



Tela em branco: *cinema da origem, origem do cinema*¹

André Brasil

*Professor do Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da PUC Minas*

1. Devo a idéia a Maurício Lissovsky, em comentário durante a apresentação deste texto no *Grupo de Trabalho Fotografia, Cinema e Vídeo*, do XVIII Encontro da Compós, na PUC Minas, Belo Horizonte, em junho de 2009. Gostaria ainda de explicitar meu agradecimento aos participantes do GT, que fizeram comentários ao artigo, muitos dos quais foram incorporados nesta nova versão.



Resumo

Por meio da tela em branco que aparece em três filmes (*Zen for film*, de Nam June Paik, *Scénario du film Passion*, de Jean-Luc Godard, e *Onde jaz o teu sorriso?*, de Pedro Costa) e em um projeto fotográfico (*Theatres*, de Hiroshi Sugimoto), abordamos o conceito de origem na perspectiva de Walter Benjamin. Em sua abertura e inacabamento, a origem só pode se restituir no futuro, por um trabalho da memória, que se define como recriação a partir de vestígios da história. Aqui se busca um *cinema da origem* (diferente de um *cinema das origens*), em cujo saber se abriga sempre um não-saber originário. Nós o encontraremos na tela em branco, nos modos diversos como ela surge em cada uma destas obras.

Palavras-chave

Cinema, Origem, *Zen for Film*, *Scénario du film Passion*, *Onde jaz o teu sorriso?*

Abstract

Through the white screen that appears in three films (*Zen for film*, by Nam June Paik, *Scénario du film Passion*, by Jean-Luc Godard, and *Où gît votre sourire enfoui?*, by Pedro Costa) and in a photographic project (*Theatres*, by Hiroshi Sugimoto), we approach the concept of *origin* as formulated by Walter Benjamin. Considering its openness and inachievement, the origin returns in the future, laboured by memory. What we search here is a *cinema of the origin* (that differs from a *cinema of the origins*), in which transparency always lies a opacity originary. We will find this origin in the white screen and the various forms it takes in each work.

Key-words

Cinema, Origin, *Zen for film*, *Scénario du film Passion*, *Où gît votre sourire enfoui?*

2. No original: “garder l’image originale du cinéma.”

Em um diálogo com Youssef Ishaghpour, Jean-Luc Godard define seu projeto das *Histoire(s) du Cinéma* (1989-98) como uma tentativa de “guardar a imagem original do cinema” (Godard & Ishaghpour, 2000, p. 26)². Na montagem do trabalho, nos diz ele, entre as várias possibilidades técnicas disponíveis, foram utilizadas uma ou duas, predominantemente a sobreimpressão. Sabemos o quanto este projeto se cria à contrapelo do historicismo convencional: aqui, “guardar a imagem original” não significa resgatar e preservar um início redescoberto no passado da cronologia, mas reivindicar para o cinema uma origem sempre presente, sempre por se criar: como abertura, é no futuro, portanto, que ela se apreende.

Nesse sentido, o que se costuma chamar um *cinema das origens* não seria o mesmo que um *cinema da origem*: o primeiro, no plural, se descobriria a partir de uma história do cinema, no singular; o segundo, no singular, se restituiria a partir das *História(s) do Cinema*, no plural. As imagens do primeiro nos chegam por um trabalho retrospectivo, de resgate; as do segundo, pelo trabalho da memória. Em outros termos, trata-se antes de uma *arqueologia*, não no sentido da busca pela gênese factual das coisas, mas sim uma construção que não se quer totalizante, a partir de vestígios dispersos do mundo (Godard & Ishaghpour, 2000, p.43).

