



Mirian Nogueira Tavares **CINEMA DIGITAL:  
novos suportes, mesmas histórias**

A relação entre cinema e literatura data do momento em que o cinema descobre seu potencial narrativo. Assim, ele absorve o modelo narrativo do romance do séc. XIX para ajudá-lo a melhor contar histórias, ao mesmo tempo em que liberta a literatura dessa “obrigação”. Na era da imagem digital, onde a plasticidade do meio permitiria grandes vôos formais, por que o cinema ainda continua preso a um modelo narrativo que já foi superado pela própria literatura?

palavras-chave: cinema; narrativa; era digital

The relation between cinema and literature was born when cinema realized its real function: to tell stories. Thus, the directors learned, from the nineteenth century novels, how to tell something – and literature could be left to do different things. In the “digital age”, despite the enormous possibilities of creation, cinema is still telling stories in the same way.

keywords: cinema; narrative; digital age

Buñuel disse um dia que “bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo”. E concluiu que por hora podíamos dormir em paz, porque essa luz encontrava-se devidamente dosada e aprisionada. Foi em 1958 que o realizador aragonês teceu essas considerações. Muitos anos depois, podemos ainda pedir emprestadas suas palavras e utilizá-las para falar do cinema digital. Buñuel, um homem das vanguardas, acreditava que o cinema raramente explorava todo o seu potencial, deixando-se domesticar facilmente. Hoje, a tecnologia do cinema permitiria realizar plenamente o desejo das vanguardas: imagens tornadas fluidas e imateriais, capazes de ultrapassar o próprio fluxo do discurso verbal, num contínuo que não vive mais do espaço entre fotogramas, já não vive mais sequer da luz. A imagem digital poderia ser a resposta ao anseio daqueles que, no início do séc. XX, propunham a desestabilização completa do olhar e uma autêntica revolução dos sentidos. Conforme Jean Cocteau, os filmes seriam bons quando fossem acessíveis como a caneta e o papel. E agora, tecnologicamente pelo menos, podem sê-lo. Mas, por enquanto, ainda podemos dormir em paz.

As imagens digitais são fruto da entrada dos recursos eletrônicos no campo do cinema, o que começa a ocorrer ainda no início dos anos 60. Acredita-se que é em 1961, quando Jerry Lewis usa um VTR para agilizar filmagens e economizar tempo e dinheiro em seu filme “The ladies man”, que a cinta magnética entra no mundo do fotograma. Um uso puramente pragmático, sem nenhum fim

experimental. Ao usar o VTR, Jerry Lewis ganhou tempo e dinheiro, pois conseguia ver a imagem registrada no momento mesmo do seu registro e poderia revê-la e alterar a cena quantas vezes fossem necessárias sem ter de recorrer a recursos do laboratório ou se deslocar para uma sala de projeção. Aqui ainda estamos falando de imagens eletrônicas analógicas. Quando passamos para o campo das imagens produzidas apenas por *bits* matemáticos e processadas na memória dos computadores, além das já supracitadas vantagens na captação e edição de imagens, pode-se ainda ir mais além. Pedro Nunes acredita que:

Se os processos eletrônicos analógicos de construção e transmissão da imagem desencadearam uma reviravolta nos conceitos tradicionais do processo fotoquímico cinematográfico em termos de agilização de produção e pós-produção, diminuição de custos, novos circuitos de difusão, eliminação de fronteiras entre um suporte e outro e, sobretudo, elaboração de novas corporeidades sígnicas, a nova ordem do digital imprime, através das tecnologias informáticas, transformações paradigmáticas qualitativas que ampliam ainda mais as capacidades expressivas do homem.<sup>1</sup>

1. NUNES, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico*. João Pessoa: UFPB/UFAL/UFRN, 1996, p. 37-38.

Utilizando as imagens eletrônicas de uma maneira mais experimental, Francis Ford Coppola realiza, em 1982, “One from the heart”, que recebe da crítica a gentil alcunha de “Tom Waits no 4 de julho” (o universo eminentemente *kitsch* do filme acaba por sufocar aquilo que havia nele de criatividade e invenção). Coppola havia percebido a riqueza da utilização de imagens imateriais, imagens estas que mais facilmente permitem permutas e transmutações, transformando o cinema em uma poética de passagens ao utilizar suportes numéricos de armazenamento, suscetíveis de toda sorte de manipulação. Hoje o cinema vê-se diante do desafio de ultrapassar a fase da técnica pela técnica e efetivamente criar algo diferente. Aquilo que no início do séc. XX fora proposto pelas vanguardas, fazer explodir a lógica convencional e linear que as narrativas impunham e criar algo definitivamente novo, pode agora ser concretizado.

