

MOVIMENTOS CINEMATOGRAFICOS EM UMA CANÇÃO DE AMOR - OU SOBRE AS FLORES DE MALLARMÉ -

Humberto Amorim

(Graduando Letras UNIRIO e professor de música da UFRJ)

Resumo¹

Através das elucubrações sobre o Cinema instiladas pelo filósofo franco-marroquino Alain Badiou em seu Pequeno Manual de Inestética (2002), o artigo intenta instigar uma reflexão sobre a (in)aparência da Arte e a sua possível condição de ser no vazio, na ausência e/ou na perda, em uma dinâmica que tal autor denomina de “falsos movimentos”. Para tanto, articula as ideias de Badiou com as de outros (as) pensadores (as) (especialmente Derrida) e projeta uma ideia de embate que atravessa experiências artísticas diversas (na literatura, na música e na dança), sugerindo, como proposta final (mas, ao mesmo tempo, inicial), que, tal qual no Amor, um dos possíveis caminhos para a sobrevivência e a necessidade da Arte reside entre (e sobre) os paradoxais terrenos do apagamento e do combate, da delicadeza e do conflito.

(Invisibilidade) máximo do que se pode exprimir__
(Walter Benjamin, Manuscrito 706) —

—
_O que não se pode ver está ali pesando sobre
as pálpebras como moedas de bronze azinhavrado.
(Evandro Affonso Ferreira, Minha mãe se matou sem dizer adeus)

Como todo filósofo-pensador que não se preza, Alain Badiou parece, antes, um provocador. A começar pelos títulos que escolhe como cortinas para seus reptos: a um de seus livros, aparentemente um apanhado de escritos sobre estética que entrelaça e desentrelaça arte e filosofia, batizou de Pequeno Manual de Inestética; às suas projeções sobre o pensamento cinematográfico, por sua vez, denominou de Falsos Movimentos do Cinema.²

Mas como discorrer sobre expressões artísticas conclamando uma ação inestética no corpo-pensante? Como, se o ser inestético, de acordo com a cartografia dos dicionários, representa justamente um algo-alguém de “mau-gosto”, atravessado pela “falta de estética, de beleza e de arte”³? Não obstante, como erigir postulados sobre o cinema a partir do que há nele de mais dissimulado, adulterado e

¹ Um agradecimento especial à professora Elizabeth Sara Lewis pela precisa revisão do resumo.

² O artigo foi inspirado pelas leituras e debates propostos na disciplina Literatura e Outros Códigos, pertencente à grade do curso de Letras da UNIRIO e ministrada pelo prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima no 1º semestre de 2016.

³ Exemplos de tais definições encontram-se em:

<<http://www.dicionarioinformal.com.br/inest%C3%A9tica/>> <<http://www.dicio.com.br/inestetico/>>
<<http://www.priberam.pt/dlpo/inest%C3%A9tico>> Acesso em 08/06/2017, às 19:59 h.

ilusório: os seus inaparentes e/ou falsos movimentos? Assim, antes de alcançarmos as suas primeiras linhas, os títulos de Badiou já nos confrontam com um problema-provocação incontornável: como estar diante de uma estética sem estética e de uma arte que não existe a não ser em sua falsidade? “O cinema é visitação: [...] a ideia permanece enquanto passa”. (2002: 103)⁴ Isto não parece, na radicalidade, uma elucubração sobre o Amor que, ao menor sinal de captura, escapa?

Não parece fortuito, diante da questão, que o parágrafo inaugural de suas considerações sobre cinema evoque outra imagem nublada e cinzenta: “que essas flores mostradas [...] sejam flores de Mallarmé, que elas sejam as ausentes de todo buquê” (2002, p. 103). Badiou faz referência à seguinte passagem das *Divagations*:

Digo: uma flor! e, fora do oblvio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês. (MALLARMÉ, 2010, p. 167)

Segundo Badiou, ainda que falsos, inaparentes e/ou inexistentes, o cinema dança a partir de três movimentos: o movimento global, sobre o qual uma potencial Ideia-cinema só se apresenta como visita, de passagem; o movimento local, pelo qual esta mesma ideia torna-se, também, algo diferente do que é; e o movimento impuro, pelo qual a ideia se aventura nas fronteiras movediças de expressões artísticas que se arriscaram, na véspera, a tomar vinho no mesmo copo, lançado agora à beira de um abismo-mãe. Haveria, portanto, três chamadas iniciais queimando em um cinema-literatura tal qual o compreende Badiou: a passagem, a diferença e a impureza.

