



A singularidade a 24 quadros por segundo

Silvio Demétrio

Em busca de um cinema em fuga – o puzzle, o mosaico e o labirinto como chaves da composição fílmica, de Cristian Borges, São Paulo, Perspectiva, 2019, 347 p.

Lançado pela Editora Perspectiva, *Em busca de um cinema em fuga – o puzzle, o mosaico e o labirinto como chaves da composição fílmica*, de Cristian Borges, professor da ECA/USP, é uma leitura densa que reverbera no universo do cinema a estrutura que Douglas Hofstadter desenvolveu em seu famoso livro *Gödel, Escher e Bach – um entrelaçamento de gênios brilhantes*. É que a origem da fuga como forma musical se deve a uma composição que Bach improvisou pela primeira vez quando de seu encontro com Frederico, o Grande, rei da Prússia. O rei sugeriu ao compositor um cânone que acreditava ser impossível de desenvolver em contraponto (técnica de composição a várias vozes que se entrelaçam sobre um mesmo tema musical). Segundo relatos, Bach prontamente compôs uma peça a três vozes e, algum tempo depois, desenvolveu vários outros desdobramentos em cima do cânone do rei.

Foi a partir desse encontro que Bach criou uma de suas obras mais desafiadoras, as *Oferendas musicais*.

Guardado o cuidado com a distância que os separa, o livro de Cristian Borges aproxima e desdobra as estéticas de três momentos singulares na construção do cinema como uma arte autônoma: *Um condenado à morte escapou*, de Robert Bresson, *Meu tio da América*, de Alain Resnais, e por último *Crônica de Anna Magdalena Bach*, de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Tudo sob o signo da fuga, tema caro a ambos os autores. Hofstadter ganhou o Pulitzer no final da década de 70 com seu livro e Cristian Borges seguramente se torna uma referência obrigatória no Brasil para quem estuda e se interessa por cinema. Ao compor seu livro como um contraponto a “três vozes”, Borges instaura uma reciprocidade

SILVIO DEMÉTRIO é professor do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

entre forma e conteúdo na qual, ao abordar o tema da estética da fuga, perfaz ao mesmo tempo a estruturação de sua escrita seguindo essa mesma forma musical.

Quando terminou sua composição para enviá-la ao rei, Bach escreveu na partitura a palavra “RICERCAR” – acróstico formado com a seguinte expressão em latim: “*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*” (tema fornecido pelo rei com acréscimos, resolvido no estilo canônico). “Ricerca” também significa “procurar, buscar”. O termo acabou se tornando o nome para esse tipo de composição na época.

Voltando ao livro de Cristian Borges, a organização dos capítulos procura e busca por um entrelaçamento dos três diretores. É possível lê-lo na ordem convencional ou então agrupando as partes em segmentos referentes a cada diretor abordado. Essa forma de organização mais uma vez replica a estética do contraponto que também perpassa a construção dos filmes analisados – tanto Bresson quanto Resnais e Huillet-Straub rompem com a narrativa fílmica linear. Cada um a seu modo, como demonstra Cristian Borges.

ROBERT BRESSON

A justaposição de dois meios de expressão como a composição musical e a narrativa fílmica nos leva para uma dimensão dada pela analogia. Uma sequência pode ser então entendida como uma frase musical, a montagem – relação estabelecida entre dois planos – como intervalo no contexto da harmonia de uma peça. Assonância e dissonância – continuidade, *raccord*. Cada filme se constitui segundo a singularidade

