

O Pincel e a Câmera, ou considerações acerca do problema da representação na pintura e no cinema.

Jorge Vasconcelos
Departamento de Filosofia da UERJ

O que pretendemos fazer aqui neste texto? Basicamente pensar as relações entre o fazer do pintor e do cineasta a partir do conceito de imagem. Mas nosso ponto de partida conceitual na verdade não é a imagem. Nosso ponto de partida, para nossas análises, é o problema da representação na pintura e no cinema. Perguntamos então: o que é a representação?

Para respondermos a esta questão partiremos de uma prancha (de uma imagem), acreditamos que já conhecida de todos, trata-se de *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656/*prancha 1*). Michel Foucault fez uma longa descrição deste quadro no primeiro capítulo de seu já célebre livro *As Palavras e as Coisas*.¹ Sigamos então as observações de Foucault. Antes disto, porém, dividiremos em territórios pictóricos² a obra de Velázquez para melhor realizar nosso percurso. O primeiro território chamaremos de *o olhar do pintor*. Nele vemos o pintor que nos vê, uma relação de pura reciprocidade, como nos diz Foucault: "*olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla*."³ Velázquez substitui o modelo pelos espectadores, que na verdade, somos nós. O segundo território pode ser chamado de *o lugar da luz*. Ele é encontrado no quadro em sua extremidade direita, em um pequeno vão, que muito mais se insinua, que propriamente se mostra. Esta luz, será a luz que ilumina toda a representação do quadro que estará por ser pintado pelo pintor, que fita ininterruptamente seus modelos, pretensamente nós, os espectadores. O próximo território não poderia deixar de ser outro senão *o espelho*. Segundo Foucault, de todas as representações oferecidas pela luz que invade a tela, o

espelho é a mais visível, apesar de ser a menos notada ao primeiro olhar sobre a tela; nele vislumbramos dois espectros, que interrogativamente poderíamos apresentar como os pretensos modelos que estão sendo pintados pelo pintor. Foucault nomeia o quadro em tais quais representações: “o pintor”, “as personagens”, “os espectadores” e “as imagens”; para em seguida fazer um resumo desta obra de Velázquez:

“... bastaria dizer que Velázquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si mesmo no seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honra, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Augustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana.”⁴

O último território pictórico que destaco no quadro de Velázquez nomei-o de *o intruso*. Chamei-a de “o intruso”, por esta imagem dar conta do personagem que está no fundo do quadro, como que a espreitar toda a cena, como se estivesse fora da área que constitui a pintura, como se estivesse fora da própria representação proposta por Velázquez. Esta personagem tudo vê: o pintor que pinta; a infanta Margarida rodeada; o casal a cochichar; o rei e a rainha a posar; e até, possivelmente, podemos arriscar dizer, os virtuais espectadores a contemplar o quadro. Foucault nos fala em um ciclo da representação:

“Partindo do olhar do pintor que, à esquerda, constitui como que um centro deslocado, distingui-se primeiro o reverso da tela, depois os quadros expostos, com o espelho no centro, a seguir a porta aberta, novos quadros, cuja perspectiva, porém, muito aguda, só deixa ver as molduras em sua densidade, enfim, à extremidade direita a janela, ou, antes, a fenda por onde se derrama a luz. Essa concha em hélice oferece todo o ciclo da representação: o olhar, a palheta e o pincel, a tela inocente de signos (são

os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real (a representação acabada, mas como que liberada de seus conteúdos ilusórios ou verdadeiros que lhe são justapostos); depois, a representação se dilui: só se vêem as molduras e essa luz que, do exterior, banha os quadros, os quais, contudo, de- vem em troca reconstituir à sua própria maneira, como se ela viesse de outro lugar, atravessando suas molduras de madeira escura. E essa luz, vemo-la, com efeito, no quadro, parecendo emergir no interstício da moldura; e de lá ela alcança a frente, as faces, os olhos, o olhar do pintor que segura numa das mãos a palheta e, na outra, o fino pincel... Assim se fecha a voluta, ou melhor, por essa luz, ela se abre.”⁵

Então, o que nos interessa aqui, nesta descrição em *Las Meninas*, de Diego Velázquez, segundo Foucault, é o problema da representação. De como o quadro do pintor espanhol como que resume, de forma brilhante, a questão da representação clássica, ou como diz o próprio Foucault, ele é “a representação da representação clássica”⁶.