É por isso que, na série de Godard, cada aparição e cada sobreposição de imagens parecem ecoar as palavras de Walter Benjamin, em sua obstinada recusa ao factual. Não se trata, nos lembra o autor, de conhecer o passado “como ele de fato foi”, mas de apreender uma

reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994, p. 224). Esse relampejar é, ainda para Benjamin, uma *imagem dialética*, que fulgura, que se abre no encontro entre um Outrora e um Agora. Não é o presente que esclarece o passado ou o passado que esclarece o presente, mas, antes de tudo, um encontro, um contato, uma suspensão, dos quais se compõe, efemeramente, uma constelação. A imagem é a dialética que irrompe, que se suspende. “Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética: não é algo que se desenvolve, mas uma imagem disruptiva.”³ (Benjamin, 2006, p. 478-479)

Para “guardar” essa origem, Godard precisa repetir, interromper e sobrepor as imagens: entre uma imagem que se arruína e outra por se fazer, a origem – esse fundo múltiplo e instável das imagens – se deixa entrever por um relampejar. *História(s) do Cinema* pode ser visto, assim, como uma experiência pós-cinematográfica, inacabada, que, paradoxalmente, nos levaria não a uma superação, mas à restituição, pela montagem, de uma origem do cinema – uma *infância* (Agamben, 2005) – ainda por vir.

Como infância das imagens, a origem marca ao mesmo tempo uma desapareição em curso e a potência de um devir. Ela é um *turbilhão*, que, ao girar o tempo, faz convergir o que está em vias de desaparecer e o que está em vias de se formar. “A origem não se dá jamais a conhecer na existência nua, evidente, do factual, e seu ritmo só pode ser percebido em uma dupla visada. Ela demanda ser reconhecida de uma parte como restauração, restituição, de outra parte como algo que é em si mesmo inacabado, sempre aberto.”⁴ (Benjamin, 1985, p. 43-44)

A origem aparece na forma de uma desapareição. Ela é aquilo que se ausenta da imagem, sua dimensão invisível, inapreensível.⁵ Mas, em meio a essa ausência, ela retorna, se restitui através da imagem como *anacronismo*, *vestígio*, *sintoma*.⁶ Ou seja, a origem não se apreende senão na forma do resto e do acidental. Como sintoma, nos diz Didi-Huberman, ela é ao mesmo tempo “a permanência surda e o acidente inesperado.”⁷ (Didi-Huberman, 1990, p. 213) A imagem é assim restituição de uma desapareição, mas essa restituição se dá de maneira inesperada, inacabada e aberta. Esse o ritmo do tempo original: o que permanece, permanece pela *desapareição*, o que desaparece *resta* e o que resta é o que *possibilita*.

É como rememoração, portanto, que a origem pode se restituir

3. No original: “Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l’Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique: ce n’est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.”

4. No original: “L’origine ne se donne jamais à connaître dans l’existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d’une part comme une restauration, une restitution, d’autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.”

5. Sobre essa questão, no domínio da fotografia, ver LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar*: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

6. Sobre estes conceitos, em diálogo com Benjamin, ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*: Histoire de l’art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. DIDI-HUBERMAN, George. v. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

7. No original: “la permanence sourde et l’accident inattendu”.

por meio do cinema. Como nos lembra Giorgio Agamben, se a *repetição* é uma das condições de possibilidade do cinema, ela deve ser vista como um procedimento próximo ao da memória: não como o retorno do idêntico, mas como o que restitui a possibilidade daquilo que foi. (Agamben, 1998) O cinema repete algo, mas como diferença e, ao fazê-lo, permite ao que passou se reinventar, torna o acabado novamente inacabado.

O trabalho de rememoração – a restituição da origem como precariedade, como inacabamento – faz do cinema um saber que abriga sempre um não-saber que lhe é originário. O cinema será, assim, um *reconhecimento* arruinado por um desconhecimento. Trata-se de algo como uma *poética do saber*, conforme expressão de Jacques Rancière: um pensamento precário que nasce do corpo a corpo com a experiência, em um processo de afecção mútua e que se constitui necessariamente por um *desconhecimento*, por um pensamento que ainda não se pensa, que está constantemente diante de seus próprios limites.

Esse não-saber originário, que pulsa ao fundo das imagens, nós o encontraremos na tela em branco. Antes de tudo, há uma superfície branca, um lugar vazio, sequer um lugar, uma potência – a origem – de onde cada filme surge.

