

# O cinema\*

Virginia Woolf

Tradução e posfácio de **Fernando de Moraes Barros**

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

O selvagem, dizem alguns, não mais coabita em nós; vivemos o refugio da civilização, tudo já foi dito e é tarde demais para ensejarmos qualquer ambição. Tais filósofos, no entanto, provavelmente passaram ao largo das sessões de cinema. Jamais tiveram diante de seus olhos os selvagens do século dezenove assistindo aos filmes cinematográficos. Jamais se sentaram diante da tela e refletiram sobre o fato de que, em que pese toda indumentária sobre seus ombros e o carpete à base de seus pés, é ínfima a distância que os separa daqueles homens nus que, com reluzentes olhos, batiam dois lingotes de ferro entre si e ouviam, neste clangor, a prelibação da música de Mozart.

Os lingotes, nesse caso, encontram-se, é claro, ornamentados em grau tão elevado e de tal modo recobertos por acreções de substâncias estranhas que é, pois, extremamente difícil ouvir algo com distinção. Aqui, tudo é burburejo, enxame e caos. Passamos uma vista-d'olhos na beira de um caldeirão no qual fragmentos de todos os feitios e sabores parecem entrar em ebulição; vez por outra, alguma forma vasta vomita-se e parece estar a ponto de se arrancar para fora de tal caos. À primeira vista, porém, a arte do cinema aparenta ser demasiado simples e até mesmo estúpida. Vê-se o Rei dando um aperto de mão a um time de futebol; eis o iate de *Sir Thomas Lipton*; eis, enfim, Jack Horner vencendo o *Grand National*. Os olhos consomem tudo isso instantaneamente e o cérebro, agradavelmente excitado, põe-se a observar as coisas acontecerem sem se atarefar com nada. Trata-se, para o olho vulgar, para o inestético olho inglês, de um mecanismo elementar, que trata de fazer com que o corpo não se abisme em pequenas carvoeiras, que dá ao cérebro brinquedos e

\* "The Cinema". Artigo publicado pela primeira vez no jornal nova-iorquino *Arts*, em junho de 1926. A presente tradução, por sua vez, foi levada a cabo a partir do texto que se encontra na coletânea de ensaios *The Crowded Dance of Modern Life* (Londres, Penguin Books, 1993, pp. 54-58).

doces a fim de mantê-lo assossegado e que pode, decerto, ser tomado por uma competente enfermeira até que o cérebro mesmo ascenda à compreensão de que é hora de acordar. Mas qual é, pois, a sua surpresa ao ser, de repente, despertado em meio à sua agradável sonolência e chamado a prestar socorro? O olho está em apuros. Necessita de ajuda. Diz, então, ao cérebro: "Está ocorrendo algo que de modo algum posso entender. Tu me és necessário". Juntos olham para o Rei, o barco, o cavalo e o cérebro; de imediato, vê que eles se revestiram de uma qualidade que não pertence à mera fotografia da vida mesma. Eles não terminaram por se tornar mais bonitos, no sentido em que filmes são bonitos, mas deveríamos nós chamá-los (nosso vocabulário é miseravelmente insuficiente) de mais reais, ou, então, reais a partir de uma realidade diferente daquela que percebemos no dia-a-dia? Apreendemo-los tais como são quando não estamos lá. Vemos a vida tal como ela é quando dela não tomamos parte. Ao contemplarmos, parecemos estar removidos da insignificância da existência efetiva. O cavalo não nos derrubará. O Rei não apanhará as nossas mãos. A onda não molhará os nossos pés. De um tal ponto privilegiado, e ao olharmos as momices de nossa espécie, temos tempo de sentir compaixão e alegria, generalizar, dotar um homem com atributos de sua raça. Vendo o barco navegar e a onda quebrar, temos tempo para abrir amplamente a nossa mente às influências do belo e registrar, em seu cume, a estranha sensação de que tal beleza perdurará e florescerá quer observemo-la quer não. Mais ainda: é-nos dito que tudo isso se passou há dez anos. Vemos um mundo que se deixou levar por debaixo das ondas. Dos conventos saem noivas — são mães agora; porteiros são calorosos — agora silenciam; mães são chorosas; convivas são alegres; tal coisa foi conquistada e tal coisa foi perdida, e, doravante, tudo está encerrado e consumado. A guerra eclodiu seus abismos sob os pés de toda essa inocência e ignorância, mas foi desta forma que pudemos dançar e dar piruetas, desejar e perseverar na existência. Foi assim, enfim, que o sol brilhou e as nuvens deslocaram-se, rapidamente, até o próprio fim.

