrupar os objetos; e a imagem poética, meio de reforço da impressão".[27] O nome dessa outra faculdade, como vemos, é *imaginação poética*.

Tudo isto é bem conhecido. Mas o que gostaria de sublinhar é este sintagma "meio de reforço da impressão", um sintagma que descreve já não um modo experiencial de atribuição de sentido – esse seria o caso da *imaginação prática* –, mas sim de um modo de experiência sensorial. Uma "impressão" que podemos entender, desde já, ou bem como um vestígio ou marca sensível, ou bem como a alteração de um corpo mediante outro corpo; ou, talvez melhor, um corpo outro, um corpo estranho. Sobretudo, Shklovsky acrescenta um importante matiz: não se trata apenas da imagem como impressão, mas sim de uma impressão reforçada. Alude, pois, a uma experiência que supõe uma mudança quantitativa no *input* da percepção, isto é, da integração, organização e interpretação dos estímulos sensoriais. A imagem poética, assim, diz respeito a uma força, em rigor, a uma força intensificada.

Permito-me continuar a destacar no manifesto "A arte como técnica" aqueles lugares onde se insiste na refração teórica da *imagem poética* como fenômeno que implica uma estesia, mas como veremos, uma estesia a que, com alguma liberdade, chamarei estesia simulada. Para tanto proponho que se suspenda, momentaneamente, aquilo que em Shklovsky se subordina à conformação de um modelo especulativo em que "dispositivos", "técnicas" ou "procedimentos" implicam como corolário a noção da possibilidade de repetição, e, assim, de previsão, da experiência estética. *Ostranenie*, que podemos encontrar traduzida pelos vocábulos "estranhamento", "desfamiliarização" ou "singularização",[28] é o nome para essa propriedade

---

[26] TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tradução de Ana María Nethol. Madri: Siglo XXI, 1978, p. 55.
[27] Ibidem, p. 57.
[28] Sobre a acepção de "estranhamento" como "singularização", cf. TODOROV, op. cit., p. 83-97.

da arte como forma, uma propriedade que definiria a sua lei interna, a sua "autonomia". Pois bem, o texto de Shklovsky não deixa de enfrentar-se, acomodando-o ao paradigma da forma como cálculo, ao acaso da percepção sensorial como força intensificada. Vejamos.

O teórico russo recorre a Edmund Spencer para continuar centrando a estesia como dimensão fundamental da imaginação poética numa espécie de "energia perceptiva", de cuja lei, de cuja "economia", propõe um modelo. Assim, estabelece uma dialética entre "percepção sensível", por um lado, e "hábito" ou "automatismo", por outro. Deste modo, ao contrário do "mundo da vida" em que uma sensação se repete até um limite "anestético", na arte o que teríamos seria, justamente, a reposição do sensível. Na arte, o artista apresenta um objeto "*como se* o visse pela primeira vez" ou apresenta um acontecimento "*como se* ocorresse pela primeira vez".[29] A experiência estética radica, assim, nesta ficção – isto é importante: para Shklovsky trata-se de um *comme si*, um *as if* – de uma *visão* e um *acontecer* primevos. Daí que proponha que se lhe chame uma estesia simulada: a visão a que se refere não é abstrata, é um potencial "como se" que se atualiza.

Mas mais ainda. O "como se" de uma vidência primeva do objeto implica que o momento propriamente estético da arte é a *repetição de uma singularidade*. Figura do estranhamento, esta vidência do objeto como se visto "numa primeira vez", é também figura, como proponho, de uma categoria central no processo moderno: o "momento". Aninhada no manifesto-ensaio "A arte como técnica" temos uma figura a que o já aludido Karl Heinz Bohrer veio dar uma poderosa caução teórica. É nesse ponto, por outro lado, que vinculo "ostranenie" e "subitaneidade". E é a esse vínculo que o "poeta boxeador" Arthur Cravan pode emprestar um produtivo *analogon*.

Estriba neste amplexo, quero crer, a "dificuldade", como lhe chama Shklovsky, da arte, o embaraço crítico da *imaginação poética*: a ficção da "sensação" é produção de uma "sensação" mais intensa que uma "sensação" vivida. Para que essa sensação ficta – ou, como proponho, simulada – aconteça, assim, a arte tem de colocar "em suspensão" a sua dimensão cognitiva:

> Para dar sensação de vida, para sentir os objetos, para percepcionar que a pedra é pedra, existe isso a que se chama arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento: os procedimentos da arte são o da singularização dos objectos, e o que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção é na arte um fim em si mesmo e deve ser prolongado.[30]

A enteléquia da arte é a "visão" e não o "reconhecimento" ou, por outras palavras, consiste em produzir sensações e não um sentido: a finalidade da *imaginação poética* "não é a de aproximar à nossa compreensão a significação que ela contém, mas sim a de criar uma percepção particular do objeto, criar a sua visão e não o seu reconhecimento".[31] No fundo, *aesthesis* que subsume o intelectual, o aspecto paradoxal do modelo teórico da *imaginação poética* ou da arte de Shklovsky é que a *ostranenie*, o "estranhamento" entendido como "procedimento", como "técnica" ou como "dispositivo" conduz à noção de um controle cognitivo da "perceptibilidade sensível". Sem pretender mistificar o meu argumento, diria que radica aqui a "estranheza do estranhamento".

Seja como for, avanço com a hipótese de trabalho de que é no próprio texto de Shklovsky onde deparamos com o que pode ser considerado como a desfiguração da forma. Como se consegue *produzir* a

---

[29] Ibidem, p. 61.
[30] Ibidem, p. 60.
[31] Ibidem, p. 65.

percepção primeva de um objeto, isto é, de uma estimulação sensorial figurada como unidade perceptiva? Ora, ao tentar enfrentar essa questão – que decorre necessariamente do paradigma conceitual descrito, de base latamente formal –, Shklovsky encontra dificuldades, talvez mesmo a maior dificuldade possível, numa instituição poética como é o "ritmo". As reflexões sobre o "ritmo" encerram o curto texto, mas fazem-no sem que o desenvolvimento do argumento geral se perfaça de um modo cabal. Vejamos.