A propósito dos princípios primeiros

Em *Idée de la prose*, Giorgio Agamben (1998) nos conta a história de Damascius, último pensador da filosofia pagã, antes do fechamento da escola de Atenas, pelo imperador Justiniano, no ano de 529. Exilado em Ctésiphon, Damascius começa a escrever um livro que se chamaria *Aporias e soluções a propósito dos princípios primeiros*. Ali, ele persegue a questão: o começo do Todo está além ou em alguma das partes desse Todo? Depois de trabalhar na obra durante trezentos dias, ele não consegue mais do que se deparar com sua incapacidade de responder à pergunta. O que o leva a uma outra, tão insuportável quanto a primeira: como o pensamento pode pensar o começo do pensamento? Em outros termos, como compreender o incompreensível? Como pensar o impensável do pensamento?

Eis que, uma noite, ele vislumbra a idéia que pode ajudá-lo a dar termo a suas inquietações: o início de tudo é um lugar perfeitamente vazio, sequer um lugar, mas o lugar dos lugares, onde even-

tualmente emerge um sopro, uma imagem, uma palavra. Ele é uma superfície lisa e sem qualidade, na qual nenhum ponto se distingue do outro. A origem do pensamento não é, contudo, nem um espaço, nem uma coisa. Ele é sua própria potência, a linguagem em estado de potência.

Duas imagens aparecem então a Damascius. A primeira, uma cena de infância: na fazenda onde nasceu, havia uma superfície de pedra branca sobre a qual, à tarde, os camponeses batiam o trigo para separar a palha do grão. O que ele procurava, nos pergunta Agamben, não seria essa superfície, ela mesma impensável, indizível, sobre a qual o crivo da linguagem separaria a palha e o grão de cada ser? (Agamben, 1998) A segunda é a imagem da mesinha na qual o filósofo escreve. A obra não era nada mais do que a tentativa de representar essa pequena mesa lisa, sobre a qual tudo ainda estaria por ser escrito. É aí, nessa origem sempre por recomeçar – no limiar da linguagem – que o pensamento encontra sua dimensão estética, que a experiência conceitual encontra a experiência sensível.

Nesse limiar está *Zen for film* (1962-64), de Nam June Paik. O primeiro de uma série de filmes experimentais do grupo *Fluxus*, a obra é uma projeção em branco que dura, incessante, na tela.⁸ Ela seria pura luz, não fossem os resíduos que o tempo acumula, pouco a pouco, sobre a película cinematográfica, tornando a projeção impura. Em sua desconcertante simplicidade, *Zen for film* nos mergulha em uma *duração*, nos leva à origem do cinema, a sua tarefa sempre por se fazer. De fato, a tela em branco de Paik nos lembra a mesa sobre a qual Damascius tentava escrever sua obra, ou a superfície branca onde se batia o trigo da infância. Estes são espaços sobre os quais já se escreveu, já se trabalhou, mas que, ainda assim, permanecem, a cada ato de criação, abertos à escrita, ao trabalho.

Ao conhecer a obra de Paik, pensamos logo em 4'33", concerto de Jonh Cage: em uma provocação já célebre, o artista se detém diante do piano, sem tocá-lo, mantendo-se em silêncio ao longo de toda a música. Esta vai se compondo, pouco a pouco, pelos ruídos vindos da audiência. “Todo silêncio está grávido de som”, diria Cage. Ironicamente, bem a sua maneira, Paik traduz a provocação para o cinema: um longo silêncio, a ausência de imagem. Mas, como ressalta Susan Sontag, não há superfície neutra, não há espaço vazio. “Desde que um olho humano esteja olhando sempre há algo para ver. Olhar algo que está ‘vazio’ é ainda estar olhando, ainda estar vendo alguma coisa – mesmo que sejam fantasmas da própria expectativa.”⁹ (Sontag, 2009)

8. O filme pode ser visto em <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>. Acesso em 20 jun.2009.

9. No original: “As long as a human eye is looking there is always something to see. To look something that’s “empty” is still to be looking, still to be seeing something – if only the ghosts of one’s expectations.”

O silêncio de Paik é, assim, grávido de imagens. Antes de tudo, temos o próprio acúmulo do tempo na película, os resíduos, as ranhuras que ele sedimenta: a tela não é totalmente branca e a luz não é absolutamente pura. Temos depois as experiências, as idéias, a própria história que pulsam ao fundo do filme. O trabalho de Paik nos situa em uma encruzilhada de referências que vão das doutrinas orientais às provocações das vanguardas artísticas.