Eis, portanto, um cinema entrelaçado por três imagens-pensamentos: 1) fixar-se, num instante, sobre o que apenas transita; 2) definir-se pelo que difere (e fere); 3) apresentar-se imaculado de impureza, mistura, choques e contatos improváveis.

Com isso, Badiou já não parece descrever somente o cinema ou um cinema. Antes, um estado, um certo modo de estar diante da catástrofe do estranho que nos atravessa, difere e nos torna impuros. Estranho que nos arranca de nós mesmos e nos restitui a um real guardado logo ali, num dia de véspera, em uma desesperada

⁴ Em outras passagens, o autor desdobra o paradoxo: “traz à ideia à eternidade paradoxal de uma passagem, de uma visitação”. (Ib.: 103). “Pois a visitação do sensível pela Ideia não lhe proporciona corpo algum. A Ideia não é separável, só existe no cinema [e no Amor?] em sua passagem. A própria ideia é visitação”. (Ib.: 105)

tentativa de “organização desses movimentos impossíveis” (Ib., p. 108). Ora, isto não seria, também, o que define e define o Amor?

Se pensamos o cinema a partir da dimensão catastrófica da vida, do amor, da impureza, não há como escapar à real ilusão de que ele só está onde não pode estar, de que só é o que não pode ser. Por um lado, “indicar o que pode haver nele além do que há” (Ib., 115); por outro, pensando com Artaud, imaginar cinema, dança, teatro, música, pintura em um espaçamento-esgarçamento sobre o qual, reunidos em festa, um e todos “ainda não começaram a existir”. (apud DERRIDA 1995 [1948], p. 150)

Mas como tocar tal “inexistência presente”? Artaud sugere, em seu Teatro da Crueldade, que o enfrentamento só pode se dar através de uma “inelutável necessidade” (Ib.). Uma exigência, uma reivindicação, o querer de um corpo-consciência que, antes de tudo, urge, reclama, conclama. Desejo, Eros, selvageria. Ora, ora, de que se trata mesmo o Amor?

E como aplacar no corpo todas estas súplicas? É possível que Badiou tivesse a pergunta em mente quando escreveu sobre o que pode significar e re-significar o deslocamento para o cinema. Não à toa sugere que o movimento cinematográfico é “circulação impura no total das outras atividades artísticas” (Ib., p. 104) e que “é impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde se apreende sua conexão com as outras artes” (Ib.). Novamente, três imagens-trem: circulação, conexão, espaço. Amor, sublime Amor.

A questão de Shakespeare parece ganhar contornos cinematográficos se desdobrada com Badiou & cia.: como ser sem o ser? Derrida, ao desvairar sobre o teatro de Artaud, também parece espaçar Shakespeare ao insinuar que “a não-representação é, portanto, representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço”. (1995 [1967], p. 157). O Espaçamento consistiria em duplo movimento único: ampliar o espaço ao mesmo tempo em que se cria um espaço próprio. Artaud ainda acrescenta que, pensado de tal modo, o espaço teatral (e o mesmo pode ser dito do cinematográfico, do literário, do musical) “será utilizado não apenas nas suas dimensões e no seu volume, mas, se nos é permitido dizê-lo, nos seus interiores”. (apud DERRIDA, Ib., p. 158)

Assim, o espaço cinematográfico sangraria do choque, por um lado, do espaçamento que provoca um olhar sobre e para além das margens, e, por outro, da escavação de uma substância artística que precisa ser resgatada nos interiores de seus próprios subterrâneos e cavernas, agora vibrantes em “um espaço produzido de dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um álibi ou de uma utopia invisível” (DERRIDA, *Ib.*, p. 158). Badiou também menciona a perspectiva da ideia filmica que pode se colocar “entre o teatro e o romance, mas também no ‘nem um e nem outro’.” (*Ib.*, p. 105). É outro duplo paradoxo: o movimento cinematográfico está fora e está dentro tanto quanto não está nem fora e nem dentro. O que é mesmo o Amor?