Prosseguiremos nosso texto com a apresentação de mais três pranchas de quadros de Velázquez, sendo que as duas subsequentes serão *detalhes* de *Las Meninas* (pranchas 2 e 3). O primeiro dos dois detalhes nos dá a ver o pintor; e o segundo detalhe a infanta Margarida cercada de aias, o intruso a olhar a cena e o espectro do casal real ao espelho. Nestes dois detalhes temos a dimensão precisa do problema da representação, ou de como ele surge na obra velazquiana. É preciso que prestemos atenção aos olhares das figuras retratadas, não só o pintor que olha seus pretensos modelos, como da pequena princesinha: todos estão a fitar na mesma direção um certo ponto, uma certa linha de fuga, que por sugestão, pensamos tratar-se das figuras reais. Mas o que nos interroga, e principalmente nos dá motivos a suspeitar, é de que o pintor, na verdade, não queria pintar os reis, nem muito menos sua filha cercada de aias, o pintor queria pintar a própria pintura, com todos os seus jogos de cena, de figuração, de superfície, seus jogos de plasticidade. A “ausência” real corroboraria nesta tese. Sem a presença, a não ser espectral de Filipe IV e de D. Mariana, seria mais fácil conseguir mostrar o que o pintor realmente almejava: a pintura enquanto pintura. A presença-ausência do casal real serviu a Velázquez de estratégia para conseguir seu feito. Foi a partir desta estratégia que o pintor conseguiu construir seus territórios pictóricos. Seria neste

quadro que o ato de pintar colocar-se-ia em questão, e com o ele o problema da representação. A seguir, então, meditaremos acerca do último Velázquez, aquele que fará o gancho com a obra de Francis Bacon, falo do *Retrato do papa Inocêncio X* (1650/prancha 4) do pintor espanhol.

Nesta prancha, temos uma típica imagem do mestre Velázquez: um retrato do pontífice da Igreja Católica, sentado, em pose serena, com seu anel papal à mão direita bem visível e reluzente, quase como que pedindo para ser visto; e à mão esquerda um papel dobrado que nos coloca uma interrogação: o que está escrito? Qual seu texto? Por que o pontífice o segura em um retrato que iria ficar para a posteridade? Estas são questões que no espaço de reflexão que aqui nos cabe não trataremos. Mas precisamos prosseguir. Vejamos. O retrato tem um forte tom em vermelho, destacando-se a manta e o chapeú de Inocêncio X. O branco de sua batina, nada mais faz que realçar ainda em demasia o vermelho hegemônico da imagem... Velázquez tenta eternizar Inocêncio X. Sua representação pictórica⁷ precisa ser a mais altiva possível, a mais fiel aos cânones estabelecidos pelo poder secular... Velázquez o conseguiu, Inocêncio X é majestoso em sua representação pictórica. Esta imagem precisará de trezentos e três anos para sofrer uma nova leitura. Uma leitura destruidora do processo representativo pictórico. Esta imagem precisará da mão e das tintas de um pintor irlandês contemporâneo para ganhar uma nova conotação. Uma conotação que romperia com os pressupostos do princípio da representação: a idéia de semelhança e a figuração. Precisamos apresentar e meditar sobre o *Estudo do Inocêncio X de Velázquez* (1953/prancha 5) de Francis Bacon.

Antes de começarmos a fazer algumas incursões acerca desta imagem de Francis Bacon, pretendemos colocar o *problema geral da arte* comum a todas as formas de produção artísticas.

Gilles Deleuze vai nos dizer em seu livro sobre Francis Bacon⁸ que, o grande problema que permeia todas as produções artísticas seria o da *captação das forças*. Buscar onde as forças encontram-se, concentrá-las e dispersá-las em um uníssono. Novamente concentrá-las, reinventando-as: produzindo o novo. A questão do novo é o problema da arte, não o da originalidade. Não há porque buscar a origem do fato artístico. Não há porque buscar a marca de um possível "gênio", os gênios morreram com Goethe, já que a arte moderna rompeu definitivamente com o princípio da semelhança, logo, com a representação. A *mímese* é um falso problema: a figuratividade tornou-se uma

impossibilidade depois da invenção do daguerreótipo, da fotografia, e mais tarde do cinematógrafo.

Dentro deste panorama das questões que apeteçam o fazer artístico, a pintura vai erigir um novo patamar, segundo Deleuze, ela esculpiria uma nova realidade, com novos ângulos e perspectivas para o real. Produziria um novo corpo, um novo *um corpo*, no sentido bergsoniano⁹ deste conceito. Um corpo que age diretamente nos nervos sobre todas as cores, que formam assim, um sistema de ação direto sobre o sistema nervoso. Neste contexto, Deleuze cita a música como uma espécie de contraposição à pintura. A música proporia uma linha de fuga interna, um sair, um não estar mais presente. Ela arrastaria nosso *um corpo*, sobre outros corpos. Ela libertaria os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. A música desencarna os corpos. Já a pintura, por sua vez, retorna a esta materialidade dos corpos. Buscar o sentido do tato, do pegar, do afagar a matéria em toda sua plenitude. A pintura anseia o corpo e a carne deste *um corpo*. Então, enquanto a música desencarna e desmaterializa, a pintura encarna e materializa. A música é o puro corpo e a pintura é o corpo impuro. A música começa onde a pintura termina: no tempo. A música é a arte pura do tempo, enquanto a pintura engendra o tempo na matéria, materializa a temporalidade.

Poderíamos nos perguntar: como a pintura torna presente a realidade viva do corpo? Ou ainda, de outra maneira: como a pintura materializa o tempo?

