

Jean-François Lyotard e o cinema de experimentação

José António Domingues

Universidade da Beira Interior

O objecto desta comunicação é o conceito de *acinema*, um tipo de exercício filosófico de Lyotard que pretende uma abertura aos movimentos que exploram a potencialidade do dispositivo e com os quais o cinema de experimentação tenta trabalhar – movimentos referidos à obra de Michael Snow, *Wavelength* (1966-1967).

O texto «L'acinéma»¹ aparece, justamente, de um tal exercício, nas circunstâncias dos anos 70, conduzidas por um voluntarismo que tem a pretensão de só inscrever no cinematógrafo os movimentos produtivos, sob pena de se tornarem estéreis. Lyotard descobre o niilismo nestes movimentos produtivos através de Adorno, Joyce e Klossowski. As relações constantes são essenciais no esquema da representação destes movimentos. O acinema de Lyotard concebe-se, em contrapartida, separado da categoria da representação e propõe uma mudança completa na ideia de movimento que se praticara até aí. Trata da possibilidade de um movimento estéril no cinema.

Dado que o cinematógrafo é a inscrição do movimento e que o movimento tem a ver com os elementos móveis, vale a pena colocar a questão: como é que se prepara um filme? Como é que se entra num universo vasto de movimentos e elementos e se prepara um espectador *para ver*?

Porque não se aceita o acontecimento bruto, porque a forma de realizar leva a saber seleccionar movimentos inscrevíveis entre os movimentos possíveis, ou obstar à arte bruta, a função do cinema é pôr ordem nos movimentos. Lyotard define com exactidão como se concebe e como se faz cinema *para ver*: com regras de representação para o espaço, para a narrativa e para o som.

¹ Jean-François Lyotard, «L'acinéma» in *Cinéma : théorie, lectures*, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Numéro spécial de la Revue d'Esthétique, 2^a ed., Paris, Klincksieck, 1978, p.357-369.

Disto segue-se que nenhum movimento é dado ao espectador por aquilo que ele é, o que tem para dizer. Ele é enunciado de forma produtiva, aparentemente conveniente, não pode ser uma simples *diferença estéril* num campo visual sonoro. Por isso cada movimento repousa sobre uma relação, inscreve-se *no* filme. Ele procede de outros movimentos e reenvia a outros. Assim, a verdadeira lei com que se escreve o cinema é a lei que enuncia que o movimento é combinável.

No pensamento de Lyotard sobre o cinema, como já dissemos, é estéril o movimento livre e criativo das imagens do cinematógrafo. A expressão *pirotecnia* explica a natureza do movimento da imagem e fornece o sentido de um olhar a imagem como se olha um fogo de artifício. É um olhar da diferença, sem mais, e acompanhado de uma experiência emocional intensa. Enquanto desloca a cabeça para ver, o espectador desordena as forças de conjunto e produz, por si, não sabe porquê, uma composição dita de perda, em que Lyotard distingue um simulacro: um objecto/imagem do qual diz apenas que a sua natureza é cinética. Este objecto/imagem é definido à luz da emoção e da sua incoerência, concretamente, quando o composto se faz de decomposições. Lyotard não deixa de assinalar que o objecto/imagem é o próprio movimento que o faz através da sua condição. Assinala também que o próprio movimento só existe numa transição inapreensível. A inapreensibilidade é, aqui, o que sustém o movimento e a sua presença impossível de reunir e de consumir, como qualquer coisa de que é impossível construir as marcas de uma apresentação.

O acinema é a experimentação intensa das capacidades de emoção num movimento que vai até ao fim dele mesmo, que decorre por si mesmo. Esse movimento é na produção-circulação das imagens no cinematógrafo que o vemos e essa zona – da produção-circulação – indica uma apresentação problemática no cinema.

O que é que o cinema apresenta? - O cinema apresenta uma força que não é de ordem, mas de diferenças. Transformações, fluidez e plasticidade – são essas as formas activas do cinema de experimentação e *underground*. Daí que parece óbvio que a lógica da imagem deste género de cinema tem de ser, portanto, a do simulacro. Trata-se de

uma maneira de conceber o objecto cinematográfico em função do impresentável – por onde o ver passa apenas.

Há uma desligação do cinema da representação. Todo o cinema da representação é abordado em Lyotard como uma problemática do *retorno*. A questão da forma representativa no cinema, a atenção à boa forma, é tratada como *repetição*. Diz Lyotard: «Toda a forma dita boa implica o retorno do mesmo» (361). O que o filme concebe permanece numa unidade – o próprio significado. Os aspectos «denotados como conotados, diria Metz» (361). Uma unidade entre intriga e desenlace. O registo dos significantes (focagem, enquadramento, raccord, iluminação) implica uma variabilidade dada na própria unidade. A variabilidade é somente uma aparência. Esta é relativamente a uma síntese dada entre movimentos. Deste ponto de vista, em cada pequeno movimento de tempo e de espaço há uma virtualidade de unidade. O trabalho de análise de movimentos do artista deverá confirmar a unidade dada à partida. Face ao *a priori* da unidade, é um facto que o artista não pode senão seguir a regra que permite constituir os movimentos.