O filme em branco é então um lugar originário que nos indica uma dupla impossibilidade: de um lado, a origem não pode ser totalmente pura, virgem, ingênua, porque é um espaço já habitado, percorrido por outros, atravessado por questões que a história nos legou. De outro lado, cada vez que nos deparamos com essa origem – o silêncio, a página, a tela em branco – ela se apresenta como pura potência, pura indeterminação, diante da qual somos sempre *infantes*: ali, a linguagem deve ser reaprendida a cada vez que nela ingressamos.

Como em várias de suas obras, por meio de seu filme em branco, Paik produz um gesto ambíguo: primeiramente, ele depura a obra do conceito, nos exige despir das referências e expectativas prévias próprias de um pensamento (ao menos, pretensamente) informado. Pouco a pouco, nos abriga naquele espaço originário, no qual a imagem começa a se formar, começa a se tornar traço sensível de uma linguagem: antes de uma imagem, o que vemos são os resíduos do tempo na película, em uma espécie de murmúrio, de rumor. Mas, ao mesmo tempo, ele nos mostra que esse murmúrio é o da história da arte e da filosofia com a qual toda criação está em embate.

Esse parece ser o duplo movimento em *Zen for film*. Em uma via, o artista esvazia o discurso do cinema (e o discurso sobre o cinema), na tentativa de levá-lo a um universo puramente sensível, sensório: a luz branca e os resíduos sobre a película. Em via inversa, essas qualidades sensíveis se tornam indissociáveis de um gesto conceitual, estreitamente conectado à história e ao contexto no qual se efetua.

Entre o sensível e o conceitual, a tela branca de Paik expõe linguagem em seu estado de potência, em sua *medialidade*, diria Agamben (2000). Ela nos mostra a ingenuidade com que entramos na linguagem: a cada ato de filmagem, de encenação e de montagem, abre-se uma infinidade de possibilidades diante da qual somos ingênuos e impotentes. Ela nos mergulha também em uma historicidade, uma rede de tentativas, expectativas e intervenções que forma o que denominamos Arte.

Origem depois do fim

Antes de escrever um roteiro, é preciso vê-lo, nos diz Jean-Luc Godard, no início de *Scénario du film passion* (1982), sua silhueta frente à tela branca.¹⁰ Em vídeo, Godard realiza um roteiro às avessas, não antes, mas depois de terminado seu filme *Passion* (*Paixão*, 1982). Em um fluxo contínuo de pensamento, o diretor comenta o processo de criação, enquanto manipula as imagens na ilha de edição.

Aqui o roteiro é a origem, mas o que originou o filme só poderia vir depois, após vistas (rememoradas) e feitas as imagens. “Antes você cria o mundo, depois escreve”, nos diz o diretor.¹¹ Antes de criar o mundo, você vislumbra a possibilidade de um mundo. A câmera fará o trabalho de tornar o provável, possível. “Criar esse provável é ver o que poderia ser visto se o invisível fosse visível.”

Em *Scénario*, Godard cria um ensaio audiovisual em que o discurso e as imagens caminham juntos, em uma espécie de pensamento em ato. Um pensamento que se ensaia, que se improvisa no momento mesmo em que se cria a obra. Ele se desdobra de si mesmo, avança e retrocede, vê e revê, afirma para, logo à frente, duvidar.

Frente à tela em branco, Godard continua: “Você se encontra diante do invisível. Uma praia com um sol forte demais, tudo branco, não há traço de nada. Como encontrar um lapso em sua memória.” Desse sol forte demais, essa “praia ofuscante ainda sem mar”, emerge uma imagem: ela é ainda tênue como um murmúrio. “Uma vaga, uma vaga idéia, mas que já tem movimento.” Em Godard, a tela em branco é uma praia ofuscante que, pouco a pouco, dá a ver uma imagem, o vestígio de uma cena: ela é, portanto, lugar de rememoração. Antes eu vejo, depois, no espaço amplo da tela em branco, uma imagem da memória surge como uma vaga, uma onda. Como diz o próprio diretor ao final de seu roteiro, a tela do cinema é um lenço de Verônica, onde o filme se gravou, onde a memória do vivido deixa seus traços: “o corpo do filme como o corpo do cristo”.

