

ACERCA DOS MODOS DE SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS ATRAVÉS DE PROCEDIMENTOS E SUPORTES TECNOLÓGICOS¹

Eduardo Peñuela Cañizal²

***Resumo:** Tendo como pano de fundo idéias de Manovich e restringindo-me, nesta ocasião, ao preceito de que no processo de deslocamento – ou transformação da função das unidades de um código – entram em jogo os entremeios do espaço da morfologia dos signos ou do espaço sintático de um sintagma textual, minha intenção será a de abordar a sobrevivência, em construtos expressivos estruturados pela utilização de tecnologias eletrônicas e digitais, de um tipo de conformação semântico-expressiva vinculado ao ideário poético dos surrealistas. Parto da hipótese de que, nesse espaço cultural constituído pelas relações imaginárias, muitos dos enunciados de filmes vinculados, direta ou indiretamente, ao Surrealismo dos anos 20 estão sujeitos a uma constante renovação, decorrente, em boa parte, dos logros expressivos conseguidos pela própria maturação da arte cinematográfica e pelas inovações que a eles acrescem as tecnologias que foram se acumulando desde o século passado até o presente. Não lidarei, por razões fáceis de compreender, com um corpus extenso em que se congreguem diferentes modalidades de conformação. Tão somente me ocuparei de uma das modalidades ou, para ser mais preciso, daquela em que se concentram algumas das particularidades criativas mais específicas do movimento liderado por André Breton e, para mostrar isso, utilizarei passagens do filme *The Pilgrim* (1923), de Charlie Chaplin, pois creio que, nelas, se manifesta um tipo de imagem paradigmática da iconografia surrealista..*

No denso livro de Lev Manovich (2001), há, além da atualidade dos seus temas, uma serie de abordagens em profundidade no tocante às interferências das linguagens cinematográficas nos textos eletrônicos e digitais de nosso tempo e de certos melhoramentos de recursos expressivos trazidos pela tecnologia. De um lado, suas considerações sobre a interface dos códigos tradicionais com os códigos tecnológicos deixam em evidência não só conceitos abrangentes e sólidos sobre o assunto, mas também uma visão precisa do que venha a ser interface, termo manipulado pela crítica de maneira nem sempre precisa. É suficiente, para se ter uma idéia clara do alcance estrutural da interface, fixar-se nas observações que Manovich

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Produção de Sentido nas Mídias”, do XV Encontro da COMPOS, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

² Professor Titular da Universidade de São Paulo. Atualmente coordena o Centro de Pesquisas em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIP. É também um dos vice-presidentes da International Association for Visual Semiotics e um dos editores da revista Significação. USP/UNIP. E-mail: epcaniza@uol.com.br

faz no atinente ao espaço navegável. Ou, então, a constatação de que a interface, ao arranjar os dados de várias maneiras, fornece diferentes modelos do mundo: num arquivo do computador, os documentos podem ser dispostos segundo uma ordem hierárquica, ao passo que, no hipertexto da World Wide Web, tudo se ordena de acordo com as regras de um sistema não hierarquizado, isto é, de um sistema predominantemente metonímico. De outro, seus comentários a Aspen Movie Map (1978-1980) fazem perceber, com relativa clareza, as novas possibilidades que a remodelação de recursos expressivos abre não só para alargar o campo da leitura através da dinâmica da intertextualidade, mas também para a captação de matizes da significação que afloram em imagens tradicionais quando os componentes iconográficos dessas imagens são rearranjados eletronicamente.