Contudo, os cineastas parecem insatisfeitos com fontes de interesse tão óbvias tais como a passagem do tempo e o estímulo da realidade. Menosprezam o vôo de gaiotas, embarcações no Tamisa, o Príncipe de Gales, a *Mile End Road*, o *Piccadilly Circus*. Querem, antes, improvisar, adulterar, fazer uma arte só sua — naturalmente, porque demasiadas coisas parecem estar dentro de seu escopo. A ser assim, diversas artes davam a impressão de estar à sua disposição, prontas para oferecer seu apoio. Havia a literatura, por exemplo. Todos os famosos romances mundiais com suas famigeradas personagens e suas conhecidas cenas simplesmente pediam, ao que tudo indicava, para serem filmadas. O que poderia ser mais fácil e simples? O cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são,

para ambos, desastrosos. A aliança não é natural. Olho e cérebro são violenta e implacavelmente separados ao tentarem, em vão, operar em conjunto. O olho diz: "Aqui está Anna Karenina". De veludo negro, uma dama voluptuosa vestindo pérolas surge, pois, diante de nós. Mas o cérebro fala: "Esta não é mais Anna Karenina do que a Rainha Victoria o é". Pois o cérebro reconhece Anna quase que inteiramente por meio dos recônditos de sua mente – seu charme, sua paixão, seu desespero. Toda a ênfase é, por meio do cinema, concedida aos seus dentes, às suas pérolas e ao seu veludo. Aí, então, "Anna apaixona-se por Vronsky" – o mesmo é dizer, a dama de veludo negro cai nos braços de um cavalheiro de uniforme e ambos se beijam com enorme suculência, grande vagarosidade e infinita gesticulação num sofá que, por sua vez, acha-se numa biblioteca extremamente bem equipada enquanto o jardineiro, por acaso, corta a grama. Desse modo, cambaleamos e arrastamo-nos através dos mais famosos romances mundiais. Iguamente, e nesse mesmo compasso, contamos explicá-los em palavras de uma só sílaba, em garranchos de um colegial iletrado. O amor consiste, aqui, num beijo. O ciúme, num copo quebrado. Um sorriso forçado já é, aqui, a própria felicidade. A morte é um carro fúnebre. Nenhuma dessas coisas possui a mínima ligação com o romance escrito por Tolstoy e é somente quando renunciamos à tentativa de irmanar os filmes aos livros que vislumbramos, a partir de alguma cena acidental – como, por exemplo, o jardineiro cortando a grama –, o que o cinema poderia realizar se este se deixasse levar pelos seus próprios operadores inventivos.

