



História(s) do cinema: Invenção da animação

Cyril Béghin

Crítico de cinema nos *Cahiers du Cinéma*
Chargé de Cours na Universidade de Paris III

Resumo: Este ensaio discute a retomada godardiana de um antigo problema colocado pelo cinema: a relação entre a análise e a síntese do movimento. Extraíndo das próprias *História(s) do cinema* o ritmo como ferramenta de análise, o autor aponta, em duas operações expressivas produzidas pelo cineasta e possibilitadas apenas pelo vídeo, o batimento e a sobreimpressão, a figura em ato de uma consubstancialidade essencial ao cinema, aquela que propriamente funda o seu princípio automotor.

Palavras-chave: Ritmo. Poética da animação. Percepção do movimento. História.

As *História(s) do cinema* propõem uma poética da animação fundada num problema que informa todas as obras de Godard desde, pelo menos, *Ici et ailleurs*: haveria um elo perdido entre Marey e Lumière, entre a análise e a síntese do movimento – perda que o cinema inteiro deveria ter enfrentado, mas que, na realidade, foi por ele largamente ignorada. As *História(s) do cinema* vão produzir a análise e a síntese do movimento, a desconstrução e o jogo normal da animação, sem colocar diretamente a questão histórica, mas a partir de uma outra perda, desta vez interna: as *História(s)* seriam apenas “a lembrança dessa História”, segundo a expressão de Godard no fim do episódio 2A, porque seu projeto real, o da projeção imediata, em sala, dos filmes que a constituem, é impossível. “Examino meu projeto com cuidado. Ele é irrealizável”. É preciso, então, viver o luto não só pelo cinema, mas também pelas *História(s) do cinema*, que não podem se fazer nesse ideal de imediação: Godard-Orfeu, no fim do episódio 2A, procura Eurídice/Cinema, mas também *Eurídice/História(s) do cinema*, e se volta constantemente para seu objeto para vê-lo. Trata-se, então, tanto de exprimir uma “verdade” da essência do movimento cinematográfico quanto de recompor o que estará perpetuamente ameaçado de uma perda, mantido no distanciamento e no inacabamento. Nesses filmes, análise e síntese se encontram constantemente confundidas, indecidivelmente mescladas sob a dupla atividade do estudo e da memória, e têm como objeto não apenas o movimento, mas todas as condições técnicas do cinema: a tela, a projeção e a sala, de um lado; a câmera, as luzes, os cenários e os atores, de outro – todos eles elementos desconstruídos/construídos sob o duplo olhar do ensaísta e do melancólico. Tudo está por ser refeito.

Ferramentas de análise

Como a imagem em movimento pode se analisar a si mesma? A análise, nas *História(s)*, não é imanente, mas vem de uma outra, de uma segunda imagem. Não se trata de revelar uma essência crítica, mas de fazer aparecer

na unidade partida de um movimento um duplo, um mestre ou um fantasma que a abre, desde o seu princípio técnico – a sucessão regrada de fotogramas –, para uma dimensão analítica e histórica. A exposição e a confusão, a inserção e o palimpsesto são os modelos das duas únicas operações possíveis pelas quais uma imagem pode tornar-se uma outra imagem sem romper a percepção do movimento: de um lado, o que chamaremos de batimento (a “metralhadora” de Eisenstein, o *EXPLODIR FIXO*¹) e, de outro, a sobreimpressão, as duas figuras freqüentemente confundidas em efeitos de aparições/desaparições irregulares de uma sobre a outra. O batimento se distingue como aparição ritmada de uma imagem que vem alterar uma outra localmente, seguindo um motivo – por exemplo, em íris – ou seguindo alucinações perceptivas que remetem diretamente aos *flicker-films* (efeitos de contrações/dilatações das figuras umas sobre as outras), lá onde a sobreimpressão, e mais precisamente, a mixagem, produz uma confusão essencial de duas imagens que é totalmente estranha ao batimento, mesmo quando este último tende a imitá-la em efeito metralhadora.