As estruturas concretas resultantes da aplicação dos novos procedimentos de codificação apresentam, apesar da sua diversidade, uma dinâmica comum: as funções dos elementos de um código são, ao serem submetidas às regras de outras linguagens, deslocadas e, dessa maneira, criam-se sintagmas expressivos que fazem com que o sujeito da leitura disponha, para o trabalho de interpretar tais sintagmas, de dados consistentes que lhe permitem aquilatar tanto a articulação do sentido quanto a repercussão que tal articulação pode ter no atinente aos padrões estéticos. Assim, admitindo, com Mitchell (1982), o princípio de que uma fotografia digital tem menos quantidade de informação do que uma foto analógica, não é menos verdade, em contrapartida, que uma imagen digital é capaz, por sua vez, de conter detalhes muito mais acurados. Isso significa, entre outras cosas, que a representação de um objeto obtida por uma câmera fotográfica tradicional ordena o espaço do texto visual segundo a tonalidade determinada por um conjunto de interstícios inerentes ao código utilizado e que, se a função desses interstícios é deslocada pela dos pixels, a imagem resultante desse processo gera combinatórias mais propícias à representação de minudências, sem esquecer, ainda, que tais imagens favorecem um tipo de leitura mais interativa, ou seja, beneficiam uma produção de sentido significativamente mais aberta. Outro tanto ocorre, para dar mais um exemplo, quando se comparam configurações, preparadas com o procedimento do que Manovich denomina montagem ontológica, com configurações obtidas a partir de uma simples justaposição de imagens – técnica muito utilizada pelo cinema clássico – ou pela fotomontagem praticada pelas vanguardas históricas da década de 1920. Cotejadas as diferenças significacionais dos dois processos, fica evidente que a conotação dos arranjos da

montagem ontológica é mais abrangente, o que pressupõe, em sua leitura, uma relação mais participativa dos observadores.

Tendo como pano de fundo essas referências e restringindo-me, nesta ocasião, ao preceito de que no mencionado processo de deslocamento – ou transformação da função das unidades de um código – entram em jogo os entremeios do espaço da morfologia dos signos ou do espaço sintático de um sintagma textual, minha intenção será a de abordar a sobrevivência, em construtos expressivos estruturados pela utilização de tecnologias eletrônicas e digitais, de um tipo de conformação semântico-expressiva vinculado ao ideário poético dos surrealistas. Parto da hipótese de que, nesse espaço cultural constituído pelas relações imaginárias, muitos dos enunciados de filmes vinculados, direta ou indiretamente, ao Surrealismo dos anos 20 estão sujeitos a uma constante renovação, decorrente, em boa parte, dos logros expressivos conseguidos pela própria maturação da arte cinematográfica e pelas inovações que a eles acrescem as tecnologias que foram se acumulando desde o século passado até o presente. Não lidarei, por razões fáceis de compreender, com um corpus extenso em que se congreguem diferentes modalidades da conformação acima mencionada. Tão somente me ocuparei de uma das modalidades ou, para ser mais preciso, daquela em que se concentram algumas das particularidades criativas mais específicas do movimento liderado por André Breton.

Tampouco tratarei aqui dessa complexa circulação de nuances culturais em que, formando intertextos significantes de distinta índole, o dialogismo atua. Mais do que abordar com sistematicidade a questão, meu propósito se limita, indo na esteira das idéias de Manovich, a roçar alguns aspectos da sobrevivência de uma imagem literário-cinematográfica numa atmosfera ideológica em que se respira a crença de que não existe olhar inocente nem computadores puros, já que tal pressuposto valida a tese de que assim como os artistas tradicionais percebem o mundo através dos filtros de códigos já consolidados pela cultura, os artistas que hoje arquitetam suas obras mediante a utilização do computador – e outras ferramentas tecnológicas – armam suas mundividências seguindo o mesmo princípio, o que significa, entre outras coisas, remodelar ou ressuscitar a expressão de iconografias pertencentes a um passado distante ou próximo. Ao me posicionar assim, justifico, com antecedência, minha entrega por inteiro ao enfeitiçamento do que há de visceral nos signos que se congregam num texto filmico e, conseqüentemente, ao compromisso de furtar minhas observações à atitude comodistas dos que pensam que os

signos não têm uma vida secreta, isto é, aos que, com angelical inocência, se prendem na convicção de que os signos possuem unicamente uma vida pública e teimam em ignorar que em sua morfologia e na sintaxe de suas múltiplas interações se resguardam do rigor do tempo indícios de comportamentos primitivos do animal humano, de comportamentos, enfim, em que esse animal humano aprendeu a lição de que, uma vez permitida, a proximidade conota ter confiança, não sentir receio da presença do outro e aceitar sua vizinhança para inaugurar, mediante o acercamento dos corpos e da corporalidade dos signos, um ato de relação social impregnado de uma profunda transcendência.