Dolores Ponce (2010) instila que uma das possibilidades de relação da literatura com a dança é o conflito, o encarar de uma diante da outra. Bem antes, em 1929, Eisenstein (2002, p. 35-47) suscita um cinema no qual “montagem é conflito”, frase inscrita no artigo Fora de Quadro, publicado originalmente como posfácio do livro O Cinema Japonês, de Nikolai Kaufman. Nele, o pensador da Montagem Soviética defende a ideia de que os traços cinematográficos do cinema japonês estariam presentes em todas as expressões artísticas da cultura nipônica, menos no próprio cinema. Um cinema japonês sem cinema japonês. Ou melhor, fora do seu quadro cinematográfico. Embora Eisenstein observe tal perspectiva mais entrelaçada com os aspectos da montagem, é também possível observá-la sob a perspectiva do movimento.

Badiou, o romancista (sim, seu Manual de Inestética é, antes, um romance), insinua que “falar de um filme é sempre falar de uma reminiscência: de qual vinda inesperada, de qual reminiscência, esta ou aquela ideia é capaz, capaz para nós?” (*Ib.*, 114). Diante da indagação, é possível invadir um sonho de Walter Benjamin para provar o gosto de um cinema-literatura, afinal, as linhas que se seguem também não seriam cenas de um filme inaparente? Uma ficção dada pela medida (in) exata de sua realidade invisível (e vice-versa):

Trabalhos no subsolo
Vi em sonhos um terreno deserto. Era a Praça do Mercado de Weimar. Havia escavações em curso. Também eu escavei um pouco a areia. E via aparecer o pináculo da torre de uma igreja. Não cabendo em mim de alegria, pensei: um santuário mexicano pré-animista, o Anaquivitzli. Acordei rindo. (2013 [1928], p. 23)

Noutro de seus aforismos, Luvás, Benjamin afirma que “o nojo é, antes de tudo, o nojo do contato” (*Ib.* p. 14). Escavar, contudo, exige disposição para ter mãos

impuras, sujar-se de areia, terra, neve ou estrume. Quem ama não pode calçar luvas. Quem deseja assistir ao cinema do subsolo, também...

Quando escreve sobre a ideia de Amor nos filmes de Wenders, Badiou professa que “proximidade subjetiva e afastamento são indiscerníveis”. (Ib., p. 107). De fato, se estamos inevitavelmente diante dos escombros, das desesperanças, da catástrofe crua, dos golpes e intolerâncias indizíveis, é possível, também, que não estejamos muito distantes das delicadezas. Quem ousaria afirmar que um ato delicado, diante da guerra inescapável que vivemos, também não se reveste de um gesto demolidor?⁵

Por um instante, apenas, observemos a seguinte imagem em movimento:



Fig. 1 - Croqui de Valentine Lecomte transformado em gravura por Raymond Duncan retratando a bailarina Isadora Duncan (1877-1927) em ação. In: *The Dance of Isadora Duncan*. Disponível em: <http://www.isadoraduncanarchive.org/collection/archives/256>
Acesso em 09/06/2017, às 16:23 h.

⁵ Refiro-me especialmente ao gesto da atriz Susanna Kruger, que presenteou, no encerramento da turma de *Literatura e outros Códigos* (2016/1, prof. Manoel Ricardo de Lima), cada um de seus colegas com uma gravura de Valentine Lacomte. Durante dias fiquei com a imagem e o gesto em mente, imaginando e sentindo os movimentos de ambos no mundo. A que me foi ofertada - gesto demolidor - é apresentada na sequência do artigo.

É certo que o corpo dança. Mas se dança, onde haverá de estar o chão tocado por um de seus pés dançarinos (o esquerdo)? Observe-se como a sola chega a se equilibrar na ponta dos dedos sobre um pequeno traço retilíneo, resultado do atrito da carne com o solo. O palco, contudo, onde está?

Agora, miremos as mãos: parecem espalmar, não? É ritmo e som. Sem dúvida há música entrando pelos orifícios do corpo-sonoro que dança. E nossos ouvidos? Escutam algo?