Deleuze responde: pelo *fato pictórico puro - as sensações*. A sensação em plena carne. A sensação plena de carne. A sensação que é plena de intensidade, produtora de um novo corpo, inventora do corpo intenso. Esses estados intensos instauram uma forma nova de corporeidade. Um corpo que ultrapassa o aparelho sensório motor da espacialidade habitual e busca o tempo, o puro tempo ou o tempo puro. Um corpo que acaba por abolir seus próprios órgãos: um *corporesem-órgãos*¹⁰. Isto pois que, o organismo aprisiona a vida, e é preciso propor a vida pura, intensa. A pintura de Francis Bacon está neste lugar. Neste lugar de pura intensidade ou de intensidade pura.

Em Bacon a pintura ganharia uma nova motivação, um novo fazer. Este novo fazer está associado à sua técnica e às suas imagens. Imagens distorcidas, multiformes, quase monstruosas, que exilam definitivamente a “boa representação”. Deleuze destaca três elementos básicos da pintura de Bacon: *Figuras; Contorno e Estrutura*. As Figuras são os corpos dobrados e tortos, as cabeças sem rostos... o monstro; o Contorno compreende a pista, a roda, o lugar e a figura; e a Estrutura

denota a espacialização, o achatado as cores vivas e uniformes. Para Deleuze, a alma da pintura de Bacon está em compreender para este pintor o que é a noção de Figura.

A primeira questão que se coloca sobre a noção de pintura na obra de Francis Bacon é que - figura e figuração não são a mesma coisa. Pelo contrário, a figura é um avesso da figuração, a figura é o instrumento do fazer pictórico de Francis Bacon para acabar com todas as formas de figuração possíveis. Em Bacon a pintura deixa de referir-se à tendência, dominante até o impressionismo, de constituir-se como uma organização ótica da representação. Em Bacon a representação pictórica não teve vez, ela feneceu por completo. Tanto que Deleuze chega a dizer na sua obra sobre o pintor irlandês que *nenhuma arte é representativa, mesmo a pintura*, sobretudo se pensarmos que a partir do problema que define a pintura moderna: como romper a figuratividade (Figuração). A pintura, e temos aqui o exemplo de Bacon, não ilustra, não conta nada; ela (a pintura) não é narrativa, nem ilustrativa. Para se romper com a figura, Deleuze nos diz que, Francis Bacon produziu uma *catástrofe*, beirou o caos, inventou diagramas e confrontou-os com o caótico. Francis Bacon também estaria na zona do *caosmos*, assim como James Joyce¹¹. Uma zona que procura uma nova ordenação na nebulosidade enlouquecida do caos. Uma zona que reterritorializa todos os processos de desterritorialização. Uma zona que dá sentido ao que estava muito vago... E o que estava vago era o próprio caos. Reterritorializar, no sentido que nos propõe a obra de Bacon, é mais que criar um novo território, um novo *topos*, é a tentativa feita pelo artista, o pintor, de inventar uma linha de fuga para as tradicionais formas perceptivas impostas pela representação.

O trabalho do pintor, depois de Francis Bacon, renovou-se, segundo Deleuze. Suas práticas não podem ser as mesmas, há de se olhar uma imagem e vê-la diferentemente, há de se fazer novas leituras de velhas imagens, assim como Bacon fez, a partir de seus estudos da obra de Velázquez.

Retornemos ao *Inocência X* de Francis Bacon.

Este papa já não é mais majestoso como o de Velázquez. Quase que podemos ouvir o sugerido grito de sua boca escancarada. Quase não podemos ver seu rosto não mais magnânimo. Quase não podemos perceber seu anel, que parece ter sido elidido por Bacon. Seu poder foi desterritorializado pela ausência do anel e do papel. É um papa sem título ou jóia. É um papa encarnado, não mais um papa celestial ou metafísico. Este não é Inocência X, o papa velazquiano. Esta não é

uma imagem representacional pictórica de um pontífice. Isto não é uma representação. Francis Bacon reinventou a arte figurativa, ao colocar o problema da morte da figuração. Em seu lugar surge a Figura. A figura de Inocência X. Na verdade nem é Inocência X que vemos nesta prancha, mas a leitura de Bacon da imagem de Velázquez. O que vemos é toda uma reflexão da pintura sobre a própria pintura. O que vemos é uma pintura que pinta a própria pintura.

Continuaremos com Francis Bacon, agora com um retrato. Bacon foi um renovador do retrato e do auto-retrato. Isto fica claro na prancha que analisaremos, que é o retrato de Isabel Rawsthorne, que Bacon chamou de **Estudo de Isabel Rawsthorne** (1966/prancha 6). Temos aqui um rosto. Um rosto de mulher a fixar um ponto futuro qualquer à sua esquerda. Esta mulher que está de semi-perfil quase não se faz perceber em sua feminilidade a partir do traço, do volume e das cores da imagem distorcida criada por Bacon. Nesta imagem podemos induzir as técnicas de Bacon para a confecção de um retrato, e, quiçá, de toda a sua pintura. O pintor utiliza-se da fotografia como matéria-prima para o seu pintar. Uma foto ocupa um lugar tão importante, para Bacon, quanto seu cavalete e seus pinceis. Ele fotografa seu modelo, batendo inúmeras fotos, de várias posições diferentes. Seleciona a foto, que à sua percepção, ganharia melhor conotação pictórica. Amplia esta foto e a coloca em frente de um espelho distorcido. Esta imagem que saltaria deste espelho distorcido, seria a imagem a ser pintada por Bacon. Surge assim, seus rostos distorcidos, fora do registro humano. Surge desta feita, os rostos *inumanos*¹² de Francis Bacon.