Mas quais são, pois, estes operadores? Caso cessasse de ser um parasita, de que forma andaria ele de modo ereto? No momento, é apenas por meio de pistas que se poderia formular alguma conjectura a esse propósito. Dias atrás, por exemplo, numa exibição do *Dr. Caligari*, uma sombra com o formato de girino surgiu, de súbito, num dos cantos da tela. Dilatou-se ao extremo, estremeceu-se, abaulou-se e, então, afundou novamente na nulidade. Pareceu, por um momento, incorporar uma imaginação algo doentia, monstruosa, comum ao cérebro lunático. Por alguns instantes, tudo se passava como se o pensamento pudesse ser comunicado de maneira mais eficaz por meio de formas do que por palavras. O monstruoso e assustador girino pareceu ser, ele mesmo, o medo, e não o enunciado: "tenho medo". De fato, a sombra era acidental e o efeito, por sua vez, não intencional. Mas se uma sombra é, num dado momento, capaz de induzir muito mais do que os próprios gestos e as palavras de homens e mulheres em situações de medo, parece evidente que o cinema detém em suas mãos símbolos inumeráveis para emoções que, até agora, não conseguiram encontrar expressão própria. O terror possui, além de suas formas comuns, o formato de um girino; ele desabrocha, torna-se abaulado, estremece e, ao fim, desaparece. Raiva não é meramente palavreado oco e discurso

retórico, mas faces vermelhas e punhos cerrados. Significa, talvez, uma linha preta retorcida sobre uma folha em branco. Anna e Vronsky não mais precisam de caretas e olhares mal-humorados. Podem realizar-se efetivamente – como? Há, então, perguntamo-nos, alguma linguagem secreta que sentimos e vemos, mas, no entanto, não falamos e, nesse caso, seria possível torná-la evidente ao olho? Há, pois, alguma característica pertencente ao pensamento que pode render-se ao visível sem o auxílio das palavras? Aquele possui celeridade e pouco relevo, diretividade dardejante e circunlocução vaporosa. Mas também possui, sobretudo em momentos de emoção, o poder de criar imagens, a necessidade de elevar seu fardo até um outro portador; deixar uma imagem correr lado a lado junto a ele. A aparência do pensamento é, por algum motivo, mais bela, mais compreensível, mais disponível do que o pensamento em si mesmo. Como todos sabem, as idéias mais complexas formam, em Shakespeare, cadeias de imagens por meio das quais nós nos elevamos, alterando e revirando, até que atingimos a luz do dia. Mas, evidentemente, as imagens de um poeta não devem ser moldadas no bronze ou registradas a lápis. Elas condensam milhares de sugestões na quais o que há de visual é simplesmente o mais óbvio e o mais predominante. Até mesmo a imagem mais simples. "Meu amorzinho é como o vermelho, vermelha rosa, recém brotada em junho"; eis o que nos fornece as impressões de umidade e calidez, o brilho do carmim e a suavidade das pétalas ligadas e afinadas de forma inextricável a partir da cadência de um ritmo que é, ele próprio, a voz da paixão e da hesitação do amante. Tudo isso, que é acessível às palavras e somente às palavras, o cinema deve evitar.

Todavia, se tanta coisa em nosso pensar e sentir acha-se vinculado à visão, algum resíduo de emoção visual – que não possui utilidade nem ao pintor nem ao poeta – pode, até agora, estar à espera do cinema. Que tais símbolos serão notadamente diferentes dos objetos que vemos diante de nós parece ser sumamente provável. Algo abstrato, algo que se movimenta com um engenho controlado e consciente, algo que não clama pela mínima ajuda das palavras e da música a fim de se fazer inteligível; mas conta, antes, utilizá-las como algo subserviente – no futuro, os filmes decerto serão compostos a partir de tais abstrações e movimentos. Aí, então, quando algum símbolo novo for efetivamente descoberto a fim de expressar o próprio pensamento, o cineasta terá preciosidades enormes à sua disposição. A exatidão da realidade e seu poder surpreendente de sugestão deverão ser tomados gratuitamente. Annas e Vronskys – aqui estão eles em carne e osso. Se ele pudesse, em meio a esta realidade, exalar emoção e animar a forma perfeita com o pensamento, sua conquista poderia ser transportada de mão em mão. Assim, tal como a fumaça brota do Vesúvio, seríamos capazes de ver o pensamento em sua ferocidade, em sua beleza, em sua singularidade, extravasando dos homens com

os seus cotovelos sobre a mesa; das mulheres com suas bolsinhas caindo no chão. Veremos, pois, tais emoções se mesclando e afetando umas as outras.