Não é possível descartar, sem mais nem menos, o fato de que o cinema, desde os seus primórdios, lidou, de um lado, com a construção de imagens que possuem um extraordinário poder de evocação, de trazer à memória algo daquilo que ainda resta – e é resgatável – das experiências ancestrais do animal humano e, de outro, com o compromisso de colocar os espectadores em pontos de vista que, até então, eram inconcebíveis. Enfim, não há como se recusar a admitir que o cinema, mesmo em seus primórdios, além da renovação do espetáculo³, abria caminho no rumo do resgate de étimos esquecidos através da utilização de recursos expressivos incomuns, algo que, com certeza, interessou, sobremaneira, aos surrealistas e deixou marcas indeléveis naqueles filmes que, direta ou indiretamente, fundam a cinematografia desse movimento. Também tem de se aceitar o princípio de que o cinema não somente resgatava e evocava configurações que não eram claramente percebidas pelo homo sapiens, mas forjou procedimentos iconográficos que a heterogeneidade de discursos de nosso tempo não tem como evitar, pois elas instituíram procedimentos que funcionam como matrizes ou estruturas invariáveis que renascem constantemente no imaginário contemporâneo.

Em outras palavras, essa imbricação de signos fazia com que a linguagem do corpo, atrelada inevitavelmente à evolução do animal humano, permitisse, devido aos vínculos com arraigos instintivos, vislumbrar sobras de emoções domesticadas pela cultura. E, indubitavelmente, a evocação de vestígios dos inúmeros percalços na constante transformação da espécie humana, sempre cheia de enigmas, era assunto que desafiava a curiosidade dos surrealistas, pois estes viam na sua velada representação uma alternativa de

³ Em nossos dias, a plenitude do espetáculo de “assistir a um filme” perdeu muito do encanto de antigamente, embora se preservem certos substratos desse encanto, os avanços tecnológicos transformaram – o que não significa que prejudicaram – o ritual de ver uma fita. Hoje já há milhões de pessoas que possuem “uma sala própria” em que elas se escondem do público para viver essa experiência numa quase completa solidão.

pôr em prática recursos de linguagem suscetíveis tanto de renovar a expressividade poética quanto de recuperar estilhaços de significações esmigalhadas. A ilusão de movimento, engastada no código de enquadramentos elaborado pelos irmãos Lumière, tornou as imagens do cinematógrafo ainda mais cativantes e, nesses formatos, as cenas do cotidiano projetadas na tela causaram uma espécie de deslumbramento entre os artistas do Surrealismo quando se aperceberam de que, naquelas agitadas fantasmagorias do imaginário, as coisas triviais da vida se faziam mais sedutoras ou, dito outro modo, o mundo do cotidiano perdia suas crostas fossilizadas e deixava à mostra algo das suas entranhas.

Não me refiro, obviamente, ao movimento de uma imponente locomotiva adentrando na estação, imagem surrada pelos historiadores do cinema. Refiro-me a algo mais sutil, caso, para dar um exemplo, da cena – aproximadamente 45 segundos – de *Le Repas de bébé*, realizado na primavera de 1895, em que Auguste Lumière e família se entregam ao ritual burguês do café da manhã servido no jardim exterior de uma grande mansão. Na linha da perspectiva e em primeiro plano, próximos, portanto, do espectador, a câmera, em virtude do enquadramento utilizado, apresa, simultaneamente, os afagos paternos com o bebê e, mais ao fundo, o movimento dos galhos das árvores abanadas pelo vento. O contraste entre a meiguice familiar e a tremulação das folhas instaura nesse breve espetáculo uma vaga inquietação que incute toques enigmáticos à experiência filmada ou cadências que conferem à linguagem dos gestos nuances do maravilhoso⁴. Creio que nessas imagens em que a ilusão de movimento está presente coexistem presságios de melancolia e beleza convulsiva⁵. Traços,

⁴ Lembro que, em certa ocasião, Jorge Luis Borges tenta definir o maravilhoso dizendo que ele surge quando, num olhar de relance, percebemos, sem saber a causa, o movimento fugaz da folhagem de um arbusto. Breton, em seu primeiro manifesto (1983: 26), coloca, ao lado das ruínas românticas, os manequins como objetos em que se agita o maravilhoso. Não é difícil deparar com esses bonecos em obras plásticas e cinematográficas do surrealismo. Talvez uma das cenas mais consagradas a esse respeito, embora não seja uma obra realizada no período que aqui se estuda, seja a da cremação do manequim em **Ensayo de un Crimen** (1955) de Buñuel. Também o conceito de ominoso, tal como o define Freud em seu famoso ensaio sobre o estranho, se relaciona com uma boneca.