Essas mixagens que, nas *História(s)*, duram, vão e vêm, organizam a alteração de uma figura por outra, produzem menos distância e ligação – o pensamento de uma relação causal ou de uma relação fundo-forma – do que a cena de uma absorção. Duas imagens mixadas oferecem o espetáculo de sua íntima confusão; quando estão em movimento, torna-se possível ver uma como o motor da outra, não seguindo a figuração de um liame mecânico, mas seguindo uma análise essencial, a figuração de uma consubstancialidade. No início do episódio 1A, por exemplo, importará menos ver e pensar a relação técnica possível entre o rosto de Nicholas Ray e a passagem da película em sobreimpressão (simultaneidade, relação de causa) do que ver dois movimentos juntos, indissolivelmente ligados (consubstancialidade) no lugar delimitado pelo quadro. É um problema arcaico: é preciso pensar o movimento conjunto do princípio motor, a alma, e daquilo que ela anima? Haveria uma alma automotora? Se quisermos permanecer físicos em

¹As maiúsculas assinalam uma expressão ou um título extraído de uma das múltiplas inscrições dos episódios de *História(s) do cinema*. [Nota do autor]

nossa análise é preciso, então, poder pensar a confusão espacial, sobre a imagem, daquilo que anima e daquilo que é animado; o que o vídeo permitiria, a própria idéia de mixagem. As *História(s) do cinema* operariam assim um retorno à etimologia da palavra “animação” e desenvolveriam três principais modos de figuração da “alma automotora” que nos levarão mais adiante aos fenômenos ligados ao batimento. Será um corpo em movimento vindo se misturar a um outro para sacudi-lo; a presença de um elemento da técnica do movimento cinematográfico, desenrolar da película ou imagens do cinema primitivo, imagens ditas de “animação”; enfim, todo elemento de caráter fluente, tremido ou crepitante...

A possibilidade do movimento

Imagens do cinema primitivo ou imagens de animação aparecem apenas no final do episódio 1B, sob o duplo golpe de ESPLENDOR – e é um leão de Muybridge reanimado que gira na jaula do quadro seguindo uma decomposição extrema do movimento, antes de sua retomada no episódio 3B acompanhado da decomposição analítica do leão de Eisenstein – E MISÉRIA – e é um cervo, cuja marcha é mesclada às imagens de um filme pornográfico do início do século. “Esplendor e miséria”, dois animais e duplo destino da animação: o rosto de uma moça mesclada a um pássaro de desenho animado ou a caminhada de outras moças mesclada àquela de um gato-Muybridge se encadeiam à queda de uma Virgem. Esplendor ou miséria, a alma continua a mesma, é o destino que muda – há todo um destino de moças “em flor/em lágrimas” nas *História(s)*, representantes de uma virgindade do primeiro cinema, baseada na simples produção do espetáculo do movimento, sinistramente desviado. Todas as *História(s)* se divertem com uma certa arqueologia da animação, em busca da máxima simplicidade, A INFÂNCIA DA ARTE (2B) que é também o MUNDO PERDIDO. No episódio 2A, por exemplo, a retomada de um “efeito de substituição” (sistema de duas lentes deslizantes do século 19) entre um fotograma mostrando Eddie Constantine em *Alemanha 90* e uma imagem

de Cary Grant em *To catch a thief* (*Ladrão de casaca*, Hitchcock, 1955), produz um movimento repetido do braço de suas silhuetas confundidas, gesto que resta interpretar no entre-dois que o gerou.

Fazer de um princípio uma forma não é, portanto, apenas exibir uma medida, aquela da passagem dos fotogramas, mas misturar duas imagens no ato de sua constituição com o mesmo princípio mantido entre elas. O cervo em movimento sobreposto à cena pornográfica é ao mesmo tempo o relógio dela, como em certos filmes científicos primitivos, e aquilo que deve ser visto escandalosamente como o outro lado da mesma moeda, do qual ela não pode se separar para conservar seu regime de representação.

Epstein vai então freqüentar as *História(s)* como o único cineasta que teria também produzido figurações em ato do desenrolar da película. Está escrito no episódio 3B: QUE EU OLHE PELOS SEUS OLHOS. É preciso rever, em *A queda da casa de Usher* (1929), os múltiplos efeitos trabalhando na cintilação, no tremor ou na crepitação – *nervosismo* generalizado da imagem, que é o mesmo do desenrolar sincopado da película. Roderick Usher tem em suas mãos, ao mesmo tempo, o princípio de morte, que a cada toque atinge Madeleine, e um princípio de “vida”, o princípio nervoso: o violão, que agita com a mesma tensão a cintilação da água e o entrelaçamento dos galhos. O princípio do movimento toma forma espetacularmente com a crepitação das chamas ou com o movimento de uma cortina, na última seqüência, em que uma estranha disjunção se cria entre a extrema rapidez da agitação do tecido no primeiro plano e a cena quase imóvel ao fundo do plano. Tais elementos, portanto, dão corpo ao ritmo do desenrolar do filme no seio da representação.