Vislumbraremos alterações violentas de emoções produzidas por suas próprias colisões. Os mais fantásticos contrastes poderão ser lançados à nossa frente com uma velocidade que o escritor apenas em vão pode almejar; a arquitetura onírica de arcos e ameias, de cascatas que se derramam e fontes que nascem, que, por vezes, visita-nos no sono ou constrói-se nos quartos à meia luz, poderá ser percebida diante de nossos olhos bem despertos. Nenhuma fantasia deverá ser demasiadamente afetada ou não substancial. O passado poderá ser desdobrado e as distâncias, aniquiladas; e os espaços vazios que desarticulam os romances (quando, por exemplo, Tolstoy precisa passar de Levin para Anna e, ao fazê-lo, abala sua história arrancando e detendo nossa comiseração) poderão, pela uniformidade do segundo plano, quer dizer, por meio da repetição da mesma cena, ser eliminados.

Ninguém, neste momento, pode dizer-nos como tudo isso deve ser almejado e muito menos alcançado. Podemos obter indícios somente no caos das ruas, quando, talvez, algum agrupamento momentâneo de cor, som e movimento sugerir que há, ali, uma cena à espera de uma nova arte para ser transfixada. E, por vezes, no cinema, em meio à sua imensa agilidade e enorme proficiência técnica, a cortina se levanta e vemos, ao longe, uma desconhecida e inesperada beleza. Mas por um momento apenas. Pois algo estranho parece ter ocorrido – enquanto todas as outras artes nasceram nuas, esta, a mais jovem, nasceu totalmente vestida. É capaz de dizer tudo antes mesmo de ter qualquer coisa a dizer. Como se a tribo selvagem, em vez de ter encontrado dois lingotes de ferro para tocar, tivesse achado – enquanto semeava o litoral – rabecas, flautas, saxofones, trompetes, pianos de cauda *Erard* e *Bechstein* e começado, com incrível energia, mas sem saber uma nota de música sequer, a bater e golpear sobre todos eles ao mesmo tempo.

Posfácio:

Bloomsbury, Virginia Woolf e a estética do cinema-possível.

Londres, virada do século. Um grupo de homens – cuja agônica amizade teve o *Trinity College* como berço (mais que) esplêndido – decide levar a cabo, com duas irmãs de um deles, o luxuoso e ousado hábito de levantar questões sobre obras de arte, peças literárias e filosofia. Vários deles tornaram-se culturalmente atuantes e, não raro, infrangivelmente famosos. Que se nomeie, pois, os principais astros da plêiade: J. M. Maynard Keynes, Lynton Strachey, Duncan Grant, Clive Bell, Thoby Stephen, Leonard Woolf, *et reliqua*. O *habitat* natural dos encontros – às quintas-feiras ao norte do *British Museum* – não deixava por menos. Legítima estufa de plantas delicadas: casa ampla, aquecida, enfumaçada, repleta de carpetes, gramofones, divãs e, é claro, sem nenhuma criança correndo ou tumultuando as reuniões. Sublimação suprema da *intelligentsia* vitoriano-burguesa, portanto. Bloomsbury formara-se. E o delírio da *délicatesse* também.

E Virginia Woolf, a mais nova das duas irmãs do grupo? Quem, diante deste requintado mosaico literário, poderia temê-la? Autodidata, enredou-se desde muito cedo – nos recônditos de sua casa, número 22 de *Hyde Park Gate* – nas traiçoeiras franjas

do grego e do latim. De sagacidade invejável, abismou-se numa educação liberal cujo lastro formativo decerto invocava um ideal de inteligibilidade digno de apreço, em qualquer época. De beleza esmeraldina, terminou por atrair personagens e limalhas sociais nitidamente renomadas, em qualquer tempo. Cuidado, porém, com este atributo: beleza. Apesar dos sentimentos borrifados de orvalhado, do ar da manhãzinha e da névoa friamente ondeante que, mais e mais, insinuavam-se em muitos de seus romances, Virginia Woolf jamais se deixara levar pela superfície notadamente rasa e pela flacidez moral das coquetes que, com pés de garça, dançavam e tricotavam livremente nas famigeradas *garden parties*. É certo que este não era o seu elemento.