Mas não só a fotografia ocuparia um espaço privilegiado na obra de Bacon; também o cinema seria de suma importância para o pintor irlandês. Por exemplo, o filme *Encouraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein, em particular, a célebre seqüência da Escadaria de Odessa, inspirou Bacon a fazer seus personagens gritarem. O grito dado pela mãe, que vê seu filho a descer as escadas em um carrinho desgovernado, foi o detonador desta importante marca da pintura de Bacon. Estranhamente não foi a pintura que fez Bacon pintar, e sim, o cinema. Estranhamente não é o homem vivo que é o modelo de Bacon, e sim, sua imagem fotografada.

Outra tela de Bacon poderia estar fazendo uma alusão, mesmo que indiretamente, a um quadro de Velázquez. Falo da tela de Francis Bacon batizada de **Personagem escrevendo refletido em um espelho** (1976/prancha 7). A tela de Velázquez, a qual referia-me, não seria outra senão a famosa **Vênus no espelho** (1648/prancha 8). Aqui novamente temos o espelho como elemento deflagrador da

situação pictórica. O espelho que reflete um determinado personagem a escrever e meditar em sua escrivaninha. Seu corpo se apresenta de perfil, e vemos suas costas. Seu corpo está pleno. Colocado sem nuances mas, mesmo assim, sem quaisquer verossemelhanças com um dado corpo humano. Vemos um corpo, mas não é um corpo. A figura supera a figuração, ou como quer Deleuze, o *figural* ocupa o lugar da *figuratividade*.

Três telas continuarão a mostrar as relações de Bacon com esta nova corporeidade inumana que é o *corpo-sem-órgãos*. A primeira é ***Personagem em movimento*** (1985/prancha 9); a segunda chama-se ***Estudo do corpo humano*** (1987/prancha 10); e a terceira é um díptico, uma tela dupla que encerra um mesmo tema com imagens distintas: ***Díptico - estudo sobre o corpo humano*** (1982-84/prancha 11). Nestas imagens percebemos a importância dada por Bacon para o corpo, para a matéria corpórea. Na primeira imagem, temos a figura de um homem que caminha, temos certeza disso ao ver seus pés fincados ao chão, ao termos claro que seus olhos direcionam-se a um ponto futuro, que uma seta à suas costas enseja um movimentar-se. Além desta seta que indica o movimento, o pintor colocou outra seta no quadro; esta apresenta-se ao pé esquerdo do personagem caminhante, um pé enorme, distorcido, bem ao gosto de Bacon. Um pé que extrapola a instância de humanidade deste personagem que acima chamamos de homem, mas que, na verdade, é um inumano. Nas duas pranchas subsequentes é nos dado ver dois estudos sobre o corpo humano (?). No primeiro estudo, há um personagem sobre um platô, que parece fazer um determinado movimento com os braços, que nos incita a pensar que trata-se de arremessar de um “objeto quase”, de um arremessar um “não existente”, de arremessar o nada. O personagem parece estar fincado sobre esta plataforma pelo seu pé esquerdo, que não aparece na imagem, como que submergindo em meio a matéria. Bacon parece querer transformar uma pintura em uma escultura, ou melhor levar elementos da arte escultórica para o pictórico, pensar a tridimensionalidade próprio da escultura ao plano da tela. No segundo estudo do corpo humano, temos um díptico: um duplo de imagens, que de modo algum cede a tentação de uma possível narrativa, tão comum a imagens que se duplicam ou triplicam. Em Bacon um díptico, não há o contar ou narrar uma estória. Tanto a primeira imagem do díptico, quanto a segunda trabalham com a deformação, com o corpo decepado, ambas estão sobre plataformas (a primeira sobre uma mesa, a segunda sobre uma espécie de caixa). Todas as duas possuem setas indicativas a apontar um sentido. Ambas as

setas apontam para as pernas dos personagens deceitados, para os membros destes novos corpos inventados por Francis Bacon.

Além delas, das três imagens que remetem ao corpo e a seu movimento, faz-se mister pensarmos a partir de uma prancha, que aborda uma série de outros problemas na obra pictórica de Francis Bacon. A tela que refiro-me é a **Segunda versão da "pintura 1946"** (1971/prancha 12). Independente deste título enigmático dado pelo autor, apreciemos nesta prancha uma enorme riqueza de questões colocadas pelo pintor. Vemos no centro da imagem, um homem sentado sobre um círculo, protegido por uma espécie de guarda-chuva em um ambiente predominantemente amarelo, que tem no seu fundo da imagem a figura de uma crucificação esquelética. Temos a distorção, a roda, o tema religioso que retorna, a referência a outras pinturas da história da arte. Temos um típico Francis Bacon. Temos uma tela que procura renovar o pintar.