⁵ A expressão “beleza convulsiva” se deve a Breton. Ao que me é dado conhecer, ela aparece no último parágrafo de **Nadja** (1964: 190) – “A beleza será convulsiva ou não será” – e a idéia que tal expressão encerra é retomada em **L’amour fou**. Na passagem final do que seria o primeiro capítulo deste livro, Breton (1992: 686) escreve: “A beleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fixa, mágico-circunstancial ou não será.” Também nos **Manifestos** é possível encontrar trechos em que esse conceito de beleza é defendido. Os estudiosos do Surrealismo se valem, no geral, dos significados mais evidentes da expressão para encontrar neles os sentidos que caracterizam uma das propriedades mais específicas das produções surrealistas, sendo de ressaltar que, Hal Foster, em **Compulsive Beauty** (1997), explorou muito bem essa questão aliando a idéia de beleza convulsiva ao conceito freudiano de ominosidade. Cabe observar que Breton, ao utilizar o termo convulsão, leva em conta os dados de que a medicina se serve para identificá-lo: contração patológica, involuntária, de grandes áreas musculares. Não é difícil constatar, portanto, que aos postulados surrealistas, como já adverti, subjazem idéias que são mais instigantes do que aquelas que habitualmente se evidenciam nas camadas mais superficiais da

enfim, sobre os quais recai a atração que tinham os surrealistas por tudo quanto criasse um clima de mistério, muitas vezes decorrente da maneira de representar os fatos mais corriqueiros.

Estou convencido de que *The Big Swallow*, (1901) considerando o momento da sua realização e as conquistas expressivas conseguidas, é uma obra surpreendentemente inovadora. Em seus poucos segundos de duração, o filme mostra a cena de um homem elegantemente vestido – um autêntico dândi – que, percebendo que alguém se aproxima para filmá-lo, gesticula com espalhafato para expressar seu repúdio. Mesmo assim, entre a câmera e a personagem, a distância se faz cada vez menor até o ponto de que, na tela, aparece o rosto em pormenor e logo a seguir um close da boca aberta por onde a máquina e o operador somem como se tivessem caído num abismo. Em continuação, vemos, no enquadramento do rosto, o movimento das mandíbulas do janota a denotar, simultaneamente, o ato da devoração e o prazer vindo da deglutição de tão insueto alimento. Essa seqüência de atos e gestos instaura um processo narrativo que aos poucos se dilui para dar lugar ao surgimento de gesticulações cujos significados habituais são de sobejo conhecidos. Mas a “surrealidade” emerge quando, uma vez amortecido o impacto da narrativa, se constata que à denotação prosaica das imagens se sobrepõe um significado muito mais transcendente, ou seja, um significado que se adere a uma combinatória de signos cujo arranjo decorre da manipulação de recursos que traduzem poeticamente o fato de que, no cinema, o tamanho das coisas representadas não é, por questões técnicas ligadas à projeção, persistente. Existem, portanto, nessa combinação de elementos, procedimentos que são determinantes do que, anos mais tarde, constituiria o modelo padrão da imagem surrealista, isto é, um construto imaginário que, no dizer de Abel (1975) se referindo às observações de Reverdy, não se articulava segundo os preceitos de uma comparação, mas da aproximação de realidades distantes, sendo de ressaltar que, quanto mais afastados estivessem os referentes dessas imagens, maior seria a carga poética que na imbricação dessas realidades representadas se acumulava. E isso, independente dos efeitos cômicos ou irônicos obtidos em *The Big Swallow*, é o que ocorre a

significação desses postulados. Prova disso é que, para socavar nos sentidos mais fundos da oposição “explosivo-fixa”, Man Ray, por exemplo, realizou uma foto – **Explosante-fixe** –, que logo se tornou famosa, destinada a convulsionar e fixar os movimentos de uma dançarina. A esse respeito, resulta mais significativo ainda que, alguns estudiosos da obra de Buñuel, encontrem nas fotos de uma operação de catarata o étimo iconográfico em que teria sua origem a famosíssima seqüência do olho seccionado de **Un Chien Andalou** (1929).