O cinema surge no momento em que as vanguardas, em seu desespero iconoclasta, buscavam novos meios para expressar o novo mundo que se instaura no limiar do séc. XX. As velhas formas de representá-lo, a velha sensibilidade e mesmo o sentido estético que acompanhava as artes precisam ser postos em causa. A I Guerra deixa, entre os destroços, o desejo irreprimível de mostrar o horror de uma era que se iniciava de modo tão brutal. Torna-se, então, necessário ir além para expressar o novo, mesmo que este ir além fosse retornar a velhas questões falsamente ultrapassadas.

Desde futuristas a dadaístas, passando por surrealistas e formalistas, todos queriam falar e fazer algo com o novo meio. Para Walter Benjamin, as manifestações dadaístas, por exemplo, que procuravam provocar escândalo, faziam-no através do choque, desestabilizando o espectador e tirando-o do lugar da contemplação, gerando em contrapartida uma nova forma de fruição, presente também, em outro grau, no cinema. Desse modo, afirmar-se: “De espetáculo

atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque”<sup>2</sup>.

A rapidez com que as imagens se sucedem não permite estados contemplativos. Assim, para Benjamin, o cinema, através da sua estrutura técnica, “libertou o efeito de choque físico do invólucro moral em que o dadaísmo ainda o mantinha, de certo modo, envolvido”<sup>3</sup>.

Os primeiros filmes dadaístas eram praticamente uma nova forma de pintura: utilizando as possibilidades do cinema, pintores como Viking Eggeling, Hans Richter ou Walter Ruttmann ampliavam as experiências de sua própria arte em filmes que eram basicamente abstratos, sendo muito mais uma “sinfonia visual” do que aquilo que aprendemos a ver como um filme.

Hans Richter (que além de participar do dadaísmo tornou-se depois um dos seus principais historiadores) conseguiu resumir a angústia que movia todos os artistas da época e, de uma maneira particular, os formalistas. Para Richter: “o principal problema estético do cinema, que foi inventado para reproduzir, é, paradoxalmente, ultrapassar a reprodução”<sup>4</sup>. O desejo de ultrapassar a reprodução e capturar o efeito espetacular do objeto fez com que, em alguns casos, para os formalistas, a técnica estivesse acima da própria obra.

É interessante pegarmos essa observação sobre os formalistas para falarmos do cinema nos nossos dias. Houve um triunfo da técnica pela técnica. Há no cinema uma espetacularidade que em nada deve ao conceito de espetacular que as vanguardas preconizavam. Por outro lado, a assunção de um modelo narrativo típico do séc. XIX faz do cinema contemporâneo a grande decepção de todos aqueles que acreditavam nas “possibilités qu’a le film de rendre l’invisible visible: le fonctionnement du subconscient invisible, qu’aucun autre art ne peut exprimer aussi complètement et aussi efficacement que le film”<sup>5</sup>.

Tornar visível o invisível – que é caótico por natureza. E é para fugir ao caos que logo no princípio aparece, pela mão, dentre outros, de Griffith, um conjunto de regras que acaba por se tornar a base de uma futura gramática do cinema. Apreciador das tramas de Charles Dickens, Griffith retira a estrutura fundamental da novela *decimonônica* e a reproduz em seus filmes. Àqueles que acreditavam que a narrativa ficaria muito complexa, ele responde que não fazia nada de novo. Estava apenas importando uma técnica vulgar na literatura e bastante conhecida por todos.

Alguns escritores do séc. XIX criaram verdadeiras máquinas narrativas: estruturas que se repetiam livro a livro, mudando apenas o enredo e os personagens. A história era diferente, mas o modo de contar era sempre o mesmo (com maiores ou menores variações). Uma das marcas desse modo de contar era certa linearidade obtida pelo entrelaçamento meticuloso das subtramas. A linearidade das narrativas dá uma falsa sensação de controle: o homem-ciência, que quer competir com o criador, torna-se demiurgo a partir do instante em que controla o fluxo de

2. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 107.