Por um lado, subjaz à "ostranenie" de Shklovsky uma modelização heroica da figura do autor/criador. Assim, o "estranhamento" é necessariamente ubíquo na obra de arte; e ele o é, na verdade, em virtude de um modelo de agência autoral que descreve assim: "A sua visão representa a finalidade do criador e está construída de forma artificial para que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo da sua força e duração".[32] O autor/criador é um operador transcendental que garante a origem e sustentação e finalidade da "ostranenie". Por outro lado, se efetivamente a detenção da percepção é o corolário de um artifício dirigido a fins pelo controle desse operador transcendental, então como podemos entender a singularíssima resistência do "ritmo" – como "procedimento", "artifício" ou "dispositivo" de "estranhamento" que deveria ser – à sua modelização ou acomodação teórica no marco especulativo da "ostranenie"? Lemos no final de "A arte como técnica" uma clausura "em falso" que supõe, antes, um *envoi* que viria a ficar por cumprir:"

> Já se tentou sistematizar estas violações e é a tarefa actual da teoria do ritmo. Há que pensar que esta sistematização não terá êxito: não se trata, com efeito, de um ritmo complexo mas sim de uma violação do ritmo, e de uma violação tal, *que não pode ser prevista*. Se esta violação chega a ser um cânone, *perderá a força* que tinha como artifício-obstáculo.[33]

Neste ponto derradeiro, o "estranhamento" de Shklovsky parece fazer duas coisas realmente estranhas, se o pensamos no contexto do que fora anteriormente argumentado: i. "não se pode prever"; ii. "perderá a sua força". O que nesta reviravolta final se insinua, em rigor, se bem interpreto, é a condição muito mais enigmática do "estranhamento" do que à primeira vista poderia parecer.

É em função destes termos, sumariamente descritos, que poderá intervir a noção de "subitaneidade" como modelo de experiência, aduzindo valências heurísticas e hermenêuticas produtivas para uma estética da arte, para uma estética da *imaginação poética*.[34] Assim, isso também significará que podemos enveredar por aqui e ler a contrapelo o paradigma conceitual de Shklovsky em que se pressupõe a sincronização entre forma e sensação. Como a forma é autônoma, a sua clausura num todo autocontido torna necessário, seguindo até às últimas consequências o raciocínio do teórico russo, o prolongamento da "perceptividade sensível" aumentada ou intensificada. Prolongamento que teria a sua produção e garantia de reprodução em "procedimentos", "técnicas" ou "dispositivos". Sendo assim, a dimensão "estética" encontraria nas formas artísticas a sua automatização. Na arte teríamos, digamos, familiarização do estranho; uma habituação do "estranhamento".

---

[32] Ibidem, p. 68-69.

[33] Ibidem, p. 70. Itálicos meus.

[34] Em outro lugar, ensaio uma aproximação: à da noção de "epifania". Concretamente em "Estrañamiento, epifanía y estilo tardío". *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, año 13, n. 15, Santa Fé (República Argentina), Facultad de Humanidades y Ciencias/Universidad Nacional del Litoral, 2015. No prelo. A versão incial deste artigo foi apresentada, em francês, ao *Colloque Internacional*: *Ostranenie*, *Unheimliche*, *Estranhamento*, *Extrañamiento*. *L'"*étrangement» au cœur de l'œuvre d'*art (Europe-Amériques)*, Poitiers, Université de Poitiers, 9 e 10 de Outubro de 2013. Se bem que o não conforme de modo declarado, o texto de Shklovsky, nos interstícios, vai anotando o estético como experiência que carreia uma dimensão epifânica, entendida no paradigma conceptual de Hans Ulrich Gumbrecht em "Epiphany | Presentification | Deixis". Por "epifania", se prestarmos atenção à etimologia do vocábulo, entenderemos, assim, "manifestação" ou "aparição", podendo referenciar um modo experiencial em que algo se torna presente de forma abrupta, una súbita manifestação de presença.

Ora, o inesperadamente genial *turn of the screw* que clausura "em falso" o ensaio de Shklovsky, quando tropeça com o problema do "ritmo", significa que se insinua a emergência, na argumentação, de uma alternativa conceitual que desfigura o edifício teórico anteriormente articulado. Ou melhor, *revela* uma latência impensada no que se vinha argumentando: a "perceptividade sensível" aumentada nem se pode prever nem prolonga sua força. Assim, a modalidade crônica – isto é, o modelo de uma temporalidade *cronológica* que subjaz ao paradigma formal até então arguido – aproxima-se muito da sua comutação por uma modalidade anacrônica. A arte, na medida em que a sua unidade provém da sensibilidade, do sensível, da sensação intensificada, supõe a incerta exposição a "momentos" que *se tornam presentes*.