Mas, objetar-se-ia: a escritora em questão não faz jus, por assim dizer, a um modo político de ser e de agir. Sim, seus escritos não foram hauridos de um imaginário exclusivamente político. Mas isso, antes de mais nada, porque o tema era-lhe auto-evidente. Tanto é que, em *A Room of One's Own*, não hesita em revelar – biograficamente, por sinal – as injunções imediatamente vexatórias da educação feminina às quais as escritoras, desde sempre, permaneciam submetidas, e por meio

das quais eram fatalmente desatendidas em termos de sua efetividade cultural. E quem denegaria o fato de que, em *Three Guineas*, a escritora traz à plena luz o vínculo entre a repressão política do fascismo e a opressão patriarcal – em especial em sua vertente universitária – alertando que um é a conseqüência lógica e necessária do outro?

Mas isso não é tudo. Há que se caracterizar Virginia Woolf – tarefa pouquíssimo explorada – sob o influxo de suas considerações acerca do sujeito da fruição estética. *The Cinema* pretende, pois, lançar uma luz nesta direção e, se não for pedir mais do que o necessário, o artigo bem que poderia implicar um primeiríssimo movimento, um dizer-sim para outras análises no âmbito da estética. Como? Seria possível irmaná-lo a essa disciplina? Vejamos.

Desde o século dezoito – mormente a partir de Shaftesbury –, a estética inglesa já não procurava se fiar unicamente na trilha aberta por Hume e tampouco no caminho altamente pavimentado do classicismo francês. Não que o ideal prestigiosamente fornecido pela tragédia francesa clássica tivesse renunciado ao seu papel de *Vorbild*. Sua sombra ainda estava historicamente presente e sua substância permanecia, mesmo que "laicizada", no cardápio das concepções necessárias para a formação artística. E o modo empirista de ser, agir e pensar também não

poderia, nem por um momento, deixar de influenciar a interpretação estética inglesa. As doutrinas filosóficas que negam a existência de axiomas enquanto princípios de conhecimento logicamente distintos da experiência tinham, com efeito, deitado suas mais profundas raízes no solo britânico. A própria abordagem da estética já se achava eivada de pressupostos empiristas. Mas, no geral, as coisas haviam mudado. O olho estético já olhava para si próprio. Tornara-se efetivamente reflexionante. O moinho da atividade artística necessitava, por assim dizer, de águas novas.

Ora, se na estética classicista a questão era basicamente tematizada a partir da obra de arte – tratada como uma obra da natureza e, portanto, explorada como um fenômeno físico –, com a modernidade a definição de obra de arte já não pode mais ser comparada à sua definição especificamente lógica, o mesmo é dizer, independentemente do olho que a vê. Tampouco se tratava de adentrar exclusivamente pelos processos psíquicos nos quais se realizava a apropriação íntima da obra de arte – tal como ocorria na estética empirista. As classificações das obras de arte e as análises do sujeito da fruição artística já não podiam ser, por certo, elevadas ao único e primeiro plano do interesse. Aqui ainda estaríamos, à luz dos modernos paladinos da expressão artística, navegando nos arrabaldes do belo.