Há também nas *História(s)* todo um repertório de crepitações luminosas integradas ao campo – chamas, fogos de bengala e fogos de artifício. O primeiro fogo de bengala (2B) está sobreimpresso num plano de *Prénom Carmen* que mostra o rosto de Maruschka Detmers e precede imediatamente a inscrição A INFÂNCIA DA ARTE.

O segundo (4B) vem iluminar o corpo de uma mulher, seguindo as mesmas associações temáticas entre a essência do movimento e a virgindade.

O instante fatal

“A arte é como o incêndio: nasce daquilo que queima” (2B). O fogo, a chama como marcas do *nervosismo* da animação na imagem reaparece também nas *História(s)*. O fogo fulgurou desde o episódio 1A, com um trecho do *Fausto*, de Murnau, em que as vibrações de uma chama no primeiro plano se misturam às aparições irregulares de Cyd Charisse no número musical “Gun Crazy” em *The band wagon (A roda da fortuna)*, de Vincente Minnelli, 1953), que é uma variação sobre a mesma cena do *Fausto*. É: O CINEMA SUBSTITUI. O nervosismo da chama é consubstancial à dança, e ambas suspendem instantes mortais – repetição contínua e instantânea da substituição, da cinematografização do real, sob o triplo signo da morte, da eterna juventude e da beleza. Em 2B, o monólogo do major Amberson se mistura ao desenrolar de uma película numa mesa de montagem, cujas cintilações se confundem primeiro com os reflexos cambiantes do fogo em frente ao qual o personagem se encontra – a mixagem é regulada exatamente no limite da visibilidade para produzir apenas o essencial, essa confusão luminosa, essa identidade entre o perpétuo devir do fogo e a perpétua modificação das imagens no desenrolar da película.

O que se afirma aí enfaticamente, para além da variação sobre a ontologia baziniana (“O cinema, múmia da modificação”), é a idéia de que o movimento no cinema é menos o da duração tomada sobre o todo do que o movimento que vai de um instante decisivo a um outro, uma seqüência indefinida de atos, a seqüência terrível do(s) INSTANTE(S) FATAL(is) que são aqueles do registro da morte trabalhando e o da animação da figura estritamente confundidos. O cinema é a mão (2B e 4A), ou seja, o que faz, o que está em ato. APENAS A MÃO/QUE APAGA/PODE ESCREVER/O INSTANTE FATAL: tudo que o cinema pode escrever é o instante fatal sempre recomçado (2B).

Chegamos, então, depois dessas inscrições, à belíssima e simplíssima figuração do cinema em ato, um trecho de *Fury* (B. De Palma, 1978), em que John Cassavetes, em segundo plano, é tomado por um tremor convulsivo idêntico àquele de uma mão que aparece em primeiro plano. A figuração do princípio da animação se associa diretamente a um exercício de consubstancialidade (no filme, a *telekinesia*) que agita dois corpos com o mesmo tremor, ambos revelando o instante fatal que é, ao mesmo tempo, indecidivelmente, morte e vida em ato, trazidas por uma mão que poderia ser a de Roderick Usher.