Shklovsky, no fundo, concebe um modelo teórico que permita garantir o controle intelectual do processo artístico, da produção de imagens e linguagens poéticas. Isto é, o momento propriamente estético verifica-se quando a consciência liberta a percepção do automatismo. O que acontece neste momento, não obstante, neste momento de "singularização", como lhe chama, não é o "reconhecimento" de um objeto, mas a sua "visão". Isso significa que se opera uma alteração da descrição dos atributos da "percepção". É interessante a fenomenologia do "paralelismo psicológico" – palavras inscritas no próprio texto – que leva a cabo. Assim, a *ostranenie* perfila-se como uma forma de "detenção" da "percepção". Essa "detenção" supõe que a "percepção" mude, não em natureza, mas sim em grau; e, ainda, naquilo a que podemos chamar o seu direcionamento. Efetivamente, o que ocorre na *ostranenie* é que a percepção se dobra sobre si mesma, detendo-se na "visão": o estranhamento, se leio bem, tem assim que supor *a percepção de uma visão*. Na verdade, a complexidade da "des-familiarização" estriba no fato de supor esta dobra autorreflexiva. Ainda, semelhante dobra é concomitante ao fato de que a "percepção" chega, como afirma Shklovsky, ao "máximo da sua força", por um lado, e ao máximo da sua "duração".[35] A "visão" ou a "atenção retida", enfim, descoloca o objeto, isto é, descoloca-se *como* objeto. Vale a pena citar o seguinte trecho: "O objecto não é percepcionado como uma parte do espaço, mas antes, digamos, na sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. Segundo Aristóteles, a língua poética tem um carácter estranho, surpreendente".[36] Por outras palavras: a "aparição" do objeto supõe, ao mesmo tempo, a sua "suspensão" do espaço. Com "suspender" o espaço, bem entendido, não pretendo significar que se rasure a espacialidade no *acontecimento* que é a "ostranenie". O que Shklovsky aqui descreve é o "estranhamento" como desautomatização perceptiva: a vidência *desloca* o objeto de um fundo – a que chama "espaço" – que o automatiza, isto é, invisibiliza. Na verdade, proporia que este lugar aninha a dimensão espacial do "estranhamento" antes descrito naquele "como se" primevo – ou seja, "subitâneo" – que define a vidência do objeto. Por outras palavras, a "subitaneidade", modalidade temporal da "ostranenie", requer necessariamente espaço para acontecer.

Creio mesmo que esta imagem de Shklovsky de um "objecto [que] não é percepcionado como uma parte do espaço, mas antes, digamos, na sua continuidade" *insinua*, nas suas implicações, que o *novum*, que o Novo, como *acontecimento*, requer não o tempo, mas sim o espaço. É o que magistralmente propôs, enfim, Boris Groys num importante ensaio que reequaciona os termos da dialética vida/museu, como sabemos, tão determinante para o ideário das vanguardas latamente consideradas:

> [De] facto, a inovação não sucede no tempo, mas antes no espaço, nos limites entre a colecção do museu e o mundo exterior. Somos capazes de cruzar estes limites em qualquer momento, em pontos muito diferentes e em direcções também muito diferentes.[37]

---

[35] Cf. SHKLOVSKY, op. cit., p. 69.
[36] Ibidem.
[37] GROYS, Boris. "On the new". *Artnodes*. Dezembro 2002, p. 7. Disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2015.

Enfim, desta minha revisão do manifesto "A arte como técnica", recortando nela a prefiguração do "subitâneo" – e a sua exigência de espaço para acontecer –, como remate provisório, diria que as "dificuldades" enfrentadas por Shklovsky nos devolvem a condição "enigmática" da "ostranenie". Nome, pois, de uma paradoxal experiência espaço-temporal, irredutível tensão paroxística entre presença e ausência.

Seja como for, avanço agora por uma possível descrição da modalidade temporal que define a modernidade, o que me é necessário para reforçar o entrosamento da noção de Shklovsky com a noção de "subitaneidade". Recorro, como antecipei, ao estimulante trabalho sobre a modernidade artística – privilegiando o literário – levado a cabo por Karl Heinz Bohrer. É nos estudos de Bohrer, como sublinhou David Ferris,[38] de modo mais abrangente no volume *Suddenness*, de 1981, mas traduzido para a língua inglesa em 1994 por Ruth Crowley, que encontramos uma radical e alternativa modelização do agonismo temporal da modernidade. Neste sentido, numa síntese que supõe, do meu ponto de vista, um instigante desafio hermenêutico, Bohrer descreve a categoria de "momento" ou "instante" como a forma temporal que define a relação da literatura moderna com a temporalidade como mudança e com uma cognição assente no contato com o mundo como aparência.

O *hic et nunc* moderno é uma tensão entre plenitude e vazio, entre um apogeu e uma carência, sendo possível, aliás, multiplicar os binômios: é o ponto da ausência e da presença, do atual e do virtual, da irrupção e da interrupção, da extensão e do inextenso. São corolários da possibilidade do moderno, da presença do moderno, que radica no "momento sem referência metafísica". Karl Heinz Bohrer formalizou, neste sentido, uma tensão irredutível na categorização desse instante, a tensão que se estabelece entre "duração" e "subitaneidade". No âmago do cronótopo moderno, deste modo, temos o instante autorreferencial numa relação intencional como pura aparição sem referência. Na modernidade, assim, o instante agoniza o binômio continuidade/ruptura, que tem ainda na noção de "referência decrescente" a descrição do seu atributo essencial, afinal a categoria do momento como "instante sem referência metafísica". Cito Bohrer:

> O instante sem duração, mas assim pleno de sentido, pode ser entendido como invenção da consciência fenomenológica que detona todos os sistemas. Foi preparado pela categoria romântica do "vago", desenvolvido pelos impressionistas na sua concepção de realidade, e é trazido até uma modalidade aporética pelos rigorosos representantes, altamente reflexivos e intelectuais, da consciência modernista.[39]

Não é despicienda a menção ao cronótopo histórico-estético que vai do romantismo ao modernismo, ao que Bohrer chama "modernismo clássico", e para o qual valerá, também, a categoria de alto-modernismo.

A momentaneidade súbita sem referência metafísica tem, assim, dois correlatos cruciais: na sua contingência radical detona a causalidade – e por isso sempre supõe destruição, mas também hipóstase, de um modelo narrativo do tempo histórico –, suspendendo, ainda, as determinações espaço-temporais. Isto significa, por outro lado, a emergência intensificada de uma fenomenologia da sensação. É porque a momentaneidade se revela, pois, como autorreferencialidade sensível paradoxalmente carente de sensação, que supõe a ampliação da sua intensidade: o ser excesso sensível indistinguível da sua privação é, no fundo, outro modo de descrever o instante como condição de possibilidade do moderno. Ora, este quadro especulativo – e o argumento parece-me realmente muito convincente – acomoda o papel crucial desempenhado pela arte como presença da modernidade. Se o instante é, no fundo, como vimos, o que possibilita e impossibilita a percepção, sublinha Bohrer, neste sentido, ter sido a arte – enfim, ter sido a literatura; os exemplos que aduz incluem James Joyce, Virginia Woolf ou André Bréton – que lhe deu forma no século XX, e não tanto a filosofia. Se a filosofia não fez do instante o

---

[38] Cf. FERRIS, David. "Preserving Aesthetic Ecstasy: Bohrer's *Suddenness* and the Moment of the Modern". *English Language Notes*, v. 46.1, primavera/verão 2008, p. 209-218.