A última imagem de Bacon nos remete a uma paisagem, como o *percepto*¹³ deleuzeano. Uma paisagem completamente atípica. Bacon chamou esta imagem de simplesmente **Paisagem** (1978/prancha 13). Esta paisagem, podemos deduzir, queremos crer, tratar-se do planeta Terra. Vemos o azul dos oceanos, vemos o que pode parecer a Lua. Vemos uma espécie de penugem, que poderíamos pensar se tratar dos continentes. E, um cilindro, que faz a relação do planeta com seu satélite. Esta paisagem está para além e, de alguma forma, aquém das zonas perceptivas tradicionais, da percepção pura e simples da visibilidade, ela é uma paisagem que precisa ser percebida, ou melhor vista, não com os olhos, mas com as mãos. Deleuze, nos dirá em seu estudo sobre Bacon, que existe uma tensão clara no pintor entre o visual e o tátil. E que há a supremacia deste último sobre o primeiro. Como se fosse mais fácil fugirmos da representação tocando ao invés investirmos da direção dada pelo olhar. Bacon - quase um empirista da pintura - segundo Deleuze.

Voltemos à representação, agora não mais através de Velázquez, mas daquele pintor contemporâneo, que juntamente com Francis Bacon, desafiou por completo a figuratividade a representação pictórica com seu princípio de semelhança. O pintor é René Magritte, e seu quadro chama-se **A traição das imagens (Isto não é um cachimbo)** (1928-9/prancha 14).

Parece curioso, uma imagem que anunciaria uma pretensa contradição para com seu enunciado. Uma imagem de um cachimbo desenhada com um título que lhe nega enfaticamente: afinal, isto é ou não é um cachimbo? Precisaremos retornar a Michel Foucault para

tentarmos dar respostas a este problema. Foucault remontaria ao problema da representação, discussão que iniciou-se com um texto da década de sessenta¹⁴, com um ensaio sobre o pintor francês, dito surrealista René Magritte. O livro se intitularia da própria obra de Magritte que procuraremos desvelar: *Isto não é um cachimbo*¹⁵. Neste livro sobre Magritte, Foucault faria uma crítica à pintura ocidental a partir da obra do pintor surrealista francês. Ele, Foucault, diria que a pintura ocidental estaria erguida sobre dois pilares: o primeiro afirmaria a separação entre a representação plástica (que implica a semelhança) e a referência linguística (que a exclui). Far-se-ia ver-se pela semelhança, falar-se-ia através da diferença. Ou o texto seria regrado pela imagem ou a imagem pelo texto. Magritte subverteria estes princípios ao colar *letra & imagem*. Um cachimbo desenhado não parece nem mais nem menos com um cachimbo que a palavra cachimbo. Magritte estabelece outro princípio para o problema da semelhança. O pintor pinta o *similar* não o semelhante. Nos diz Foucault sobre Magritte,

“... sua pintura parece, mais do que qualquer outra, presa à exatidão das semelhanças, a tal ponto que ela as multiplica voluntariamente, como para confirmá-las: não é suficiente que o desenho de um cachimbo pareça com outro cachimbo desenhado, que ele próprio, pareça com um cachimbo.”¹⁶

Em Magritte há uma imbricação entre letra e imagem, entre o quadro e seu título que, de forma alguma, a legenda ou o título do quadro assumiria um simples papel de comentário verbal à imagem pictórica. Os dois são discursos. Discursos paralelos que se costumam a partir de uma certa tensão entre a letra e a imagem. Falo da obra, da obra pictórica. Mas a grande questão colocada pela pintura de René Magritte, para Michel Foucault, não foi esta re-associação entre letra/imagem, mas a derrocada proposta pelo pintor, da semelhança para, em seu lugar, colocar a similitude.

“... Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um ‘padrão’: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim,

que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.”¹⁷

Magritte subverteu por completo a representação ao preferir a semelhança e, em seu lugar, colocar a similitude. Ao negligenciar o modelo e afirmar o simulacro. E, principalmente ao fazer da pintura uma série enlouquecida de imagens.

Nenhuma expressão artística do Século XX trabalhou de forma tão radical e veemente a proliferação das séries e o simulacro quanto a *Pop'Art*. A estética de **Andy Warhol** (*prancha 15*) foi rica em tornar *fake* o que se pretendia por verdadeiro. Uma estética que, como a de Magritte, disse *não* a semelhança e afirmou o simulacro, fazendo vingar a *potência do falso*.

Nossas explicações sobre o problema da representação na pintura, a questão da imagem pictórica, e o fazer do pintor, findam-se por aqui. Agora, precisamos relacionar este fazer do pintor com a arte que é exclusivamente de nosso século: o cinema.