O batimento e a dança

Assim, o instante fatal não é apenas o da temporalidade do homem e que o cinema poderia mostrar, segundo uma leitura heideggeriana das *História(s)*, mas também o de toda figura de cinema pelo princípio mesmo da animação. Dizer que o cinema é uma arte do tempo perde sua banalidade se adotamos o ângulo da animação, da repetição ritmada dos instantes fatais, se dizemos com Benveniste que o ritmo é a organização do que está em movimento, “a forma no instante em que é assumida pelo que é movente, móvel, fluido” (BENVENISTE, 1966). A ambição das *História(s)*, então, é mostrar que o ritmo que as formas cinematográficas assumem não se define apenas tecnicamente pela regularidade do desenrolar da película, mas é uma variável que permite o trabalho de análise, na medida em que esta, como dizia Adorno (1984), “significa essencialmente tomar consciência da história imanente acumulada [nas obras de arte]”. Analisar uma obra de cinema será analisar seu próprio movimento enquanto este, resultante da seqüência ritmada dos instantes fatais, secreta as sínopes e as explosões que abrem cada imagem à sua relação essencial a um Outro: o por-vir, morte ou nascimento, queimadura ou aparição, o *instante fatal* de Sartre leitor de Heidegger (cf. o início de *Saint Genet*); o Senhor, o contracampo ou a segunda bobina, cuja figura tutelar é Orson Welles em todas as *História(s)*; e combinando esses dois Outros, a História, que não é a dimensão monumental

imobilizando a obra, mas o que a informa a cada nova aparição, constitui a imagem e a ameaça.

A partir do episódio 2A, todas as formas do batimento que “decompõem” de dentro um movimento, vão oferecer-lhe um ritmo novo fazendo inter-vir uma segunda imagem que emblematiza o trabalho da história e imita a explosão, a descontinuidade fundamental de uma aparição cinematográfica que altera as figuras. Como, por exemplo, a tela do período russo de Kandinsky que jorra em 4A da boca de uma mulher gritando no *Encouraçado Potemkin*, mas que jorra apenas ao seguir a decomposição do movimento do personagem, e para invadir o rosto. O ritmo torna-se então, a uma só vez, uma manifestação do que inter-vem no devir de uma imagem em movimento e do que suporta esse movimento, do Outro sobre o qual o *raccord* deve perpetuamente se fazer para que o movimento continue, o Outro que é a condição mesma do movimento mas também o que ataca a imagem, no duplo sentido – guerreiro e musical – da agressão e do início: um pontilhado jamais concluído. Alguma coisa da dança literalmente passa pelas *História(s)* por essa suspensão sempre possível, essa inquietude da imagem quanto à sua simples busca. Seria preciso nela observar as desacelerações hesitantes, as voltas para trás, as acelerações, como o que permite fazer dançar todos os corpos do cinema em busca desse Outro histórico.

“O gesto dançarino é o início que se partilha ou se fissura, que gostaria de inventar a continuação. Ele questiona: haverá uma continuação possível do início dos corpos? Esta questão já a mergulha na história: haverá uma continuação do que precede?” (SIBONY, 1995).

A poética da animação desemboca então logicamente numa poética do movimento, e um dos grandes feitos dessas *História(s)* é ter-nos restituído ao mesmo tempo suas diferenças e seus liames. ■ ■ ■ ■

Tradução: Oswaldo Teixeira e Irene Ernest Dias
Revisão Técnica: Mateus Araújo Silva

Referências

ADORNO, Theodor. *Essai comme forme*. In: *Notes sur la littérature*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.

BENVENISTE, Emile. *Problemes de linguistique generale*. Paris: Gallimard, 1966.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet: ator e mártir*. São Paulo: Vozes, 2002.

SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Paris: Seuil, 1995.

Résumé: Cet essai met en lumière l'entreprise cinématographique de Godard qui est de s'attaquer à un vieux problème posé par le cinéma, la relation entre l'analyse et la synthèse du mouvement. En tirant des *Histoire(s) du cinéma* elles-mêmes le rythme comme un outil analytique, l'auteur perçoit grâce à deux opérations expressives produites par le cinéaste, et rendues possibles uniquement par la vidéo – le battement et la surimpression –, la figure en acte d'une consubstantialité essentielle au cinéma, celle qui fonde réellement son principe automoteur.

Mots-clés: Rythme. Poétique de l'animation. Perception du mouvement. Histoire.



Abstract: This essay draws attention to Godard's cinematographic undertaking of launching himself into an old problem raised by cinema: the relationship between analysis and synthesis of movement. By extracting the rhythm from his own *Histoire(s) du cinéma* as an analytical tool, the author perceives, from two expressive operations produced by the filmmaker and made possible only by video – beating and superimpression –, the figure in act of an essential consubstantiality with cinema, the one that founds its self-moving principle.

Keywords: Rhythm. Poetics of animation. Movement perception. History.