Lyotard assinala, então, que a unidade cinematográfica *a priori* fornece regras práticas para a *mise en scène* do filme. A selecção de certos movimentos na encenação cinematográfica compreende-se pelo facto de só serem representativos os movimentos que, mal aparecem, são logo introduzidos num olhar que se fixa neles. O movimento produzido torna-se representação porque se dirige ao olhar. Uma representação é uma identificação do olhar. Lyotard alude à descoberta da representação de um movimento no cinema pelo olhar. Porque é o olhar que faz a representação e suscita a identificação com o real, dobrando-o. A forma cinematográfica não se organiza independentemente do olhar. Mas os movimentos que o olhar vê no cinema apenas têm uma existência no ecrã. É esta existência que constitui o trabalho da impressão de realidade. Desde logo, quando no retorno dos objectivos da identificação a forma cinematográfica se articula com uma instância que não resulta do olhar, mas que o provoca, remete o olhar para o nada, diríamos. Como exemplo, Lyotard analisa duas sequências do filme *Joë, c'est aussi l'Amérique* (1970), de John Avildsen: a primeira, quando o pai mata o jovem, a segunda, quando mata a própria filha. É um grande plano que responde à realidade que

vemos na segunda sequência. Mas é a violência dos punhos que igualmente mal é vista em movimento na primeira. Cria-se assim um movimento de imobilização, ou então de excesso de mobilidade: na imobilização que se produz há tragédia, o incesto desta relação pai/filha, no outro movimento aconteceu outra morte que encontra a sua resolução com o que é segundo nesta narrativa. É um movimento determinado pela totalidade fílmica, impregnado de uma ordem que se torna representação de uma realidade *do* ecrã. Trata-se de uma representação de realidades da realidade produzida no ecrã, que suscita o olhar, como objecto modelo – e objecto modelo que permite explorar o fio invisível do nosso desejo.

A representação não existe apenas em relação ao ecrã, existindo, simultaneamente, em relação a um fora, em relação à realidade que se presta a uma dobragem – há esses movimentos que nunca são representados. Ou seja, em geral a existência exterior é identificada nos termos da representação interior ao ecrã. A representação está sempre presente, antes de mais como função de normalização da libido. Mas não é exclusiva ou não tem só a existência do cinema – a política é uma actividade determinada pelos movimentos sociais. São movimentos divergentes num esforço de controlo numa unidade. O controlo define a disposição representativa e define o processo de exclusão de tudo o que é julgado irrepresentável porque não recorrente.

O filme é um espelho, ou sonho laciano – corresponde a uma imagem, uma imagem-constituição. A imagem que faz entrar em relação pulsões dispersas – o sujeito «apanha» a sua unidade a partir da projecção da sua imagem no sonho. Mas no pensamento do inconsciente de Freud, esta realiza-se na forma da imagem que Lyotard designa de imagem de pirotecnia – um tipo de criação e apagamento. Que entra em confronto com o modelo especular em geral, ao que o ecrã cinematográfico se associa, privilegiadamente como lugar que desencadeia investimentos libidinosos. A película serve para inscrever, reconhecer, fazer oposição e apagar as pulsões libidinosas. Mas se o ecrã devém lugar de libido, não deixa por isso de se perguntar – como e porquê? Quais são os operadores que canalizam a libido para este dispositivo? Esse conhecimento, assegura Lyotard, deveria resolver-se nos operadores iluministas que

excluem irrepresentáveis e implicam desejo e dispositivos – é preciso ir além do teor subjectivista que narcisismo e masoquismo mostram.

Lyotard identifica o acinema com a emoção – e como diz: «a estupefacção, o terror, a cólera, o ódio, a satisfação, todas as intensidades, são sempre movimentos no mesmo lugar» (365), – aquela emoção num movimento que segue até ao fim de si mesmo. Movimento aplicável à imobilização e à mobilização extrema. Numa tentativa de saber o que isto significa, Lyotard parte das artes da representação, oferecendo dois exemplos desse movimento, o quadro vivo e a abstracção.

O quadro vivo relembra os retratos de *posing* e o erotismo sadiano: «se o quadro vivo possui um potencial libidinoso (...) é porque ele usa pessoas como zonas erógenas soltas às quais liga as pulsões do espectador» (366). O dispositivo trabalha a situação paradoxal do quadro: a imobilização do objecto erótico e o sujeito implicado num movimento de emoção intensa e estéril. Este baseia-se na segmentação entre os dois corpos, corpo-modelo e corpo-cliente, e na síntese que o último persegue com o primeiro, à procura de um ponto de fixação. Mas o objecto é mostrado a deslocar-se, o que significa que desfaz a síntese que todo o movimento do cliente leva com ele – a identificação. Ora, trata-se de uma imagem que fascina, ao mesmo tempo que paralisa. Daí, nunca a boa forma racional e unificante que ela propõe ela dá. E enquanto se desconstrói a representação, acentua-se a diferença. Quer dizer que na desconstrução da representatividade da imagem o sujeito não sofre um desvio da emoção, mas dirige-se a ela. É, de modo particular, o dispositivo da desconstrução ou do simulacro produzido o que constitui o ponto fundamental da emoção: a película, os movimentos, as luzes. Faz-se passar toda a imobilização no suporte. É ele, em última instância, a figura da atenção.