Se a tela em branco é um lapso da memória, se as imagens surgem imprecisas como vagas, nesse espaço de rememoração, o roteiro *a posteriori* de Godard é menos um procedimento de determinação – o que determinaria (ou, ao menos, regularia) a filmagem – do que de indeterminação. Um roteiro posterior ao filme, como um pensamento improvisado sobre a obra, como uma rememoração de seu processo de criação, provoca um turbilhão temporal: nele o que

10. Trechos do filme podem ser vistos no Youtube. Como por exemplo este em <http://www.youtube.com/watch?v=6UwGsl22ck&feature=related>. Acesso em 20 jun.2009.

11. Seguem citações de *Scénario du film passion* (Jean-Luc Godard, 1982).

seria passado (o roteiro) se torna o futuro da obra. O que seria o futuro (a obra) se torna o passado do roteiro. As imagens do filme e dos encontros para sua produção ressurgem, agora confrontadas ao discurso ininterrupto do cineasta. O presente da obra – sua performance – se torna um momento de indeterminação, na medida em que se produz no encontro dessas duas temporalidades – o passado, o futuro – agora invertidas.

Mais do que isso, a performance do filme, sua atualização, nasce de um tempo descontínuo, heterogêneo que abriga temporalidades diversas. Ali, as imagens da arte são vestígios, elas são sintomáticas. Como a pintura *Ariane, Vênus e Baco* (1576), de Tintoretto: na primeira reunião com a equipe do filme, ela é apresentada por Godard que a considera o traço de uma imagem a se fazer, de uma imagem do amor. “Mas eles viam uma imagem acabada”, diz o diretor, “enquanto eu ainda não tinha atingido aquele estágio.”

Mais à frente, quando a polifonia do roteiro se intensifica, o protagonista de *Paixão* ouve uma música de Léo Ferré, enquanto um poema de François Villon é declamado. Sobre a cena, Godard faz piscar outras imagens da história da arte. “Palavras são palavras e imagens são palavras. Uma ligada à outra, como o amor pode estar ligado ao trabalho.” Palavra e imagem – vozes e corpos – são articulados pela montagem, menos pela lógica da explicação ou da tradução do que pela lógica do contato.¹² *Scénario* pode ser visto como um ensaio fílmico, cuja montagem é um exercício do corpo e das mãos. Não à toa, o diretor toca, acaricia, abraça os personagens/atores que aparecem na imagem.

Essa é mesmo a forma como Godard lida com o passado, com a memória. Trata-se menos de citar para explicar ou esclarecer do que de construir uma rede poética, subjetiva e tátil de afetos. Há, por um lado, certa reverência, um respeito pelos autores e personagens de sua predileção. Mas, ao mesmo tempo, ele precisa desrespeitá-los. Citar no ensaio é ouvir vozes, ver e conversar com fantasmas, reconhecê-los, para, depois, com eles, compor uma polifonia, uma comunidade que se abriga eventualmente no filme. Não é sem certa astúcia, sem certa ambigüidade, que o ensaísta restitui o passado. “Em termos formais há a afirmação de uma gratidão (é do passado que recebemos o mundo) e o corte com um determinismo (o mundo é nossa invenção).” (Rodrigues, 2003, p. 177)

Em Paik, a origem é essa superfície branca, antes da imagem. Ela é uma tela com a qual irá se confrontar cada artista ao criar sua obra e

12. Como sugere Jacques Rancière, a potência da montagem é de contato e não de explicação ou de tradução.

RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*, p.65.



cada espectador ao assisti-la. Mas, como vimos, essa superfície nunca é neutra. Ela é, antes, um espaço da memória. Godard está diante desse espaço em *Scénario du film Passion*. Ele enfrenta a tela em branco e faz com que, ali, nessa indeterminação original, surjam imagens vagas, em polifonia, surja uma constelação, uma comunidade.

Indeterminação do corte

Também em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), de Pedro Costa, a montagem é um pensamento com as mãos. Há, ali, uma matéria bruta – a imagem, os pequenos eventos, os gestos mínimos que a compõem – que precisa ser cortada, que precisa ser depurada. Ali, também uma imagem em branco, tomada de ruídos e rasuras, aparece no interior do filme, como um lapso, como a distensão de um intervalo.