Antes de abordarmos o fazer cinematográfico que procurou romper com a idéia de semelhança, a narratividade e a representação, faz-se mister, fazermos alguns apontamentos acerca da arte do cinematógrafo. Não propriamente acerca de seu fazer técnico: a persistência retiniana que nos possibilita fisiologicamente perceber como realidade uma ilusão, mas das muitas possibilidades com as quais podemos pensar o cinema. Também, neste ponto de nosso discurso, estaremos “roubando” da obra de Deleuze os principais conceitos para pensar o “fazer-cinema”.

Gilles Deleuze fez uma nova leitura da história do cinema, ao invés de lê-lo de forma retilínea - a passagem do mudo para o sonoro, por exemplo - construiu uma poderosa taxionomia das imagens cinematográficas. O filósofo francês valeu-se primordialmente da semiótica do inglês Charles Sanders Peirce e do pensamento de Henri Bergson, particularmente seu conceito de imagem. Tanto das imagens

ligadas ao movimento e ao aparelho sensório-motor, quanto as imagens associadas ao tempo e às situações óticas e sonoras puras. Construiu, assim, um novo painel para dar conta das imagens cinematográficas, que agora estariam divididas, segundo seus novos parâmetros, nas *imagens-movimento* que foram associadas ao chamado Cinema Clássico Narrativo; e as *imagens-tempo* que surgiram em função da eclosão do Cinema Moderno. Enquanto a primeira tipologia cinematográfica liga-se indiretamente à representação; com o tempo subordinando-se ao movimento; o fluxo narrativo sendo contínuo; e os personagens agindo e reagindo frente a frente. Um cinema que implica ação e reação, preso que está, inexoravelmente, ao aparelho sensório motor, ao hábito, e a uma determinada forma de subjetividade. Independente disto, há de se ressaltar das muitas obras-primas que foram esculpidas sob a égide deste cinema, além dos fantásticos cineastas que souberam servir-se da gramática tradicional cinematográfica para construir filme excepcionais. No mais, toda a primeira fase da história do cinema estaria colocada dentro do registro de imagens que Deleuze chama de *imagens-movimento*.

Entretanto, o cinema que especialmente trataremos aqui é o moderno. O cinema que romperia com o princípio de semelhança, com a narratividade e com a representação. Será depois dos anos quarenta deste século que o cinematógrafo conheceria sua modernização. No momento em que a literatura, o teatro e as artes plásticas, particularmente, a pintura, já haviam rompido totalmente com os princípios representacionais. Mas a dita sétima arte é ainda um *enfant*, extremamente jovem, e até por isso pouco explorada, para as potencialidades que o seu fluxo de imagens pode oferecer. Falaremos, a princípio, de três importantes cineastas modernos e de suas reflexões filmicas sobre o fazer cinematográfico, para em seguida abordarmos um determinado filme, que retrata de modo exemplar o que chamaremos de *cinema-no-espelho* (novamente aqui o espelho), ou o filme-dentro-do-filme.

O cinema moderno como uma de suas principais vertentes e problemas trouxe à tona a questão da criação e da auto-referência: um cinema que fala do próprio cinema, que busca a todo momento pensar a produção e a invenção cinematográfica. Dentro desta vertente, três cineastas são exemplares: Federico Fellini, Jean-Luc Godard e Wim Wenders. Fellini talvez tenha sido o maior cineasta italiano; foi roteirista e ator no início do movimento que calcou a modernidade cinematográfica: o Neo-realismo. Trabalhou como assistente do criador do movimento - Roberto Rossellini. Seu filme *Oito e Mezzo* (Oito e

Meio) foi a obra que inaugurou o que chamei de *cinema-no-espelho* ou o filme-dentro-do-filme. Suas questões fundamentais são o insólito e o grotesco na vida-espetáculo, onde um humor, quase circense, contrasta-se com uma profunda reflexão sobre a memória e a existência. Godard é um dos grandes nomes do movimento cinematográfico francês que promoveu uma revolução na maneira de filmar: a *Nouvelle Vague*. Foi crítico de cinema e “militante” de cinematecas, dizia fazer crítica cinematográfica, ou críticas-fílmicas; e quando tornou-se cineasta retrucou, afirmando fazer filmes-críticos. Subverteu a maneira de filmar; seu filme *A bout de souffle* (Acossado) de 1959 é um marco para a história do cinema. E, por último, temos Wenders. O mais importante cineasta do chamado Novo Cinema Alemão. Todos os seus filmes praticamente referem-se, de alguma forma, ao cinema, a passagem do tempo, a solidão da vida moderna. Os três têm algo em comum. Ao fazerem do cinema a possibilidade para o pensamento dar conta do mundo, aumentando-o, produzindo-o novamente, reinventando-o, nada mais fizeram do que refletir a própria vida no cinematógrafo. Fazendo o cinema refletir-se, pensar-se, voltar-se para si mesmo, num esforço completamente caro à arte moderna, que acabou por chegar mais tarde ao fazer cinematográfico. Estes cineastas, na verdade, são cineastas-pensadores ou pensadores-cineastas, já que inventaram as imagens para o mundo e um mundo novo de imagens. Com suas obras colocaram em xeque a representação clássica para o cinema.