3. Idem, ibidem.

4. RICHTER, Hans. Apud ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 90.

5. SERS, Philippe. *Sur dada - essai sur l’expérience dadaïste de l’image. Entretiens avec Hans Richter*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.

uma história que escorrega, inexorável, para o fim. Uma metáfora do curso da vida e da morte que espreita. Mas um curso desviado de seu caminho natural e aprisionado em uma fórmula controlada. Sei quando acaba. E sei como acaba.

A aporia da criação cinematográfica contemporânea seria respeitar os limites da narrativa do séc. XIX, porque, em termos de imagem, as limitações da ordem imposta pela perspectiva renascentista já foram ultrapassadas. Limitação incorporada pelo olho da câmara e ideologicamente aproveitada pelo chamado cinema da opacidade: aquele que naturaliza a imagem, que procura usar a tela como espelho do real. É contra esse cinema que Harun Farocki, documentarista alemão, se insurge. Para ele é preciso tornar visível o que se pretende ocultar e isso só é possível expondo os mecanismos mesmos de produção de uma ordem que se pretende única.

Em “Stilleben” (“Natureza-morta”, 1997), Farocki reflete sobre o papel da imagem nas sociedades de consumo. Ao apropriar-se de quadros holandeses dos séc. XVII e XVIII, ele tenta mostrar como a publicidade, ao utilizar um modelo já plasmado por essas pinturas como a forma correta de se apresentarem objetos, provoca o desejo de consumir em um público alvo. Depois de visitar vários estúdios especializados em fotos para publicidade de alimentos, o documentarista desvela o que está oculto por trás da simples arrumação de uma mesa: aqui os objetos são convertidos em objetos de desejo – consumo, logo existo. Este é apenas um exemplo de toda uma obra voltada para a desconstrução do discurso estabelecido pela imagem, que nunca é, para Farocki, inocente. E seu trabalho consiste em usar o cinema para expor o mundo das imagens ao avesso, mostrando o quanto a organização “natural” da realidade promovida pelo cinema convencional, pela televisão e publicidade, é um mecanismo perverso de ocultar o que não se quer que se veja. E ele busca exatamente tornar visível o que se quer ocultar.

É necessário que se compreenda o papel que os artistas podem ter no processo de apreensão/criação de imagens. Não há imagens inocentes e muito menos há inocência no discurso por elas construído. E na era da imagem digital há já um discurso que subjaz a todo e qualquer texto artístico: aquele que promove o fascínio pelo desconhecido. A máquina seduz pelo seu poder de criação, pela sua imensa capacidade de ultrapassar a preexistência do real e torná-lo também imagem. Assim sendo, a tentação de deixá-la atuar, exibir suas possibilidades e transformar-nos em meros utilizadores é muito grande.

O papel do artista diante da máquina não deveria nunca ser o de submissão: aceitar os programas e o que é programável. É necessário usá-la para além das suas funções, como bem o fizeram *videomakers* como Nam June Paik ou *ciberescritores* como William Gibson. “Subverter continuamente a função da máquina” para que ela se converta num verdadeiro meio de criação e não apenas de reproduções programadas de ideologias e modelos.

Arlindo Machado, num texto sobre Vilém Flusser, afirma que criador é aquele que maneja a máquina em sentido contrário a sua produtividade

programada. Os outros seriam, na linguagem de Flusser, funcionários. As máquinas são caixas-pretas “cujo funcionamento e cujo mecanismo gerador de imagens lhes escapa parcial ou totalmente”<sup>6</sup>.

E este é o problema do cinema na era da imagem digital: não há, na grande maioria dos casos, uma preocupação em ultrapassar o papel de “funcionário” e, quando esta existe, não é usada no sentido da experimentação que atinja também a estrutura narrativa. As imagens de síntese estão cada vez mais elaboradas e próximas da imagem analógica. O que também nos faz pensar se seria esta a sua finalidade – recriar o real. Pois ao fazer isso se está apenas seguindo os passos do que já foi feito antes pelo cinema convencional marcadamente realista e especular. De novo o homem revela o seu desejo de ser demiúrgico: criar um universo que pode concorrer com o extratela. Mas é um deus pouco criativo e seu universo não é novo, é apenas uma cópia, mais que perfeita, do real.