partir do instante em que a câmera fotográfica é digerida, num ato de índole canibalesca, pelo dândi.

Por outro lado, assim como as imagens surrealistas – e a pintura tinha mostrado isso de maneira poeticamente eficaz – romperam com os parâmetros de analogias seculares, a narrativa, ao se firmar nos relatos que passaram a atrair multidões, logo virou, nas mãos dos cineastas mais subversivos, um código cuja banalização tinha de ser combatida e, ao mesmo tempo, explorada com o intuito de encontrar outras possibilidades combinatórias que não aquelas determinadas pela concatenação causal dos acontecimentos. Ao terem caído nas armadilhas da mercadoria do espetáculo, muitas das conquistas do cinema foram se estereotipando cada vez mais e, atreladas ao ciclo de consumo-produção, passaram a ter formatos similares ao dos objetos fabricados em série. Uma das principais conseqüências desse fenômeno, como acertadamente assinala Pier Giorgio Tone (1978: 59-72), foi a de que as linguagens, presas das malhas da alienação, perdiam parte do seu potencial para expressar os efeitos decorrentes do trabalho do desejo, epicentro de todos os abalos presentes no imaginário forjado pelos principais artistas do movimento e, em especial, pelos cineastas que melhor souberam encarná-lo. Arremeter contra a estrutura estereotipada dos relatos cinematográficos mais populares não significava, no caso, entregar-se aos ditames dos vanguardistas que defendiam o chamado cinema puro ou abstrato, em que, no fundo, o que se defendia era a realização de um experimento cinético destinado a estruturar, a partir dos componentes básicos da pintura, uma linguagem universal fundamentada na geometria e nas formas. Isso era claramente perceptível em filmes como *Ballet Mécanique* (1924) e *Anémic Cinéma* (1926). Mesmo no chamado cine-poema, caso de *Emak-Bakia* (1927), Man Ray não se livra dessa tendência e faz com que o protagonista do filme, em que pese a presença feminina, seja o movimento, metaforicamente encarnado nesse jogo final em que os olhos de uma mulher se entregam ao dinamismo em que o pictórico e o fotográfico se travestem durante alguns segundos⁶.

⁶ Este tipo de filmes, incluídos por alguns nas antologias do Surrealismo, não são, em essência surrealistas, embora alguma que outra cena possua traços do movimento. É possível que, a partir da cuidadosa análise que Steven Kovács (1980) faz de *Emak-Bakia*, possam, se tomarmos a cena da caixa cheia do que poderiam ser partes de um vestuário masculino, ser feitas algumas relações com seqüências de *Un Chien Andalou* em que também aparece uma caixa, mas nem sempre cheia de peças de vestimenta. Creio que em termos de intertextualidade, o filme em questão está comprometido com uma visão cubista e boa parte das iconografias identificáveis permite estabelecer relações com o poema de Apollinaire intitulado *La Cravate et la Montre*, composto antes de 1916 e publicado no livro *Caligrammes* (1965: 192).

É compreensível, portanto, que os surrealistas, como afirma Kuenzli, utilizassem o cinema como

“uma espécie de fagulha de suas próprias atividades oníricas. Seus filmes favoritos eram seriados muito populares: Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York e também as fitas de Charlie Chaplin, Mack Sennet e Buster Keaton. Rejeitavam os filmes de vanguarda dos impressionistas (Louis Delluc, Marcel L’Herbier, Jean Epstein), em razão de que neles se notava a clara intenção de criar uma arte cinematográfica pura. Em contrapartida, os surrealistas se sentiam atraídos pelos filmes que eram do agrado das massas porque eles não faziam parte da arte burguesa, já que representavam um novo meio anti-artístico” (1998:8).