[39] BOHRER, Karl Heinz. "Instants of diminishing representation. The problem of temporal modalities". In: FRIESE, Heidrun (Ed.). *Time and rupture in modern thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001, p. 118.

seu objeto, não assim, cito, "a contemplação literária, [que] foi capaz de carregar este motivo".[40] Isto conduziria, necessariamente, a que a condição de possibilidade do moderno radique no estético, ou melhor, no *estésico* e não tanto na filosofia do estético, como recentemente argumentou Johanna Drucker.[41]

No cronótopo moderno, o acontecimento e a agência assumem a forma de um *contato* sensível determinado pelo já aludido agonismo do excesso e da privação. É talvez a isto a que se alude numa possível descrição de um dos corolários da temporalização oitocentista da história:

> Em cada momento presente, o sujeito deve imaginar uma gama de situações futuras que têm de ser diferentes do passado e do presente e dentro das quais ele escolhe um futuro de sua preferência. Somente por meio dessa ligação com o tempo histórico e da função que ela cumpre nessa dimensão pode a subjectividade integrar o componente de acção e auto-imagem que ele oferece à humanidade. E é essa inter-relação entre tempo e acção que cria a impressão de que a humanidade é capaz de "fazer" a sua própria história.[42]

Sublinhem-se, contudo, alguns termos deste trecho que, do meu ponto de vista, permitem por à prova o alcance, mas também os limites, desta descrição. Refiro-me, concretamente, aos termos "imaginar", "ligação", "integrar" e "impressão". Neste sentido, proporia que são figuras da dimensão sensorial e perceptiva, o *contato*, da agência, variação da condição de possibilidade do moderno – mais concretamente, a *aesthesis* como condição de possibilidade da Modernidade.

Seja como for, e consequente com este saldo, o interesse, creio, do modelo teórico de Karl Heinz Bohrer estriba, precisamente, no fato de identificar no *estético* um valor incondicionalmente positivo. Cito, assim, outra descrição do instante moderno: "[o instante – diz-nos –] representa uma *qualitas* da sensação exclusivamente positiva, uma qualidade que, apesar de ser deficitária em conteúdo, não pode como 'percepção', tornar-se negativa, por muito facilmente que o pensamento lhe agregue uma negação".[43] Em resumo, é na subitaneidade do instante moderno, e nas tensões que instaura – entre autorreferência e desreferencialização, entre excesso e privação, entre ruptura e continuidade, para apenas mencionar algumas – que radica o valor estrutural dos objetos estéticos, das artes, da literatura. O potencial do estético não é subsumido pelas figuras do paradigma teleológico – figuração anacrônica e/ou protelada no tempo –, mas no fato de afirmar e negar promessas sem conteúdo, isto é, "sem referência metafísica". É o poder de mediar um súbito contato sensível com o mundo: no fundo, um contato que será condição de possibilidade do pensamento.

O instante a que a Modernidade se enfrentou, eis uma citação final do texto de Bohrer, "é estruturalmente tão só a reversão de uma figura da reflexão que adquire o seu valor, precisamente, pelo seu carácter súbito".[44] A suspensão tanto do sentido das obras como da sua condição de "materialidade material" como necessidade para que o *hic et nunc* sem referência metafísica aconteça assiste o imperativo de *revolta* de uma história da arte que perdeu a finalidade como enteléquia. Perdeu, no fundo, a noção de uma história em que cada coisa tem o seu tempo, desde logo ao dessincronizar a arte com o gosto do tempo. A ser assim, no fundo, liberta-se a arte da tensão de ser forma onde um determinado presente, um determinado tempo novo digamos, se espelhasse. A subitaneidade do estético coloca em suspensão uma sua história narrativa, empurrando-nos a imaginar e contar essa história como campo de intensidades, um campo de acontecimentos detidos e

---

[40] Ibidem, p. 130.
[41] DRUCKER, Johanna. *SpecLab. Digital aesthetics and projects in speculative computing*. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 127. Ora, precisamente aqui surge um problema não enfrentado por Bohrer, até mesmo evitado: não contempla a possibilidade de uma estesia moderna que não se limite à Arte.
[42] Este é um lugar conhecido do paradigma conceptual gumbrechtiano. GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Cascatas de Modernidade". *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 16.
[43] BOHRER, op. cit., p. 130.
[44] Ibidem.

potenciais. Ora, os termos do "instante sem referência metafísica", os termos do "subitâneo" podem iluminar, como veremos, o documentário sobre a figura de Arthur Cravan. Mas mais ainda, será o documentário, pelas materialidades que o determinam, que também permitirá imiscuir a mediação tecnológica no marco especulativo que acomoda a "subitaneidade". Tratarei, pois, de pôr à prova, a partir de *Cravan vs Cravan*, uma interrogação sobre as determinações mediológicas, ou, se se quiser, as materialidades, do "instante sem referência metafísica". Desde logo, para que o "subitâneo" aconteça, como propus para a "ostranenie", o espaço é condição de possibilidade – o que significa, enfim, o necessário concurso da mediação tecnológica.