do uso que cada diretor faz desses elementos. Para atingir esse núcleo o autor recorre a uma precisão de recorte muito apurada. É o que ele faz ao selecionar uma cena de *Um condenado à morte escapou* (1956), de Robert Bresson, na qual o protagonista descobre como desmontar os encaixes da porta de madeira da cela na qual está preso. O filme é ambientado na França ocupada pelos nazistas e a câmera não economiza nos planos-detulhe. Dificilmente Bresson utiliza grandes planos. Isso reforça a atmosfera claustrofóbica do filme. O olhar do personagem é sempre recortado por barras de ferro na janela ou pelas frestas na madeira da porta de sua cela. É um olhar à espreita. Essa relação com o espaço contraído da própria cela e o olhar do personagem cria um afeto por saturação no espectador. Pressente-se a intenção da fuga desde o primeiro momento, mas Bresson é mestre em construir essa fuga como uma intensidade que, ao se saturar, eclode. O prisioneiro constrói suas ferramentas. Com um cabo de talher ele consegue desmontar as tábuas da porta de sua cela para então observar furtivamente os detalhes do prédio e poder planejar sua fuga. A linguagem de Bresson é então associada à madeira como elemento dessa cena-síntese do filme.

De acordo com Cristian Borges, o cinema de madeira que Bresson cria articula-se por encaixes singulares tal como um *puzzle*. É essa a sua lógica estruturante. As sequências são todas construídas com planos médios e closes e se encaixam uma nas outras por cicatrizes, como num quebra-cabeça. É uma estética fundamentada no fragmento como elemento constitutivo, mas se busca por encaixes desses fragmentos que sejam orgânicos em relação à totalidade.

ALAIN RESNAIS

Meu tio da América, de Alain Resnais, é trabalhado da mesma maneira. O autor seleciona uma ou mais imagens que possam ser tomadas como síntese do filme analisado e, a partir de um recorte preciso, aprofunda sua leitura como um compositor trabalha variações de um mesmo tema melódico numa fuga.

No caso de Resnais, essa estética do fragmento é alçada a outro patamar. *Meu tio da América* é uma produção de 1980 e começa com uma metáfora poderosa. A cena é a de um coração pulsando enquanto uma voz *over* diz: “A única razão de ser de um ser é ser. Ou seja, é manter sua estrutura. É manter-se vivo. Sem isso não haveria ser”. O discurso que se segue é todo fragmentado. Se antes, sob o olhar de Bresson, as sequências se encaixavam como num *puzzle* de madeira, no filme de Resnais os fragmentos exibem suas cicatrizes. Não há um encaixe entre uma sequência e outra.

Meu tio da América é uma polifonia na qual os interstícios também falam. Eles aparecem e têm seu lugar na construção da narrativa. Como num mosaico, cada sequência se acomoda em relação às outras sem suavizar seus desencontros, suas incompatibilidades. Entre uma tessela e outra num mosaico a irregularidade constitui-se também como uma linguagem. Cristian Borges seleciona como imagem-síntese do filme de Resnais um plano geral que sofre sucessivos *raccords* de aproximação, mostrando uma grande pintura num edifício cujo tema é a imagem de um muro de pedras. Cada *raccord* amplia o detalhe das pedras que

em sua consistência como muro não escondem a imprecisão de seus contornos. É como na famosa deambulação do olhar pela ampliação de uma fotografia em *Blow-up*, de Antonioni. A imagem satura-se de ampliação em ampliação até explodir num devir molecular (imagem de Resnais que está na capa do livro). Para Cristian Borges, a estética do filme de Resnais constrói um cinema de pedra sob a forma narrativa que reverbera a estruturação de um mosaico. É a narrativa como Gestalt – a tensão entre o fragmento e a organicidade do todo se coloca numa relação de isomorfismo com o jogo entre fundo e figura pelo qual a percepção se dá conta de um objeto qualquer. A narrativa é pensada assim por Resnais.

Uma imagem em particular coloca em cena essa tensão. Logo após a abertura com a voz *over* sobre a imagem de um coração pulsante apresenta-se um painel com instantâneos fixos da multiplicidade de narrativas que compõem o filme. Um fecho de luz incide sobre o painel revelando, ao se deslocar, uma porção movente desse *patchwork* (colcha de retalhos) de vozes cuja soma tem como resultado a algaravia do filme. Um grande mosaico de pequenos dramas que ao serem justapostos evidenciam a singularidade de cada um e ao mesmo tempo convergem para a organicidade do filme como um todo. Ao serem colocados sob uma lupa os acontecimentos fortuitos do cotidiano se desdobram segundo uma virtualidade de possíveis: revelado o intervalo, a falha no encaixe entre um acontecimento e outro, evidencia-se o trabalho do diretor que cimenta blocos de imagens numa configuração que lhes dá consistência. O trabalho do diretor tem como matéria-prima exatamente esse cimento da virtu-

alidade que percorre e reúne imagens num movimento de convergência cujo resultado é a narrativa do filme como um todo.