Se no campo da imagem as experimentações caminham mais uma vez em direção à realidade, no campo da narrativa ainda sofrem menos variações. Nos anos 1950, período fértil em novas cinematografias, vimos surgir a *nouvelle vague*. Movimento criado por amadores. E aqui posso usar o termo nos dois sentidos: de *dilettante* e de apaixonados pelo cinema. O cinema era a sua profissão de fé, e a base de sua escritura fílmica será a literatura, não aquela que inspirou a gramática do cinema, mas outra, que rompia completamente com a lógica linearizante daquele modelo. O *nouveau roman*.

Assim temos um cinema que ultrapassa as limitações formais e não procura ordenar o caos. Ao contrário, o caos torna-se o princípio da criação. O romancista norte-americano Kurt Vonnegut disse certa vez que a sua escrita trazia o caos à ordem. Para ele não há ordem ao nosso redor. Somos nós que a buscamos para melhor nos adaptarmos. Para melhor compreendermos o mundo. Já os teóricos da percepção afirmavam que percebemos o mundo de uma maneira ordenada.

Traduzimos o caos para que possamos perceber aquilo que está a nossa volta. Em meio ao caos de sensações o olhar busca um porto qualquer onde repousar – assim o nosso mecanismo de atenção tornou-se o centro mesmo dos estudos da psicofísica e da psicologia experimental ainda no séc. XIX. Fechner e Wundt concluíram que esse mecanismo era uma peça fundamental no nosso aparato perceptivo. A atenção organiza o espaço, hierarquiza os elementos que nos circundam e ordena-os numa narrativa inteligível.

Os cineastas da *nouvelle vague*, tal como Vonnegut, queriam mostrar que nem tudo faz sentido e que os caminhos são múltiplos. Ferindo as normas que definem o relato como algo que tem princípio e fim, os seus filmes praticavam a errância narrativa – não davam respostas, estavam à procura; não indicavam caminhos, perdiam-se nos desvios. A questão é que rapidamente os desvios tornaram-se a norma e o discurso pelo discurso pode cair no vazio. Se a *nouvelle vague* se perdeu em seus descaminhos, deixou uma lição que não tem sido devidamente aproveitada.

6. MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. Disponível em: <<http://www.arteuna.com/CRITICA/Machado.htm>>. Acesso em: 15/09/2008.

Godard, um dos *enfant terribles* da *nouvelle vague*, foi dos primeiros a aceitar e a trabalhar com o universo das imagens eletrônicas. Quando, há uns anos, foi entrevistado por Wenders em seu curta “Chambre 666”, ele dizia que o futuro era aquele instante, a realidade do vídeo era incontornável e era preciso trabalhar com ela. Em relação ao seu filme “Passion”, Godard afirmava que o argumento era completamente “visível”. Uma fita de vídeo, quadros... imagens que depois dariam origem ao filme. O que interessava aqui era a possibilidade de fazer algo novo com um novo meio técnico que dava suporte ao cinema, fazendo com que o mesmo ultrapassasse a sua mera condição de suporte. Para o realizador francês, o problema de “One from the heart” foi que Coppola ficou no meio. Não teve ousadia suficiente para levar o seu experimento ao limite, produziu demasiadas imagens e depois não soube exatamente que filme queria fazer com elas. Poderia ter feito mil filmes, mas, segundo Godard, escolheu fazer o milésimo primeiro.

O grande problema das imagens é que elas são, aparentemente, fáceis. Estão ali à espera que alguém as recolha. Mas é uma falsa aparência, porque, como já dissemos, elas escondem antes de mais um discurso tão bem construído que nem anos de vanguardas históricas, transvanguardas, neovanguardas ou não-vanguardas conseguiram destruir. O discurso da ordem, que pode, e em muitos casos deve, ser desconstruído. E para desconstruí-lo é preciso um longo trabalho de investigação, como, por exemplo, o de Godard e Antonioni. Para o italiano que realizou seu primeiro filme com telecâmaras ainda em 1980, “O mistério de Oberwald”, o sistema eletrônico, de saída, parece uma brincadeira. Era como estar diante de um console jogando com todas as possibilidades de transmutações da imagem apenas sonhadas pelos realizadores mais inventivos. E Antonioni decide usar essas possibilidades para mostrar que a cor, tão cedo incorporada ao cinema, e tão cedo aceita como parte natural do processo, é também um elemento constitutivo que, ao ser usado de maneira disjuntiva e significativa, acrescenta novos significados ao filme, mostrando com uma metonímia que o conteúdo também pode ser parte do continente.