Voltemos, então, ao documentário *Cravan vs Cravan*, e mais concretamente ao "momento" de encontro que Isaki Lacuesta descreveu a Mariano Kairuz, o fragmento acima transcrito. A descrição que proporciona, do meu ponto de vista, pode ser iluminada pelos termos tanto da "ostranenie" como do "instante sem referência metafísica". O cinematógrafo, neste particular, pode refluir, como meio, sobre ambas as noções. A "vidência" a que Shklovsky recorre como tropo de uma perceptividade ampliada, como tropo da desautomatização do reconhecimento, faz vibrar o valor heurístico da "ostranenie". Estranhamento e visualidade concorrem no manifesto-ensaio de Shklovsky, como vimos. Neste sentido, é ampla a disseminação da noção pelos chamados estudos fílmicos, sendo mesmo interrogada a latência do cinematógrafo no texto, que muito embora se limita a *exempla* literários.[45] Todavia, pode não ser este o único influxo da visualidade no marco especulativo do autor de "A arte como técnica".[46] Seja como for, avanço, finalmente, por algum exercício de *close reading* do filme, de modo a alinhá-lo com implicações destas noções. A "sombra de uma sombra", sintagma a que já me aproximei no início deste ensaio, é um sintagma que pode descrever qualquer figuração agenciada pelo cinematógrafo. E é também, neste sentido, uma *figura* que pela lógica do discurso figural, precisamente, pode ser atualizada por um Frank Nicotra, púgil francês, também poeta, que em *Cravan vs Cravan* desempenha tanto o papel de si próprio, como o papel de "Arthur Cravan" nalgumas sequências de *docudrama* que integram o filme. Por outras palavras: *no* cinema, Frank Nicotra é Arthur Cravan, sendo que o inverso também é verdade.[47] Neste sentido, ao contrário do que afirma Vicente Molina Foix num interessante artigo, não estaremos perante um "falso documentário".[48] Lacuesta, enfim, mobiliza o "caso Cravan" para pensar com imagens os limites do gênero documentário e, enfim, os limites do próprio cinematógrafo.

---

[45] Cf. VAN DER OEVER, op. cit.

[46] O estranhamento como "visibilização da forma" pode ter um contraponto gemelar nas artes plásticas, nomeadamente na escultura. Cf. HELLER, Leonid. "Des signes et des fleurs, ou Victor Chklovski, Broder Christiansen et la "sémiologie formaliste"". In: DEPRETTO-GENTY, Catherine. *De la littérature russe*: *melanges offerts à Michel Aucouturier*. Paris: Institut d'Études Slaves, 2005, p. 201-215.

[47] Uma vez mais, a referida entrevista concedida por Lacuesta a Mariano Kairuz é reveladora. O cineasta catalão descreve a participação de Frank Nicotra no filme como uma participação mediúnica: "Apercebi-me de que esse homem não era Cravan; não podia sê-lo, mas no filme podia desempenhar um papel importante. E o filme, sem deixar de ser um *collage*, tornou-se um pouco num filme de detectives, no qual Frank Nicotra seria o condutor [sic] que vai seguindo o rasto do seu *alter ego*. Cravan é uma figura muito evanescente e, de alguma forma, Nicotra aproxima-o ao espectador, faz com que quase inconscientemente sinta que viu Cravan. A minha intenção foi que Nicotra fizesse um papel de *medium*" (op. cit.). É neste sentido que Nicotra é *figura*: personagem que, enquanto actor, é tanto presença como representação.

[48] Cf. FOIX, Vicente Molina. "Las vidas misteriosas de Cravan". *El País*, 17 out. 2008. A gramática do filme de Lacuesta afasta-se dos termos convencionais deste subgénero. Neste sentido, no citado depoimento concedido a Mariano Kairuz, Isaki Lacuesta já afirmava, a respeito da imediata recepção ao filme: "quando em Espanha me diziam que era um falso documentário, eu dizia que era um documentário real sobre uma personagem que mentia muito" (op. cit. Tradução minha.). Molina Foix continua a indexar o filme em função de um modelo especulativo do documentarismo que obvia aquilo a que Eduardo Coutinho se referiu, num contexto muito diferente, é certo, como sendo "a verdade da filmagem" (cf. "O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade". *Projecto História*. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, vol. 15, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997, p. 167). Isaki Lacuesta enfrenta-se, digamos, a uma "alteridade" radical, isto é, a uma ausência. Uma ausência que, ainda assim, não deixa de impelir a uma "escuta sensível": Lacuesta entrevistou diferentes intelectuais, artistas, coligiu materiais de arquivo (fotográficos, cinematográficos), excertos de filmes como *Entr'acte* de René Clair (1924), dramatizou diferentes episódios da vida de Cravan, documentados ou lendários… – em suma, *mostra* na montagem e selecção dos materiais "a verdade da filmagem» de um documentário. O fascinante de *Cravan vs Cravan* é que Lacuesta encontra um poderoso *analogon* do cinematógrafo na própria *vita* de "Arthur Cravan": Cravan conformou a vida como o cineasta conforma o filme, digamos.