O filme surge de uma proposta simples, concisa. Em um workshop realizado pelos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet para o centro de criação Le Fresnoy, eles montam a terceira versão de seu filme *Sicilia!* Com sua câmera discreta, quase sempre dentro da sala, Pedro Costa acompanha o processo de montagem, a concentração de Huillet na moviola, o entra e sai e a verborragia de Straub. A montagem é aqui um trabalho minucioso no qual o *corte* é a ação da idéia sobre uma matéria para engendrar uma forma (utilizamos aqui os termos materialistas do próprio Straub).

Por isso mesmo, não raro, os dois se detêm durante um bom tempo para decidir o lugar do corte, hesitando na mínima diferença de um fotograma. O fim da pronúncia de uma palavra, uma boca que se fecha, o piscar de olhos do personagem, a ponta irritante de uma palmeira, um pássaro que corta a cena, o vento no cabelo, uma borboleta, entre se ver e não se ver. Há, em Huillet e Straub, uma poética da construção e, mais ainda, da renúncia, na qual se reivindica ver menos e mais preciso. Nela, “um suspiro passa a ser um romance”. (Costa et al., 2004, p. 61)

“Huillet: Veja. O que você quer é isto... o que eu quero é isto.

Straub: O que é?

Huillet: Um fotograma de diferença.

Straub: Entre nós dois?

Huillet: Sim.

Straub: Então?

Huillet: Então? Não leve cem anos a pensar.

Straub: Não preciso de cem anos para pensar, preciso de setenta.”
(Costa et al., 2004, p. 9)

De um lado, sentada sob a luz quente da moviola, Huillet se concentra na matéria bruta do filme, para daí perceber o momento exato do corte. Ela faz o trabalho de pensar com as mãos, próprio da montagem. Straub, por sua vez, está de pé, à contraluz, na porta que dá para o corredor, onde ele vai e volta inquieto. Entre uma ou outra intervenção no processo de montagem, ele convoca escritores e diretores para pensar o cinema.

Straub: Não espere pela forma antes do pensamento...

Huillet: A forma aparecerá ao mesmo tempo. (Costa et al., 2004, p. 13)

Até que, em um momento do filme de Pedro Costa, vemos primeiro uma tela preta, com riscos brancos e, depois, um trecho em branco (cerca de um minuto), provavelmente, a ponta ou uma emenda dos rolos do filme que está sendo remontado.¹³ Ao fundo da imagem, a voz de Straub:

13. Este trecho pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=VvFsTjOnrhc>. Acesso em 20 jun.2009.

“- Aí já havia a liberdade. A liberdade é como a liberdade de um músico: só é livre quando domina sua mecânica. Não há liberdade em abstrato. As coisas existem quando já têm um ritmo, uma forma. “A alma nasce da forma do corpo”, já disse isso umas 40 mil vezes. Quem descobriu isso foi Tomás de Aquino e, como era napolitano, sabia do que falava. Quando alguém nos diz: “a forma é tudo, a idéia não conta”, é pura covardia, não é verdade. É preciso ver bem as coisas: a idéia existe! Depois há uma matéria, depois a forma.” (Costa et al., 2004, p. 23-25)

É assim que a forma e a idéia se atravessam uma à outra na montagem e surgem juntas, em um mesmo momento: o corte. Para os dois cineastas, a montagem é construção, e o corte deve ser incisivo, rigoroso, justo, nascido da percepção aguda do mínimo movimento. “Há um movimento, é uma coisa muito precisa. Se não for montado como nós o vamos montar, é porque o filme não está montado e os montadores eram uns preguiçosos” (Costa et al., 2004, p.63), nos diz Straub. Ou, como escreve Jacques Rancière, a montagem de *Sicilia!* é “o esforço para captar, ao milímetro, ou

seja, ao fotograma, a força positiva daquilo a que antigamente se designava por ‘instante fértil’, aquele em que a pujança de um corpo se afirma”. (Rancière, 2004, p. 137)

O corte – e isso o filme de Costa evidencia – é também esse momento altamente preciso, mas intensamente incerto. Em outras palavras, a precisão do corte possui sempre uma parcela de indeterminação, uma parcela, diríamos, misteriosa. Se a *mise en scène* é o primeiro momento de encontro entre a construção – o conceito, a idéia – e a indeterminação – a matéria bruta, os eventos mínimos, os corpos filmados -, a montagem será o segundo momento em que esse encontro se dá.