Essas constatações do crítico coincidem com alguns dos dados já assinalados anteriormente e, também, com alguns aspectos da questão salientados por outros trabalhos já clássicos sobre o assunto, como, por exemplo, os de Williams (1981), Gould (1976), Hedges (1983) e Abel (1984), para citar tão somente os que me parecem mais importantes. Não obstante, a afirmação de que o cinema seria para os surrealistas uma espécie de fagulha de suas atividades oníricas merece algum comentário pelo fato de que em seu conteúdo mais profundo a idéia se relaciona com o paradoxo ou, dito de maneira diferente, com o caráter regressivo que subjaz a qualquer processo de contradição, isto é, a esse tipo de combinatórias aparentemente sem nexos lógicos em que se conectam dois elementos contrários. A esse respeito, creio que as oposições utilizadas por Breton quando trata de definir a beleza convulsiva, embora estejam formadas por dois termos opostos – erótico-velada, explosivo-fixa e mágico-circunstancial –, deixam a impressão, no contexto de Nadja, de constituírem uma única unidade morfológica, já que o hífen, enquanto sinal diacrítico, não é só utilizado para unir duas palavras, mas para instituir uma única palavra, um único termo que, ao ser sobredeterminado por significados contrários, não encontra nas lexias da língua francesa ou portuguesa o vocábulo pertinente para expressar o sentido radical a que o arranjo

expressivo das duas unidades morfológicas se refere. Ora, se minha hipótese é correta⁷, tenho de admitir que o hífen, no caso, funciona como um sinal através do qual se manifesta o significado do que entendo por entremeio. Ou seja, o significado de algo que não é necessariamente nem explosivo nem fixo.

Pelo já exposto, o leitor poderá ter comprovado que não faço um exame acurado dos conceitos principais dos postulados surrealistas mais divulgados. Limitei-me a procurar alguns deles, aqui explicitados ou não, possíveis significados subjacentes e, sem aspirações de originalidade, aproveitei determinados matizes para apontar argumentos que permitam equacionar, com um mínimo de coerência, idéias acerca do que hoje, concisamente, pode significar a imagem surrealista, ou seja, um tipo de imagem em que o entremeio não só aproxima coisas distantes, mas desfaz as fronteiras entre coisas distintas, entre a realidade e o sonho, entre o colossal e o diminuto. Desejo frisar que, se centro minhas observações em instâncias expressivas, é para me referir, em primeiro lugar, a uma determinada maneira de fazer cinema e ver o mundo e, em segundo, a certos modos de sobrevivência que as imagens especificamente surrealistas encontraram nas configurações obtidas em nossos dias através da utilização de outros recursos tecnológicos, pois forçoso será reconhecer que os significados que se manifestam nessa conformação a que me reporto não podem ficar enclausurados nos limites do contexto social em que se engendra, o que, dito em outras palavras, significa que essa forma expressiva, quando retomada em outros processos de codificação, quando reacomodada em outras funções prescritas por outros códigos – os tecnológicos em nosso caso – é peça indispensável na reconstrução dessa iconografia e, conseqüentemente, na produção de novos efeitos de sentido.

Tomando como pontos de referência imagens em que o entremeio regula suas estruturas, tenho para mim que a gênese da imagem surrealista tem, nas seqüências finais de *The Pelgrim* (1923), de Charles Chaplin, um de seus embriões mais sugestivo. Falando das conotações, o filme todo parece ter sido forjado como um grande útero que acolhe o óvulo fecundado do Surrealismo. Isso é o que se deixa vislumbrar, para citar apenas um exemplo,

⁷ E devo confessar que ela tem origem na leitura que venho fazendo dos trabalhos críticos de Salvador Dalí, principalmente desse magistral tratado sobre o Surrealismo que o pintor catalão nos oferece na coletânea de ensaios reunidos no livro intitulado *Si* (1977). Ao lidar com a idéia de que o automatismo psíquico puro, o onirismo experimental, os objetos surrealistas de funcionamento simbólico, o ideografismo instintivo e a irritação hipnagógica são “procedimentos não evolutivos”, Dalí, na esteira de Lacan, se adentra em domínios que os teóricos clássicos do Surrealismo – e mesmo André Breton – apenas vislumbraram e, pouco a pouco, vai descobrindo, mediante a aplicação do seu método paranóico-crítico, surpreendentes procedimentos de associação do que ele denomina irracionalidade concreta.