Ora, começo por sublinhar que a condição "subitânea" da afecção descrita por Isaki Lacuesta é modulada, precisamente, no trecho transcrito. Assim, o encontro com o *found footage* dos irmãos Baños com imagens-movimento de Arthur Cravan trata-se, como líamos acima, (i) de um "momento" que (ii) suspende a significação – "abraçar" ou "agarrar" indecidíveis – e, enfim, (iii) vibra numa tensão entre presença/ausência ao supor "silhueta" e iminência da sua "desaparição". O que inicialmente se denominava como "sombra de uma sombra" é, digamos, uma tematização do "instante sem referência metafísica", "Arthur Cravan" como *aparição*, figura da "subitaneidade". Entretanto, a utilização do *slow motion* é, no filme, o que *revela* ou *manifesta* o conteúdo extático do "momento"; é, em *Cravan vs Cravan*, o que revela a latência do "subitâneo". O que *aparece* nesse momento é a tensão, característica no cinematógrafo como *media*, entre aquilo a que Lev Manovich chama a continuidade da codificação da fotografia e a descontinuidade da imagem-movimento: "cada fotograma – assevera Manovich – é uma fotografia contínua, mas o tempo é decomposto numa série de amostras (fotogramas)".[49] A amálgama de codificação contínua e discreta define, como meio, o cinematógrafo. Mas mais ainda, e em rigor, a condição de possibilidade deste uso do *slow motion* por parte de Isaki Lacuesta estriba na remediação do analógico – a metragem "encontrada" dos irmãos Baños – pelo vídeo e pelo digital – a materialidade tecnológica do próprio documentário. Nesta remediação, claro está, perde-se aquela latência do cinematógrafo; e é isto, segundo creio, que também está implicado na "apocatástase negativa". O que, como espectadores de *Cravan vs Cravan* vemos, no final do filme, é precisamente a figura de Arthur Cravan rasurada por uma espécie de mancha, um buraco negro, uma perfuração da silhueta, um negrume que o faz desaparecer. Eis, então, a "apocatástase negativa", como lhe chamo, isto é – e nas palavras do cineasta catalão já várias vezes citadas – "o objectivo de ressurreição condenado ao fracasso".

Não deixará de ser em função destes termos, justamente, que o cinematógrafo pode estabelecer uma relação de analogia com o boxe. Em que sentido? Num pequeno ensaio intitulado "Boxe", e incluído no volume *In 1929. Living at the Edge of Time*,[50] Hans Ulrich Gumbrecht sobreleva alguns dos valores atribuídos à metáfora do púgil no contexto da Modernidade artística. O boxe, assim, é emblemático do Moderno: "É sobretudo a concentração do boxeador, sobriedade e profissionalismo (ninguém metaforiza com boxeadores amadores) que o torna um emblema da modernidade".[51] O nexo analógico que destaco, assim, é o da "concentração" do boxeador, que se pode assimilar, seguindo

---

[49] MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2010, p. 73.

[50] GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Boxing". *In 1929. Living at the Edge of Time*. Londres e Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 42-53.

[51] Ibidem, p. 43. A tradução é da minha responsabilidade. O cronótopo em que a amálgama de poesia e boxe era metaforicamente produtiva, o tempo em que o boxe podia funcionar como poderoso "objeto correlativo" da criação literária e da atividade artística em geral, já não é certamente o "nosso" – o "nosso tempo" vale aqui, tão somente, como metáfora do esgotamento da pulsão do novo que insufla as vanguardas históricas. O mundo artístico e o mundo do boxe, nos anos 20-30 do século XX decerto beneficiava de uma valoração do pugilato como desporto muito caro à classe aristocrática, sem deixar ao mesmo tempo de aproximar quem dele participava no submundo da marginalidade e da vida boémia. Já não é nosso o fascínio pelo boxe, como tão-pouco o é a tauromaquia nos termos em que o foi para um Picasso ou um Leiris. Distingue-nos, talvez, a falta de apetência pelo agonismo trágico que o quadrilátero de combate sugere, termo de comparação tanto da página em branco como da tela virgem onde se podia "escrever com sangue" – seja-me permitido adaptar uma fórmula nietzscheana –; onde, enfim, o derramamento de sangue podia ser concebido como uma forma de escrita, um modo de escrever com o corpo. Isto não significa que não seja possível revisitar o cronótopo da poesia *cum* boxe. Foi o caso do *Primer Campeonato Mundial de Poetas Pesados* que teve lugar na cidade de Salamanca a 25 de Janeiro de 2008, concretamente no *Espacio de Arte Contemporáneo el Gallo*. Sobre este acontecimento, remeto para o meu ensaio: SERRA, Pedro. "Combates por la poesía". BLANCO, Domingo Sánchez; FLÓREZ, Fernando Castro (Eds.). *De Matute*. Salamanca: Junta de Castilla y León | Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, 2010, p. 258-267.

ainda o pequeno artigo "Boxe", tanto ao intelectual como ao espectador modernos. Dois apontamentos que me parecem significativos: depois desta asserção, Gumbrecht menciona o "estranhamento" de que faz uso Jean Cocteau em *Orphée*; e antes da frase citada remete para um lugar de *A Terceira Fábrica* de Viktor Shklovsky.[52] Nos seguintes termos: "Na União Soviética, Viktor Shklovsky usa, ainda, uma outra metáfora do boxe para descrever a condição necessária de um acontecimento semelhante: 'Tal como um boxeador necessita de espaço para golpear, também um escritor necessita da ilusão da escolha'".[53]

Pela minha parte, acrescentaria a esta referência recortada por Gumbrecht de *A Terceira Fábrica* outra de *Teoria da Prosa* em que o boxe funciona – no fundo é disso que se trata – como metáfora do "estranhamento". Eis o lugar a que me refiro: "Um artista deve manter uma distância emocional. Não deve permitir-se ceder, devendo adoptar uma atitude irónica em relação ao seu material e não deixar que o afecte negativamente. Tal como no boxe ou na esgrima".[54] Pois bem, a distância do boxeador é gêmea da distância do escritor/artista – ou do espectador – na medida em que ambas supõem uma intensificação de "atenção" e de "reflexão"; aquilo que Gumbrecht resume com o vocábulo "concentração". Seja como for, é possível, decerto, ampliar os termos da analogia. A valência metafórica do boxe para a arte estriba, ainda e sobretudo,[55] na modalidade temporal de ambos como acontecimentos estésicos. Essa modalidade temporal é a "subitaneidade", ou o "instante de representação decrescente" tal como formula Karl Heinz Bohrer. A ser assim, *Cravan vs Cravan* permite pensar a estesia da ação cinematográfica como tendo na ação de um púgil um seu modelo: agir, em ambos os casos, como estrutural exposição ao fracasso. Por outras palavras, Isaki Lacuesta é figura do poeta boxeador Arthur Cravan, na dupla condição de espectador e criador. A mítica personagem das vanguardas prefigura o trabalho sobre os materiais cinematográficos – edição, montagem, *inter alia* –, um trabalho que tem um análogo na distância do golpe e na concentração do boxeador.[56]

O punhado de fotogramas – um a um, como imagens estáticas, inscrevem o corpo de Cravan no quadrilátero; na sua dinâmica que supõe animação, esse corpo devém *aparição* – dessas filmagens fazem de *Cravan vs Cravan* um documentário sobre o começo do cinema, também ele marcado pela ontologia

---

[52] Cf. SHKLOVSKY, Viktor. *Third factory*. Tradução de Richard Sheldon, epílogo de Lyn Hejinian. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002.