O corte é uma descontinuidade no contínuo do filme: de um lado, ele é o ato determinado que impede a catástrofe, que interrompe o fluxo do plano, seu percurso rumo ao puro acaso. Por outro lado, esse ato preciso se insere ele próprio como desastre, destruição, na construção rigorosa do cineasta. Isso porque, ao exigir a escolha deste ou daquele intervalo, ao aproximar esta ou aquela imagem, o corte, em sua determinação, abriga boa medida de indeterminação.

A tela branca de Pedro Costa parece distender esse momento, distender esse lapso, o átimo preciso mas indeterminado do corte, o intervalo entre duas imagens. Ele mostra o pensamento que um corte abriga, sua duração, as temporalidades que o atravessam. Mostra a dúvida e a hesitação que habitam a incisão do corte, o quanto seu fio produz de determinação e de indeterminação. Esse parece ser o foco do filme de Pedro Costa sobre (com) Huillet e Straub. Atento ao trabalho dos dois cineastas, ele se atenta ao corte, para distender o momento de sua decisão e mostrar (com os dois cineastas ou por conta própria) como o que o move é a convicção, mas, afinal de contas, também a dúvida.

Diferentemente da origem antes da imagem, em Paik, e da origem como rememoração, depois da imagem, em Godard, a origem aqui é o corte – limite e intervalo -, o encontro da idéia com a matéria, do pensamento com o evento. Em sua obra, Pedro Costa distende esse momento, o desdobra, faz ir e voltar, o preenche com a conversa entre os dois cineastas, mostra sua dimensão sensível – a que se toca com as mãos – e sua dimensão conceitual – a que se toca com o pensamento. Ele mostra como a construção do filme é um embate (não contra) mas com o acidente, como sua construção é aberta a uma origem, que, sintomaticamente, atravessa a obra de lapsos, brancos e rasuras.

A origem é assim uma indeterminação no interior das opera-

ções de cálculo do cinema. Ela se ausenta da imagem, mas reaparece, por meio dela, como vestígio, como sintoma. *Onde jaz o teu sorriso?*, nos pergunta Pedro Costa em seu filme. A frase do título é uma pichação que aparece no filme de Huillet e Straub anterior à *Sicília!*.¹⁴ Mas, oculta, a pergunta permanece ao fundo de toda a obra. A forma como ela aparece, nos diz João Bénard Costa, é a de um sorriso discreto. Diante do companheiro de viagem que se apresenta como chefe do cadastro, o protagonista de *Sicília!* sorri um sorriso maroto. Esse detalhe sutil, Huillet vislumbra no rosto do personagem. Straub quer que o espectador o perceba, ele deseja que percebamos a astúcia discreta do personagem. (Costa, 2004, p.150) Os espectadores do cinema, nós notamos o sorriso oculto¹⁵ em um acidente, um sintoma, um gesto quase por não se fazer, quase por não se notar.

14. Trata-se de *Von Heute auf Morgen*, filme baseado na ópera homônima de Schoberg. Cf. COSTA, João Bénard. De sorrisos ocultos. In: COSTA, Pedro, STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos.

15. Devo essa percepção sutil a COSTA, João Bénard. De sorrisos ocultos. In: COSTA, Pedro, STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle. *Onde jaz o teu sorriso?* Diálogos.

Fotografia da origem

Estamos agora diante de salas de cinema e espaços de projeção vazios, sem espectadores. Somos espectadores, não dos filmes, mas das salas, dos espaços desabitados. Diante de nós, belas e diversas arquiteturas (das mais suntuosas às mais mambembes) e, em todas, uma tela em branco. Desenvolvido desde os anos 70 até os dias atuais, *Theatres* (Figs. 1,2,3) é um projeto de Hiroshi Sugimoto, no qual o fotógrafo percorre estes espaços para apreender ali, em uma fotografia, toda a duração de um filme. No início da projeção, Sugimoto abre o obturador da câmera que será fechado somente ao seu término. O que temos então, como resultado, são espaços de projeção, com suas cadeiras vazias, ao fundo dos quais se vê uma tela em branco, que brilha como origem e fim do cinema.