Os dispositivos podem ser o fantasma, na medida em que recusam produzir a imagem representativa, o seu emocionar. Lyotard distingue um tal deslocamento na perspectiva da mobilização do dispositivo. Nele, o que se vê é o fantasma: «A película (para a pintura, a tela) faz-se fantasma» (367). A barragem permanente: às sínteses de identificação, donde partem as boas formas. Uma outra, um desacreditar as instâncias mnésicas, no sentido de uma *ataraxia* do ícone. Um deslocamento que permite não mais

a imobilidade do modelo, mas a mobilidade do dispositivo – mobilidade do dispositivo que é carne do objecto libidinal. Um corpo unificado? O ecrã, a carne, no momento de se apresentar, é efeito dos excessos de movimento: permanentemente renuncia à sua totalidade de corpo e à síntese de movimentos que o fazem existir. No composto dos movimentos em decomposição, o corpo do espectador rende-se, esses movimentos exigem-lhe a paralisia. A decomposição do seu organismo próprio, ou uma tensão blocante das pulsões que agitam o corpo. Na medida em que as passagens remetem para deslocamentos quase imperceptíveis e o dispositivo é tornado opaco.

Lyotard termina o ensaio «L'acinéma» a perguntar se este dispositivo pode fazer surgir a intensidade emocional. Se em cena está apenas a película, o ecrã, a tela, não parece estar excluída dele? Não é uma perda? Para Lyotard a emoção é vista da perspectiva das diferenças quase invisíveis, deixando de ter sentido saber onde se dá. A questão não é puramente cinematográfica, mas é uma resistência ao movimento único.

A ideia de que o cinema parte da animação da imagem pela imagem, que o som, a imagem e os objectos, por vezes combinados, são criados tecnicamente, é a base, propriamente dita, da descoberta do cinema de Michael Snow. Os filmes de ficção não o interessam. Nas suas obras vê-se mais o dispositivo – o fim é obter um espelho onde o aparelho seja reflectido, recoberto pelo rasto do que vê no espelho no curso da criação. O que a imagem representa é o dispositivo. A imagem conserva os gestos do dispositivo como os gestos do pintor se conservam na tela. A descoberta do cinema implica o dispositivo. Não está simplesmente na imagem. A imagem é um novo horizonte aberto pelo dispositivo. Nova possibilidade. Significa experimentação, ou arte, dado que alguém cria a obra – é por isso que nas suas imagens aparece a imagem de si, como imagem do criador, salientando uma espécie de auto-referencialidade da obra. Serve para encontrar uma marca.

Wavelength é o primeiro filme de Michael Snow sobre o movimento da câmara – continuando mais tarde o trabalho com o mais complexo filme *La Région Centrale*. *Wavelength* constrói o espaço do atelier de Michael Snow em forma de túnel, sob a forma de um zoom quase ininterrupto que começa com a abertura da câmara para

terminar, num grande plano, na fotografia de uma onda pregada na parede entre as janelas. Trata-se de um filme do dispositivo. O movimento assume a forma de inscrição da câmara no cinema, ou a transformação de um dado tridimensional numa entidade bidimensional – e este é um efeito muito intenso no artista, que vemos ainda em *Crouch, Leap, Land* (1970). Vê-se primeiro que as fotografias são finas e planas, o que não é ver muito. Mas numa segunda observação tomamos consciência que contém a imagem é a nossa mente. Um certo cepticismo em relação à imagem permite não considerá-la só uma imagem, mas outra coisa. Pois toma-se consciência da transformação da fotografia, por exemplo, como a transformação da luz, da escala, da transparência. O *medium* devém parte integrante do que se vê verdadeiramente. Toda a imagem implica uma transformação. Tendemos a esquecê-lo porque vamos directos à informação apresentada. Notamos poucas vezes a transformação envolvida. As fotografias para Michael Snow virão a ser a essência do cinema, descobertas para o espectador pensar o que revelam.

Michael Snow utiliza a transparência da fotografia para prolongar a tradição pictórica e conferir-lhe uma nova existência física. Para obter a transparência utiliza telas – a transparência é feita à mão. A imagem é imagem de uma luz através de um dispositivo. É uma escultura. A obra até pode partir de uma ideia, mas esta ideia decorre de um ou diversos médiums e do facto que certos processos produzem formas inéditas. As formas criadas produzem significações e emoções.

Sobre a obra de Snow, Teri Wehn-Damisch evoca no documentário que realizou em homenagem ao artista canadiano, intitulado *Sur la longueur d'onde de Michael Snow: Zoom arrière* (2002), que é uma obra de um artista que engloba música, pintura, escultura, desenho, escrita, fotografia, holografia e cinema.

Como o anunciou Lyotard, também Michael Snow inverte o trabalho narrativo e figurativo – o espaço dos elementos e a sua comutabilidade – em trabalho de exploração de esculturas técnicas através do cinema, o processo que encontrou de produzir formas inesperadas e resistir também à narratividade.