nas cenas em que, na casa de um dos devotos, os fiéis se reúnem para recepcionar o padre impostor⁸. Pelo seu cariz paradoxal, a situação em si já é sutilmente surrealista, mas seu surrealismo se torna evidente quando, de repente, o comedimento das pessoas diante do falso reverendo é subvertido pelas molecagens de um garotinho que vai, com perversa inocência, dismantando a rígida compostura e as engomadas vestimentas dos típicos representantes da burguesia – *pater familias*, esposas diletas, acólitos... –. Um circunspecto senhor – e inclusive o falso reverendo interpretado por Chaplin – é esbofetado e seu traseiro aguilhoado pelo garotinho que se serve de uma agulha de fazer tricô. De um lado, nesta “perversa inocência” do menino, vislumbro algo dos efeitos semaânticos de um entremeio que se oculta e creio que, também no “falso reverendo”, esse entremeio está presente, tanto na tradução que faço das imagens do filme quanto no próprio filme e, em razão disso, pressinto que a beleza convulsiva tem seu germe nesse arranjo, no invólucro que se instaura a partir do instante em que disponho as palavras desta maneira: perversidade-inocência.

O recurso de configurar através da materialidade do significante uma unidade visual capaz de traduzir um significado em que se anulam as diferenças entre perversidade e inocência é, talvez, uma das conquistas expressivas mais relevantes do cinema de Chaplin. Pode-se dizer que o filme inteiro funciona como um preâmbulo ao trabalho de armar esse construto poético, esse construto que se faz palpável no final do filme quando a personagem, perseguida pelo policial norte-americano, pensa encontrar a liberdade no território mexicano e, de repente, descobre que lá a violência é tão grande quanto a que tem de suportar nos Estados Unidos. Para escapar desses dois lados da lei do mais forte, o falso pastor encontra como única solução caminhar com um dos pés no território dito norte-americano e, com o outro, no território dito mexicano. A fronteira, enquanto fruto da arbitrariedade de algo fantasmático, não existe e, portanto, o que fica entre as pernas da personagem é a

⁸ Creio que, neste ponto, o surrealismo se define a partir do que alguns estudiosos do cinema de Buñuel – entre eles Victor Fuentes (1993) – entendem por “realismo transcendido”, isto é, um processo de representação em que ao significado da coisa representada se acrescenta sutilmente um conteúdo que não lhe corresponde, embora, enquanto significação que transcende, a denotação dessa coisa pode estar com ela associada por vias do seu reverso. Esse “realismo transcendido” implica, por conseguinte, uma espécie de bissemia, procedimento semântico muito utilizado em **Dom Quixote** e na poesia de Antonio Machado, fonte de inspiração de muitos dos poemas de García Lorca e, mesmo, de alguns dos poucos poemas escritos por Buñuel. Creio que ele também se manifesta na ficção de Benito Pérez Galdós, de quem alguns romances – **Tristana**, por exemplo –, foram adaptados ao cinema por Buñuel. O bissemismo funciona como um entremeio camuflado e está muito arraigado na tradição artístico-cultural da Espanha. Sem dúvida, ele está presente no filme de Chaplin, pois o moleque, sem deixar de ser moleque, é também um reverso de infância em que o entremeio da perversidade-inocência se mascara.

representação filmica do hífen, traço a partir do qual a escrita cinematográfica rascunha o espectro de uma linha em que as arbitrariedades se anulam e o animal humano, encarnado por esta personagem inesquecível, evoca, com seu gesto, esse momento único que invade as entranhas do homo sapiens ao perceber que quando sonhamos com a liberdade nosso corpo não se separa do mundo. Ao contrário, nosso corpo se faz mundo.