Ao fazer atravessar a fotografia e o cinema, Sugimoto faz encon-

FIGURA 1, 2, 3

Fotografias do projeto *Theatres*
(Hiroshi Sugimoto)





trar suas origens, nos expondo às tensões dessa intercessão. A origem do cinema – a duração – distende a origem da fotografia – o instante. A origem da fotografia – o instante – concentra, em uma imagem, a origem do cinema – a duração.

Aqui, a tela em branco de Sugimoto reencontra o branco da tela de Nam June Paik. *Zen for film* nos oferece o espaço original, potência da qual surgem os filmes e que se reinventa a cada ato de criação. Esse espaço dura no tempo, deixando-se impregnar por suas impurezas, seus resíduos, seus vestígios. *Theatres* também nos leva ao espaço original, a tela em branco de uma sala de cinema. A origem é agora o fim, quando todo o filme se concentra na fotografia de uma projeção. A experiência de Paik distende a origem na duração de um filme, a de Sugimoto satura a duração original no instante de uma fotografia.

Em *Theatres*, a captura de todo o filme em uma foto é ao mesmo tempo a impossibilidade do filme: o que se vê não é mais a imagem que dura na tela, mas a fulguração ofuscante de sua origem. Ela é também a impossibilidade da fotografia: distender o instante ao seu limite para abrigar a duração de um filme significa perder os seus aspectos, nos devolvendo em troca a imagem em branco. Fazer o cinema interceder com a fotografia talvez nos permita encontrar o limite (a impotência) de um e de outro.

Ao se deparar com a origem das imagens, o artista está diante dessa impotência, está, ao mesmo tempo, diante de uma potência. Trata-se sempre de um projeto irrealizável que, contudo, se realiza: como Santo Agostinho que, ao querer iniciar um livro, tem a visão de uma criança a tentar transferir a água do mar para um pequeno pote com ajuda de uma colher. Para Ishaghpour, a tarefa resume o trabalho de Godard em suas *História(s) do Cinema*. “Estamos sempre nessa impossibilidade, inutilidade mesmo, de todo dizer, lá onde se tratava antes de dizer o todo.”¹⁶ (Godard & Ishaghpour, 2000, p.7) Como se a potência das imagens se realizasse, afinal de contas, no limite de sua impotência.

16. No original: “On est toujours dans cette impossibilité, inutilité même, de tout dire là où il s’agirait plutôt de dire le tout.”

Referências

AGAMBEN, Giorgio. 2005. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 2a ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 188p.

- _____. 2000. *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press. 155p.
- _____. 1998. Le cinéma de Guy Debord. In: Agamben, G. *Image et Mémoire*. Paris: Ed. Hoebeke.
- _____. 1998. Seuil. In: Agamben, G. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Ed.
- BENJAMIN, Walter. 2006. Réflexions théoriques sur la connaissance. In: Benjamin, W. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, p. 473-507.
- _____. 1994. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7a ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 253p.
- _____. 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion. Préface épistémocritique: P. 23-56.
- COSTA, Pedro; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. 2004. *Onde jaz o teu sorriso? Diálogos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1990. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GODARD, Jean-Luc e ISHAGHPOUR, Youssef. 2000. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle – Dialogue*. Paris: Farrago. 123p.
- LISSOVSKY, Maurício. 2008. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- RANCIÈRE, Jacques. 2003. La phrase, l'image, l'histoire. In: Rancière, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions.
- RODRIGUES, Silvina. 2003. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval.
- SONTAG, Susan. *The aesthetics of silence*. Disponível em <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>. Último acesso em 8 fev. 2009.

Filmografia

- COSTA, Pedro. *Où gît votre sourire enfoui?* (Onde jaz o teu sorriso?). 2001. França/Portugal. Cor. 104 min.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma* (História(s) do Cinema). 1989-1998. França. Cor.
- _____. *Scénario du film passion* (Roteiro do Filme Paixão). 1982. França/Suíça. Cor. 54 min.
- _____. *Passion* (Paixão). 1982. França/Suíça. Cor. 88 min.
- PAIK, Nam June. *Zen for film*. 1962-64. EUA. P&B. 8 min./looping.