Com o advento das novas modalidades artísticas, a caracterização da criação é, grosso modo, distanciada dessas vertentes: nem *ingenium* puramente racional nem penetração sensivelmente delicada. É ao domínio da *forma* que ela deve, pois, ser remetida; é na espontaneidade de sua *formação* que ela desponta e se deixa compreender. A "invenção" poderia, em boa medida, ser tomada fielmente como uma combinação, uma eleição, uma associação de traços e elementos *in acto*. Mas, no caso do cinema — e aqui roçamos a espinha dorsal da desditosa pilhagem intuitiva que Virginia Woolf espera revelar —, tal associação pode produzir, se não for extraída de si, ou, melhor dizendo, de sua *forma*, apenas a "aparência" da novidade. É o que ocorre quando, em sua índole rapinante, apropria-se da forma literária. "O cinema" — escreve Virginia Woolf a esse respeito — "atirou-se sobre sua presa [a literatura] com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são, para ambos, desastrosos. A aliança não é natural". Há que se conquistar, enfim, uma outra espécie de representação. Visivelmente livre de fundos sonoros e da simbólica dos sinais, que dá nascimento à palavra articulada: "algo que não clama" — diz Virginia — "pela mínima ajuda das palavras e da música a fim de se fazer inteligível". Eis, pois, a *Erscheinungsform* a ser ensinada

e assegurada. Cumpre manter-se firme nisso: no contexto descerrado, sensibilizar-se por meio de um roteiro bem tramado ou apreendê-lo pelas caras e bocas das personagens como algo agradável difere muitíssimo de tomá-lo por belo. O prazer que deriva do tecido da roupa dos atores cinematográficos é, sob tal ângulo de visão, nitidamente alheio e *separado*, não se refere ou participa do deleite ou do entretenimento propriamente dito. Que se lembre, afinal, a descrição da escritora inglesa: "(...) Numa exibição do *Dr. Caligari*, uma sombra com o formato de girino surgiu, de súbito, num dos cantos da tela. (...) Por alguns instantes, tudo se passava como se o pensamento pudesse ser comunicado de maneira mais eficaz por meio de formas do que por palavras. O monstruoso e assustador girino pareceu ser, ele mesmo, o medo, e não o enunciado: 'tenho medo'".

Cinema: julgá-lo conforme as mesmas noções de beleza e concretitude que são utilizadas para as outras artes seria o mesmo que tentar achar a quadratura do círculo — descoberta, aliás, permitida somente ao cinema. Aqui, o prazer da bela aparência deve despertar o prazer, ou, antes ainda, o susto que se tem com a não-aparência. Sem dúvida: o cinema mudo da época de Virginia Woolf quer, *do novo e para o novo*, aprender a falar. Mas quem poderá, tomando-o sobre os ombros, dar-lhe forma e voz? Tal é a pergunta feita pela escritora de Bloomsbury em 1926. Pois, no seu

entender, a virtualidade inovadora que a mais nova de todas as artes apresenta permanece na esfera *virtual*, o mesmo é dizer, numa crisálida sem valor esteticamente objetivo. O quê? Por meio da pena de Virginia Woolf a caça (a literatura) pretende, finalmente, perseguir o caçador (o cineasta)? É o que tudo indica. Mas quer, com isso, abatê-lo? Certo que não. Quem diria o contrário? Provavelmente aquele que não vê, por detrás do texto, o mesmo impulso cinematográfico animando, urdindo e fiando o mais caro de todos os elogios.

O cinema-possível de Woolf não acantoa os fenômenos para, a partir daí, imitá-los e tampouco adota seus procedimentos do eternamente externo. Carrega consigo as suas leis. Como assim? Suas obras seriam,

então, meros produtos de sua clarividente imaginação subjetiva? Toda atenção aqui. Ao proceder através da espontaneidade formal que o habita, o cinema-possível de Virginia Woolf não se distanciaria da natureza circundante; acabaria, ao contrário, por revelá-la e confirmá-la de um modo totalmente inesperado. Ocorre que seu pathos ainda carece de uma "tecnicidade" autêntica. Oxalá pudesse a escritora contemplar o moderno cinema francês. E é mesmo de se temer a sua provável reação frente ao cinema novo de Glauber Rocha. Mas, com isso, afogamo-nos no incessante repuxo do pretérito do futuro e em centenas de co-significações difíceis de serem delineadas. Façamos o seguinte, então. Fiquemos no indicativo: recuperemos Virginia Woolf.