DANIÈLE HUILLET

E JEAN-MARIE STRAUB

Crônica de Anna Magdalena Bach, de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, é a terceira voz com a qual Cristian Borges elabora sua composição sobre o cinema em fuga. Se nos dois casos anteriores tínhamos um cinema de madeira e depois um de pedra, agora o modo de composição está ligado aos micromovimentos, domínio que o autor associa às nuvens. Straub e Huillet fazem um cinema de nuvem.

Como o termo sugere, é um cinema de contemplação. Não é uma forma fácil e de acolhimento em massa. Huillet e Straub buscam esvaziar suas imagens de qualquer significação. Os enquadramentos são fixos e a ação fica contida em micromovimentos que constroem variações numa dimensão quase imperceptível. São poucos os movimentos de câmera. Ora ou outra acontece muito raramente uma aproximação que se detém sobre algum detalhe em cena.

Crônica de Anna Magdalena Bach apresenta tomadas longas, sem cortes. Como analisa Cristian Borges, um dos elementos fundamentais para se decodificar o modo de singularização adotado pelo casal de diretores em seus filmes é a relação de contraponto que existe entre a imagem e o som. Especialmente no filme em questão, há uma cena que mostra Anna Magdalena Bach executando uma peça ao piano enquanto sua filha brinca sentada ao chão. A imagem em seu enquadramento constrói um pentagrama

com suas linhas horizontais enquanto uma composição de Bach tocada pela personagem serve de trilha para a narração em voz *over* dela mesma. A cena é quase fixa, não fosse pelos movimentos mínimos das mãos que percorrem o teclado do instrumento e alguma expressão contida num gesto ou no rosto da intérprete-narradora. Mãe e filha se colocam na imagem como um conjunto de notas disposto numa partitura.

A estética de um cinema de nuvens se articula não mais pela revelação dos interstícios ou de seus encaixes, mas pela agitação molecular que a virtualidade de suas imagens dispara. Um cinema-pensamento no qual o movimento convoca o som para se desdobrarem numa linha de abstração. Pela leitura de Cristian Borges, o filme de Straub-Huillet não é, como diria Gilles Deleuze, um filme “sobre” uma narrativa de uma das filhas de Bach, mas um agenciamento entre imagem e som que busca atingir a potência da criação que a música de Bach contém em si mesma. Um cinema-acontecimento sobre o compositor da *Oferenda musical* segundo a narrativa de uma de suas filhas. Da figura do criador da fuga como forma musical, Cristian Borges extrai um tipo de imagem-labirinto.

IMAGEM-PUZZLE, IMAGEM-MOSAICO

E IMAGEM-LABIRINTO

A grandeza e a potência da publicação estão no fato de o autor não se mostrar subserviente a nenhuma teoria. Diferentemente do que se vê como mera reprodução de um discurso já dado, Cristian Borges apresenta, sim, uma miríade de referências teóricas e cinematográficas em seu livro, mas sempre

como apoio para suas próprias investidas no processo de criação de conceitos.