O filme que utilizaremos para fazer rápidas digressões acerca do processo fílmico e da crise da representação é *Mépris* (O Desprezo) de Jean-Luc Godard de 1963 (*prancha 16*). N' *O Desprezo*, um roteirista é contratado para reescrever uma adaptação para o cinema da *Odisséia* de Homero. O produtor do filme o convida, juntamente com sua esposa, a passar dias na Ilha de Capri, onde as filmagens estão em andamento. O diretor do filme, baseado na saga mitológica de Ulisses, é Fritz Lang, que interpreta a si próprio. Como podemos ver, é um filme-dentro-do-filme. Ressaltando que Godard não prende-se aos clichês, nem às paródias comuns a este tipo de produção: ele vai ao centro dos problemas da realização cinematográfica, tendo como pano de fundo as relações entre as personagens.

O que nos interessa colocar, para finalizar, é que Godard não faz nenhuma concessão às formas narrativas tradicionais; que seus personagens não agem nem reagem frente aos outros; nem que em seus filmes o tempo subordina-se ao movimento. O tempo acaba por

tornar-se a matéria bruta deste fazer cinematográfico. O tempo é o próprio cinema.

NOTAS

- ¹ FOUCAULT, Michel - *As Palavras e as Coisas*. 5a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ² A utilização do conceito de *território*, para estabelecermos uma determinada leitura de uma obra pictórica, não foi feita em vão. Entendemos a arte como produtoras de *afectos* e *perceptos* no sentido empregado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu *O que é a Filosofia?* A arte produz estas instâncias a partir do fazer de seus artífices, com a finalidade de não ter finalidade. Com o intuito de produzir novas subjetividades, novas formas de vermos o mundo ou com novos mundos de formas. Ângulos novos para o real. Ou melhor, novos ângulos para descortinarmos a realidade. Este é o papel da arte no texto de Deleuze e Guattari. Assim, o *percepto*, em particular, ganharia um estatuto de paisagem, de *topos*. Um lugar de criação, um novo lugar para a criação: uma invenção de lugar. Nada melhor, então, do que utilizarmos uma categoria cartográfica para pensarmos uma arte das superfícies como a pintura. Desta feita, utilizaremos a noção de *território* como conceito, nos valeremos daqui por diante dos territórios pictóricos para problematizar a *representação* na pintura.
- ³ FOUCAULT, Michel - *As Palavras e as Coisas*, p. 20.
- ⁴ FOUCAULT, M. op. cit., p. 25.
- ⁵ FOUCAULT, M. op. cit., p. 27.
- ⁶ FOUCAULT, M. op. cit., p. 31.
- ⁷ Não utilizaremos neste quadro de Velázquez, o conceito de território pictórico, por entendermos que esta noção conceitual é melhor utilizada quando pensada em termos plural, ou seja, quando a imagem que está sendo exposta pede mais de um território pictórico, ou mais de uma abrangência topológica, o que não ocorre com o quadro em questão: o *Retrato de Inocência X*. Um território pictórico compreende o espaço e a espacialidade proposta pelo pintor para uma determinada imagem, suas múltiplas divisões e possíveis "personagens". Já no retrato do papa velazquiano o que mais se ressalta é o volume, os tons e as cores da obra, e não as relações do papa com outros possíveis "personagens", o papa está só.
- ⁸ DELEUZE, Gilles - *Francis Bacon: Logique de la sensation (2 vol.)*. Paris: La Vue le Texte aux éditions de la différence, 1981. Neste texto o filósofo francês contemporâneo, traçaria um plano de análises da obra do pintor irlandês, em que este teria reinventado a figuração, ao abandoná-la e propor, em seu lugar, a *Figura* e o *Figural*. Esta obra compreende dois tomos ou volumes, em que, sua primeira parte expõe um texto sobre a obra de Bacon, para em seu segundo momento apresentar pranchas do pintor.
- ⁹ A referência conceitual mencionada trata do pensador francês Henri Bergson (1859-1941). Bergson criaria com sua filosofia de inspiração vitalista uma nova maneira de pensar o corpo, a matéria e suas relações com o espírito. Sua intenção maior era, espiritualizar a matéria, a partir do exemplo da memória. Partindo de que tudo o que existe no universo são imagens acentradas, e que essas imagens acentradas, se reacentram momentaneamente a partir de uma determinada imagem, que ele chamaria de *um corpo*; o filósofo construiria um pensamento absolutamente original para dar conta do problema da consciência e de suas possibilidades para produzirmos representações do real. Seria no livro intitulado *Matière et Mémoire*, publicado em 1897, pela PUF de Paris, que Bergson desenvolveria estas teses.
- ¹⁰ Este conceito de *corpo-sem-órgãos* foi desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mille Plateaux - capitalisme et schizophrénie*, publicado pela les éditions de minuit de Paris em 1980.
- ¹¹ James Joyce criou uma noção, que a nosso ver, é muito interessante para pensarmos a arte, e em especial a Arte Moderna: o *caosmo*. Uma misto de caos e *cosmos*. Uma mistura da caoticidade

com ordenação; como Nietzsche, que nos propõe uma ebriguez lúcida, Joyce nos incita a amarmos o caos sem abdicarmos do rigor. A Arte Moderna foi pródiga em exemplos que corroboraram com as teses joyceanas: Picasso, Miró, Schoenberg e Orson Welles, apenas para citar alguns. Gilles Deleuze trabalhou esta noção de Joyce em seu livro *Lógica do Sentido*, traduzido pela Perspectiva de São Paulo em 1974, no capítulo Platão e o Simulacro.