[53] GUMBRECHT, op. cit. O 'acontecimento' a que se refere Gumbrecht é o de um combate singular de boxe. Eu traduzo.

[54] SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Chicago: Dalkey Archive Press, 1990, p. 174. Tradução minha do inglês.

[55] Acrescentaria, ainda assim, que o quadrilátero pode funcionar como um *analogon* da página em branco, da tela em que se pinta, ou da tela em que se projeta um filme na medida em que constituem superfícies sobre as quais se podem exercer ações. Dito de outro modo, há objetos que podem comparecer e manifestar-se nessas superfícies. É também essa virtualidade, a da comparência violenta da arte como ação (violenta porque é ação), que Lacuesta paradoxalmente celebra ao montar uma "ressurreição condenada ao fracasso". Os materiais reunidos em *Cravan vs Cravan*, do ponto de vista cinematográfico, subordinam-se a uma figura que os organiza, sem que contudo essa figura lhes imponha uma unidade metafísica. "Arthur Cravan", então, será o nome para uma arte pensada não como culto de originais mas como fluxo de ações.

[56] Pretendo sublinhar, assim, que o "caso Cravan" é intrinsecamente cinematográfico, está ligado aos primórdios das imagens em movimento. Daí, sem dúvida, a centralidade que ocupa no documentário de Isaki Lacuesta a metragem conservada de uma película de Ramón e Ricardo de Baños, filmada, como já recordei, aquando dos preparativos para o combate de Arthur Cravan com Jack Johnson. Os irmãos Baños são pioneiros do cinema catalão e espanhol. Os últimos segundos desses escassos dois minutos que chegaram até nós são, para o cineasta catalão autor de *Cravan vs Cravan*, como líamos mais acima, um momento de especial intensidade. Isto é, um dos tais raros momentos em que uma presença e seu fantasma se manifesta, ganha forma para imediatamente desaparecer – aqueles escassos segundos de metragem em que podemos ver momentos do treino e as silhuetas de Cravan e a companheira filmados em contra-luz, manchas negras recortadas sobre um fundo iluminado que diríamos sobre-exposto.

da ausência/presença do objeto.[57] Ora, se pensarmos o "caso Cravan" em função de um quadro teorético *performativo*, o que decerto é produtivo, identificamos imediatamente a aporia que nele palpita. Mostra, assim, a impossibilidade prática de uma pureza performativa, votando a *performance* a ser um constructo teórico – o problema é o da identidade da "performance" consigo mesma, digamos – ao haver num evento como o combate com Jack Johnson na Praça de Touros de Barcelona, o cinematógrafo que mediou aquele espaço/tempo, derrogando a sua presencialidade àquele "aqui e agora". Evento que pretende agonizar a fenomenologia do "ter estado *lá*", era evidente que acontece já *diferido* no tempo pela intervenção de um dispositivo como a câmara de filmar. Paradoxalmente, é o cinematógrafo o que oculta e desoculta a possibilidade e impossibilidade desse quimérico *hic et nunc* performativo. O valor do acontecimento, por conseguinte, não terá residido exclusivamente no "ter estado lá".

Lacuesta começou por planificar aquilo a que chama um "documentário ortodoxo", baseando a demanda da figura enigmática do poeta-boxeador na concatenação de entrevistas a intelectuais de índole diversa. Uma lei formal que em princípio se baseasse na articulação de depoimentos e testemunhos, subordinando assim a composição da figura de Cravan a um modelo probatório e crítico. Contudo, o tropeço de uma disposição pensada nestes termos com a "memória do que não aconteceu" acabará por determinar outra cinematografia. Como documentário *Cravan vs Cravan* assume, então, o estado de perda da sua própria evidência, decerto comparável ao proto-documentarismo dos anos 1920 e 1930. Um Dziga Vertov, recordemos, "superava" o olho humano com a câmara,[58] buscando *estranhar* a realidade, visibilizando o invisível, clarificando o obscuro, evidenciando o oculto, desnudando o disfarce. Construtivismo que, nesses idos, capitalizava os possíveis da máquina *avançada*, situando as origens do género documentarista num chão proteico de objectividade e poesia. Hoje, as mutações nas materialidades da comunicação determinam que a máquina não apenas integre o olho, mas também banalize tudo. Podemos observar isto mesmo em *Cravan vs Cravan*, filme cuja cinematografia colige tanto a ampla fenomenologia documentarista e igualmente o discurso "teórico" que a suplemente. Daí que o filme de Isaki Lacuesta mostre vínculos com o cinema-ensaio, o docudrama – filmado em preto e branco ou a cores –, o documental *fake*, a metragem encontrada, ou mesmo o documental etnográfico…; daí que percuta o amplo complexo nocional que a deriva do gênero foi depositando, com termos conspícuos nos binômios realidade/ficção, objetividade/relativismo, ou referencialidade/autorreferencialidade, entre outros.