Não há como não perceber uma inflexão deleuziana em sua maneira de conduzir seu pensamento. A referência é material de apropriação sobre o qual se projeta uma voz outra que nasce do encontro entre o autor e aquele que o cita. Cristian Borges produz rizomas ao compor uma fuga a três vozes. Ao aproximar as estéticas de Bresson, Resnais e Huillet-Straub, em contraponto surge uma fuga cujo desdobramento resulta no enunciado de uma taxionomia de imagens que não é uma mera reprodução do que Deleuze fez em seus dois livros sobre cinema. Entender Deleuze é saber que não se pode contentar em simplesmente ser deleuziano. Entender um pensador é adquirir a sensibilidade à potência de seu pensamento. E pensar é o que se faz por si mesmo quando o movimento dos conceitos se encaminha para uma singularidade. Cristian Borges atinge esse nível de elaboração quando percorre a estética dos três filmes e chega a enunciar então três tipos de imagens que Bresson, Resnais e Huillet-Straub consubstanciam com suas câmeras.

A imagem-*puzzle* de Bresson é aquela que demarca a sequência, ou o que o autor chama de “plaga”. Uma unidade de ação dentro da narrativa. Muitos diretores utilizam esse artifício, mas no caso específico de Bresson a imagem-*puzzle* tem um estatuto especial pelo fato de que sua linguagem privilegia planos-detulhe. *Um condenado à morte escapou* demonstra isso de forma muito eloquente. O universo de um prisioneiro numa cela é essencialmente vivido como afecção. O espaço é sempre fechado, delimitado, e a profusão de planos de médios a closes reforça esse sentido no plano

da linguagem cinematográfica de Bresson. A imagem-*puzzle* então se coloca e prepara a passagem de uma plaga a outra. No filme de Bresson isso acontece em relação a um número muito reduzido de plagas: existe a cela, o corredor, a escada que leva ao pátio e a janela da cela da qual se avista o pátio. Depois há o momento da fuga e se passa para mais duas plagas: o telhado e a saída do presídio. A única vez que Bresson abre para um plano geral é quando ele mostra o protagonista e seu colega de cela correndo livres depois da fuga concluída.

A imagem-mosaico é aquela que faz perceber a autorreferência da linguagem do filme. Os saltos inerentes à montagem enquanto processo de composição cinematográfica. Os interstícios que soldam o descontínuo numa síntese narrativa. Um filme assim elaborado se destaca pela presença de séries de imagens que se entrelaçam como na profusão de fragmentos que caracteriza *Meu tio da América*, de Resnais. A imagem-mosaico nasce da tensão entre o fragmento e o todo e, portanto, remete sempre a outras imagens. Ela instaura uma perspectiva de apreensão. Exige “uma certa distância”, como explica Cristian Borges.

Por último, mas não menos importante, está a mais abstrata de todas, a imagem-labirinto. Fundamental para se compreender a estética dos filmes da dupla Huillet-Straub. Como explica Cristian Borges, uma imagem-labirinto se redobra sobre si mesma. Ao contrário da imagem-mosaico, ela não convoca a outras imagens, mas abre para o que é incontrollável na construção do discurso fílmico. A imagem se expande e explode em todos os sentidos por solicitar a recepção ativa por parte do espectador assim como o engajamento do seu olhar. E nesse

movimento de expansão a imagem-labirinto traça caminhos para um olhar de deambulação, o que semioticamente pode se considerar sobre o eixo paradigmático da imagem. A tensão entre uma força centrípeta e outra centrífuga no arco da dinâmica da imagem. Uma imagem-labirinto sempre constrói uma fuga. Uma linha de força que se desdobra e capta o espectador no seu movimento quase imperceptível. Os dedos de um pianista que interpreta uma obra de Bach e que correm sobre o teclado do instrumento enquanto o enquadramento é fixo e se mantém pelo recorte que o corpo do músico e seu ins-

trumento constroem na imagem. É só após percorrer os caminhos que essa imagem propõe, um movimento mínimo também, uma aproximação da câmera, que percebemos o quanto a imagem conseguiu capturar nosso olhar, mas também ao mesmo tempo mostra o quanto é necessário que ele fuja.

Enfim, em tempos de claustrofobia e saudades pandêmicas das salas de cinema, um livro sobre a arte das imagens que se movem e que fazem cantar as musas libertárias. O cinema como deserção das potências fixas desse mundo. Uma busca sem fim porque sem começo. Uma fuga em nome do possível.