¹² O conceito de *inumano* nos remete diretamente ao de *corpo-sem-órgãos* trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ver nota 10.

¹³ O conceito de *percepto* é associado às artes por Gilles Deleuze e Félix Guattari n' *O que é a Filosofia?* Ver nota 2.

¹⁴ FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*, op. cit.

¹⁵ FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹⁶ FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*, p. 42-3.

¹⁷ FOUCAULT, M. op. cit., p. 60-1.

APÊNDICE
Imagens 231



1



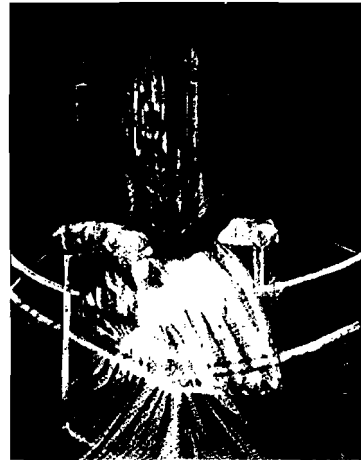
2



3



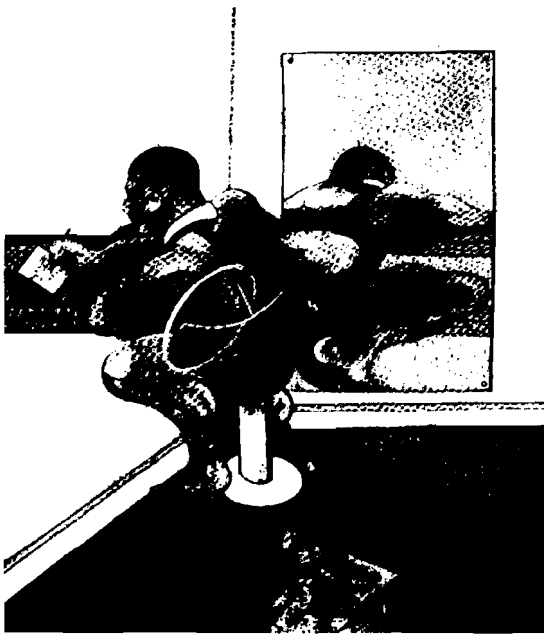
4



5



6



7



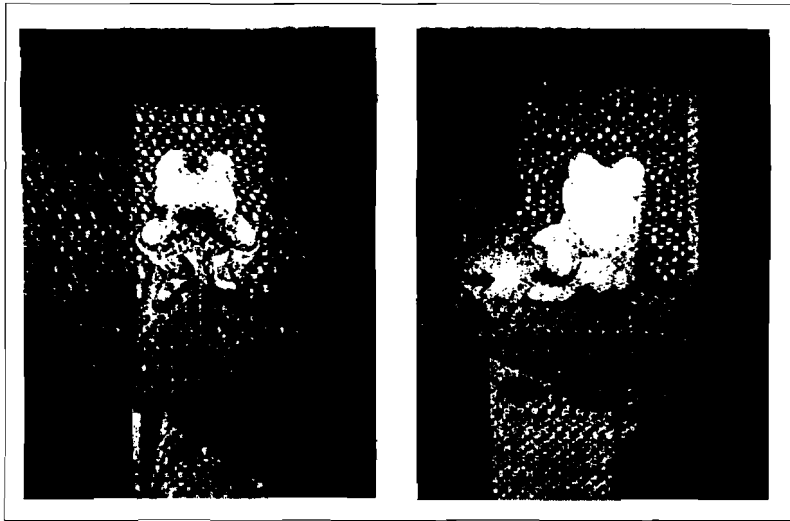
8



9



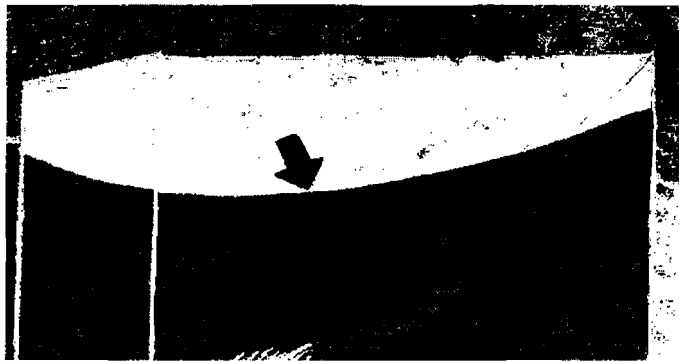
10



11



12



13



Ceci n'est pas une pipe.

14



15



16