É aqui que, ainda, reconhecemos aquilo a que poderíamos chamar a astúcia de uma "ressurreição condenada ao fracasso", na bela fórmula de Isaki Lacuesta. Um Cravan insurrecto porque não há corpo que

---

[57] Arthur Cravan, decerto o nome de uma multímoda fenomenologia de textos e materiais, é, como nos propõe o filme de Lacuesta, um antropônimo encravado entre o conjuro e a ferramenta: serve para fazer coisas. Nome que pertencerá, ainda, a uma espécie radical de pulsão anti-clássica a vibrar no tempo das vanguardas históricas, tendo elas próprias, entretanto, produzido os seus clássicos. A questão da instigação de Cravan em Lacuesta, ao jeito da problemática do clássico, já não é a do "Que é um clássico?", como em Sainte-Beuve ou no conhecido ensaio de Eliot – pressupondo questões de ontologia e reconhecimento dela – mas o do seu uso. Como foi sendo "usado" Arthur Cravan? No devir do clássico e dos clássicos podemos reconhecer, hoje, o uso deles sem ênfase, como material disponível para continuar. Ou melhor, para que algumas pessoas continuem, quando continuam, o que quer que seja que continua. Mais-valia do clássico como metáfora, na ausência do clássico. Enfim, o clássico pensado a partir do lugar onde sempre existiu – o mundo da vida – é, talvez, hoje isso mesmo: material disponível para certos usos, e esta valência, diga-se, é plenamente satisfatória. Com Cravan – e figuras como Jacques Rigaut, Julien Torma ou Jacques Vaché – algo de semelhante se passa, se bem que com significativas diferenças. Sendo o nome da especularidade de uma Origem com auto e hetero-replicações, na Origem só há ausência. E é esta ausência que paradoxalmente insuflaria energia à hipóstase de um "original" que suporta ser reproduzido uma e outra vez.

[58] Num texto datado de 1923, Vertov afirmava: "Não podemos melhorar os nossos olhos, mas podemos aperfeiçoar indefinidamente a câmara". VERTOV, Dziga. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Trad. Kevin O'Brien. Oakland: University of California Press, 1984, p. 14.

lhe certifique a morte ou sequer a existência real – são muitos os intelectuais e artistas que o consideram uma impostura, uma falsificação – garante a protensão, o diferimento de uma ressurreição que significasse a estase do movimento perpétuo inerente ao mito. Apenas é possível suplementar a casuística da replicação. Arthur Cravan seria uma espécie de objeto sublime – é, enfim, a vida tornada "obra de arte", conhecido desígnio de parte dos projetos de vanguarda –, como a seu modo formula o boxeador e poeta francês Frank Nicotra, que lhe dá momentaneamente corpo. A páginas tantas, Frank Nicotra coloca exemplarmente a questão: "*Qui peut montrer ce qui n'a pas d'image? Comment peut-on faire un filme sur un disparu?*" Assim, do mesmo modo que Cravan "verbera" a figura de Oscar Wilde, também Frank Nicotra "replica" a figura de Cravan – Nicotra literalmente encarna Cravan –, num movimento infinito em que sombras e sombras se sucedem e manifestam.

Também à semelhança da figura de Arthur Cravan, o cinema, mostra o realizador catalão, é uma "ressurreição condenada ao fracasso". Lacuesta, que tem em Victor Erice, José Luis Guérin ou Joaquin Jordà figuras tutelares da sua cinematografia, subscreve este deslocamento metonímico. Cinema de um fantasma; o cinema como fantasma. No sentido, diria, performativo da fantasmática de que Arthur Cravan é *caso* e *paradigma*. Esta modulação interessa-me especialmente: o fantasma como performance. As palavras que me introduzem esta noção são da responsabilidade da última companheira de Cravan, musa de futuristas e surrealistas, estrela de cinema, artista das vanguardas: a belíssima Mina Loy. Cito palavras suas em língua francesa, palavras que fazem o saldo de uma vida sem saldo, isto é, sem aquele fim a partir do qual se contam todas as histórias: "*Sa vie était celle d'un fantôme*, *ne prenant forme qu'aux heures où il devait se manifester*". Vida aquém dos protocolos das *vitae* hagiográficas, protocolos centrados no absoluto do passamento sacrificial, na dramatização e na violência do *hic et nunc* de uma morte que deixa rasto, um corpo morto, um corpo desmembrado, relíquias que hipostasiam um corpo glorioso, intocável. O fantasma, ou pelo menos este modelo de fantasma, é performativo na medida em que apenas adquire forma na *manifestação*.

Ora, sendo a metaforologia do boxe material disponível de um acervo para nós já "histórico", a questão do documentário *Cravan vs Cravan* residirá, ainda, na valoração que faremos do olhar retrospectivo, do gesto retrospectivo de Isaki Lacuesta. Por mais displicentes que possamos ser com o que quer que seja, se o destacamos é porque lhe concedemos importância. O interesse de Lacuesta por Arthur Cravan devolverá algo como uma nostalgia do tempo criativo das vanguardas históricas? Ou a crítica a um presente criativo que não pode reinscrever o gesto de ruptura de uma radical negação da arte? Lacuesta não esconde o fascínio pela figura de Arthur Cravan. Mas professar esse fascínio não significa ceder ao relato épico de tempos heroicos do processo artístico moderno. Significa, antes, a celebração prática da pulsão lúdica presente no bojo do gesto artístico como ação, como *performance*. Um jogo perigoso onde sempre se perde a vida, porque sempre se perde tempo. Fazer da vida uma obra de arte como fez Arthur Cravan supõe um agonismo performativo; o esgotamento do corpo tem, então, no boxe uma poderosa figura. O boxe como figura da fadiga dos materiais da arte. O corpo é material da arte; não havendo arte sem resistência material, há que pensar os limites da resistência de um corpo. Assim, o boxe, como o cinema ou a poesia, torna *sensível* a finitude.[59] Enfim, o sintagma do título do documentário, Cravan *contra* Cravan – um nome *contra* um nome, o que há num nome –, filme com "um objectivo de ressurreição condenado ao fracasso", apocatástase negativa, faz o resumo de tudo isto.

---

[59] Como propõe Hans Ulrich Gumbrecht: "O boxe tem o potencial de tornar presente a morte aos espectadores" (GUMBRECHT, op. cit., p. 51; tradução minha).