Esse tipo de imagem⁹ em que o elemento mediador “desaparece” para que o entremeio possa assumir a totalidade decorrente das imagens que se integram é, talvez, um dos recursos poéticos mais fortes que as vanguardas nos deixaram e, em especial, o Surrealismo. O cinema, a partir das descobertas da montagem, criou espaços textuais em que os detalhes terminaram sendo mais nítidos dos que se pretendia representar nas configurações pictóricas e os códigos tecnológicos, durante os últimos 20 anos do século passado, invadiram os textos feitos com imagens fotográficas para fazer com elas o que o cinema fez com a pintura. A esse respeito, são instigantes as observações que Philippe Dubois fez sobre o filme *One from the Heart* (1982). Segundo o crítico francês, com Coppola

“o instrumento eletrônico (o vídeo e a informática) foi naquele momento de tal modo investido e fantasmado que ele devorou o corpo da imagem cinematográfica, não deixando subsistir nada além de um vago esqueleto frio e inerte. Esta devoração vem notadamente deste desejo insano, exacerbado pela tecnologia, de uma total pré-visão do filme inteiro por meio do vídeo. Um filme não só previamente escrito e decupado no papel, como também desenhado em storyboard, registrado em computador, fotografado em polaróide, animado por computador, pré-filmado plano a plano em vídeo de teste, pré-interpretado, pré-dirigido, pré-montado, pré-sonorizado e até mesmo pré-projetado em sala.” (2004:129).

Mas independente de o fato de essa pré-visão impedir, como acredita o estudioso acima citado, a verdadeira visão, tenho para mim que esse esqueleto que resta não é simplesmente o despojo da devoração. Ele é o eixo, isso sim, em torno do qual se organizam todos esses detalhes do conjunto de pré-visões possibilitadas por uma complexa

⁹ Já disse que esse tipo de conformação é, em sua raiz, literária, embora o cinema a utilize com frequência, sua origem poética mais próxima está na passagem em que Lautréamont define a beleza como: “encontro fortuito de uma máquina de cultura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.

ensambladura de códigos. Ou, segundo minha hipótese, ele é o efeito do entremeio, a linha que anula as fronteiras e permite a formação de unidades significantes capazes de expressar esse outro lado das oposições em que as diferenças se anulam e as contradições se evaporam. Ele é, enfim, o sentido conotado que se observa nos processos de conjungir coisas distantes que se manifesta nas imagens vanguardistas e se consolida em muitos dos construtos eletrônico-digitais em que enunciados literário-cinematográficos renascem e se moldam aos anseios expressivos da atualidade, assim como a personagem de Chaplin se molda aos anseios de liberdade. Ao final de contas, a montagem ontológica e os novos procedimentos de justaposição não são, no fundo, processos textuais em que o constante desejo de liberdade, inerente ao animal humano, se reaviva?

Bibliografia de referência:

- ABEL, Richard. 1975. *The Contribution of French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)*, In Cinema Journal, 14.
- ABEL, Richard, 1984. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princenton: Princenton University Press.
- APOLLINAIRE, Guillaume. 1965. *Oeuvres poétiques*. Paris, Gallimard.
- BRETON, André. 1962. *Nadja*. Paris, Gallimard.
- BRETON, André. 1988. *Nadja*, in *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard.
- DALÍ, Salvador. 1977. *Sí*. Barcelona: Ariel.
- DUBOIS, Philippe. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify.
- FOSTER, Hal. 1997. *Compulsive Beauty*. Cambridge, MIT.
- FUENTES, Víctor. 1993. *Buñuel en México*. Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses.
- GOULD, Michael. 1986. *Surrealism and the Cinema*. Cranbury: A.S. Barnes.
- HEDGES, Inez. 1983. *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham: Duke University Press.
- KOVÁCS, Steven. 1980. *An American in Paris: Man Ray as Filmmaker*, in *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema*. Londres: Associated University Press.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.

- KUENZLI, Rudolf E. 1998. *Introduction*, in *Dada and Surrealist Film*. Cambridge, MIT Press.
- MANOVICH, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- MITCHELL, William J. 1982. *The Reconfigured Eye*. Cambridge. The MIT Press.
- TONE, Pier Giorgio. 1978. Milão, Mursia.
- WILLIAMS, Linda. 1981. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press.