Observando frontalmente o corpo-sonoro-dançarino, vê-se quase tudo. As pernas musculosas e guerreiras, por exemplo, contrastam com as sutis protuberâncias dos seios. Mas e o pano que veste a personagem: é possível decidir entre um vestido ou uma armadura? A dança dançante que escutamos é uma canção de guerra ou um ruído de paz? E o que pensar destas costas esguias e curvilíneas que somente se revelam, porém, no movimento que existe antes ou depois do que vislumbram os nossos olhos na tela?

A parte oculta deste corpo em movimento seria inalcançável no limitado quadro cinematográfico da tela e/ou do papel. Para sentir seus poros, seria preciso, antes, “despertar com outros órgãos”, capazes de nos oferecer uma vida antes do nascimento e depois da morte”. (DERRIDA, *ib.*, p. 150). Não seria este o eterno jogo descontínuo entre passado-presente-futuro? Ou, em outras palavras, os movimentos cinematográficos de uma eterna e fugaz canção de Amor?

Nada, contudo, pode ser mais intrigante e belo neste transpirante corpo cinematográfico do que o seu rosto. Aqui, abaixo, estão os seus olhos. Não parecem flores?

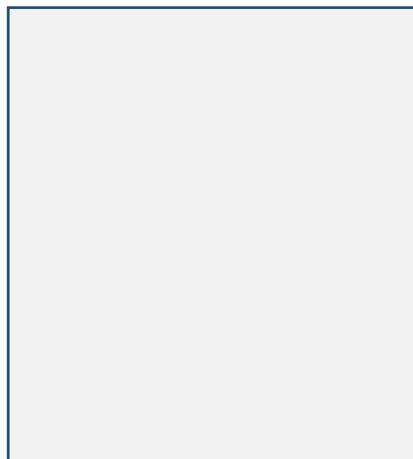


Fig. 2 – Os olhos de Isadora Duncan.

Avalanche! Estamos agora todos cobertos com uma fina e poderosa camada de neve. Tão leve (a leve), aliás, como a terra. Abaixo dela, saturadas e desgovernadas, parecem estar concentradas todas as flores. Será necessário, uma vez mais, exigir do corpo, tirar as luvas, sujar as mãos com o trabalho penoso da escavatura. Em um olho, página cheia em branco; no outro, vazio pleno.

Na descrição do que considera um juízo axiomático do cinema, Badiou sugere que “falar de um filme será muitas vezes mostrar como ele nos convoca a determinada ideia na força de sua perda” (Ib., p. 112). A fada invisível que dança diante de nós, mas que insiste em subtrair-se à menor tentativa de captura. É através deste jogo-brincadeira, eterno esconde-esconde, que se pode, talvez, tocar o inapreensível. O perfume presente de um corpo que se deixa inaparente. Que se passa inaparente. E que, na radicalidade, nos deixa inaparentes. Encontrarias a Maga?

Derrida sugere que o gesto artístico se entropõe entre o “reconstituir a véspera” e o “estar para nascer”. (Ib., 151) São as “errâncias às margens” que costumamos, por vezes, chamar de vazios. Diz Artaud que “todo sentimento poderoso nos provoca uma ideia de vazio” (1983 [1935-1936], p. 59). Não estamos, outra vez, diante do Amor?

Ainda como exercício de movimentação cinematográfica impura e espiralada, retome-se a frase-imagem com que Badiou inicia a sua aventura sobre o cinema: “que essas flores mostradas sejam as ausentes de todo buquê”. E não somente estas, mas também as invisíveis, perdidas, pisadas, murchas, malditas, esquecidas, inaparentes. Que o enfrentamento do nojo nos permita sujar as mãos diante da página vazia sobre a qual estão dançando todas estas flores...

As Flores de Mallarmé

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. Escritos de Antonin Artaud (seleção e notas de Cláudio Willer). Porto Alegre: L&PM, 1983.

BADIOU, Alain. Pequeno Manual de Inestética. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. Infância Berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. Divagations. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

PONCE, Dolores. Danza y literatura, que relación? Ciudad del Mexico: INBA, 2010.