A questão da técnica atravessando o texto fílmico sempre se pôs. Antes de mais nada pelo óbvio: cinema é tecnologia. O surgimento do cinema sonoro causou algumas controvérsias, muitos foram os que contestaram o uso “naturalista” do som, Eisenstein e Pudovkin entre eles, e alguns até o seu uso *tout court*, caso de Chaplin, quando, em um artigo publicado em 1928 na *Motion Picture Herald Magazine*, explicava porque detestava os *talkies*. Para Chaplin, o cinema sonoro aniquilaria “a beleza do silêncio”. Na indefinição entre arte ou tecnologia o cinema ficou em muitos momentos no meio: sem conseguir satisfazer plenamente os critérios da arte e assumir seu lugar no pódio – como a sétima – e sem conseguir aproveitar ao máximo a sua condição de máquina. Condição esta que seduziu muitas das vanguardas no princípio.

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E quando o cinema surge, a literatura sente que a sua hora

chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que se tornam, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais e, ao ser retiradas dessa obrigação do contar, tornam-se plásticas, imagéticas. Os longos parágrafos proustianos que, tal qual imensos *travellings*, criam imagens que vagueiam na nossa cabeça; as palavras de Joyce, recriadas, renovadas, causando um prazer inusitado aos sentidos. Um choque na língua e um choque para a língua, para a linguagem, para a arte. Parece-nos, entretanto, que o cinema ficou a meio caminho. Ligado ainda a uma literatura que a própria literatura já superara, insiste em tentar, incansavelmente, instaurar a ordem no caos.

Pedimos emprestada a reflexão que Lyotard faz acerca da escritura de Proust e Joyce por acreditarmos que se encaixa muito bem naquilo que é e no que poderia ser o cinema na era da imagem digital. Para o pensador francês, “Proust alega o impresentificável mediante uma língua intacta na sua sintaxe e no seu léxico e uma escrita que, através de muitos dos seus operadores, pertence ainda ao gênero da narração romanesca”. Proust subverte a instituição literária, mas permanece dentro das suas normas. Joyce, ao contrário, “faz adivinhar o impresentificável na sua própria escrita, no significante”<sup>7</sup>. Ou seja, subverte a língua literária no momento mesmo da escrita do texto. Forma e conteúdo não se dissociam e são parte integrante e fundamental da criação de algo novo.

Quando Coppola decide parar um pouco e refletir sobre o meio eletrônico, sobre as possibilidades e impossibilidades do mesmo, sobre a sua potencialidade refreada por um sistema que não procura o novo, mas a manutenção de uma ordem que funciona e dá lucros, começa a escrever um livro. Não um romance qualquer, mas algo em sintonia com os grandes romancistas Joyce e Proust. Queria efetivamente criar um Ulisses que se passasse em apenas um dia em Nova Iorque. Os meios já estavam ali à sua disposição, o estúdio onde realizara “One from the heart”. Os temas abordados eram bastante atuais nos anos 1980, como o seriam em qualquer época: quem somos, para onde vamos. O filme nunca foi realizado, mas esse exemplo serve para nos mostrar que, para muitos realizadores, as questões da técnica ultrapassam os limites da tecnologia, são essenciais para se perceber o que é cinema e até onde se pode ir com ele.

Seria impossível negar que houve mudanças, algumas até certo ponto profundas, no cinema. Mas essas mudanças estariam mais na ordem daquilo que Proust executa, uma subversão, não uma completa invenção. Em 2003, no festival de Cannes, Peter Greenaway disse em uma entrevista: “a maior parte do cinema feito hoje é uma ilustração dos romances do séc. XIX. Muito do que é feito é desastroso, previsível e segue fórmulas batidas. O senso do pluralismo foi podado”. Greenaway é um dos poucos que podem fazer essa crítica aos seus pares. Desde o princípio utilizou a imagem digital para tentar instaurar uma nova sensibilidade narrativa, parodiando esta era numérica e dominada pela tecnociência<sup>8</sup>.

7. LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993, p. 25.

8. Para Lyotard a tecnociência é “a subordinação maciça dos enunciados cognitivos à finalidade da melhor performance possível, que é o critério técnico”. Idem, p. 20.

Ou seja, o cinema encontra-se subordinado a um saber tecnocrático que procura a performance, não a insubmissão. É raro encontrarmos a autêntica criação de um novo mundo de imagens regido por outra lógica, que não é de toda nova, mas que foi suplantada pela rigidez canônica na qual as artes começam a ser aprisionadas a partir do renascimento, no que diz respeito às imagens, e a partir do séc. XIX, pela cristalização de certos modelos narrativos que respondiam ao gosto burguês da identificação e da psicologia de folhetim.

Ao contrário do que tem sido feito pelo cinema de um modo geral, percebemos que as preocupações de Greenaway com a imagem são parte de um processo de investigação e de experimentação que ora se alarga, nos longas-metragens, ora se concentra em filmes feitos para TV como “26 bathrooms”, “M is for man, music, Mozart” ou “Darwin”, procurando sempre extrair do suporte digital tudo aquilo que ele pode dar e muito mais. Num certo sentido, o realizador utiliza o meio cinema, seja o tradicional fotoquímico, seja o digital, como um dia foi utilizado pelas vanguardas – não interessa a estrutura prefixada, mas a possibilidade de ultrapassá-la e de estar sempre a recomeçar, reinventando novos limites e novas formas de criação. Os filmes de Greenaway são, antes de mais nada, inventários das suas obsessões: a ordem, seja ela numérica ou alfabética, a pintura, a dança, o teatro, a música como elemento constitutivo e não apenas acessório, a presença de elementos do chamado cinema primitivo, como a câmara fixa, os *tableaux vivant*, enfim, a aceitação plena do cinema como sétima arte que devora todas as outras mas que as devora como um antropófago, para delas retirar a sua essência e a sua força, devolvendo-as depois modificadas, reagrupadas e sem a sua significação original.

Há outros cineastas, como Mike Figgis, que também procuram utilizar o suporte digital de maneira inventiva. No ano 2000, Figgis realiza “Time code”. Um filme de caráter mais experimental que pretendia criar uma narração múltipla que pudesse ser acompanhada pelos espectadores. Utilizando câmaras digitais, este é o primeiro filme completamente feito em um *take*. Quatro câmaras foram usadas para seguir histórias paralelas que convergem para um clímax final. O elenco seguiu indicações gerais de Figgis e improvisou o restante para melhor se adaptar ao correr da história. O realizador apresenta então, em simultâneo na tela, as quatro histórias, dando ao espectador a possibilidade de escolher a que quer seguir ou de fazer sua própria montagem paralela.

Idéia genial, de difícil execução, só possível com o recurso da edição digital. O resultado? Ou somos inexoravelmente seres “lineares” com um distúrbio obsessivo-compulsivo pela ordem, ou a idéia de Figgis não se realizou plenamente. Há um fio narrativo, ou melhor, quatro fios – lineares, convencionais. E a escolha do espectador é uma falsa opção. O realizador nos guia pelo som que está sempre em evidência em algum momento num quadro específico. E mesmo que pudéssemos esquecer o som e deixar-nos guiar por um olhar que vagueia, o resultado não seria

muito diferente: a tessitura do texto é convencional, mesmo que a sua apresentação não o seja. Temos aqui um ótimo exemplo de uso criativo da máquina e de suas possibilidades que esbarra no modelo narrativo estabelecido.

O cinema poderia agora realizar plenamente o desejo das vanguardas. Tornar visível o invisível. Trazer à tona a estrutura do inconsciente que se organiza por imagens. Para isso seria preciso, porém, a coragem de ir realmente além – do permitido, do estabelecido, da ordem. Voltar, talvez, à estética do sublime que antevê o abismo e onde a beleza da criação está na instituição do paradoxo, como diria Lautréamont: “É belo como a retratibilidade das garras nas aves de rapina; [...] ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada pelo animal capturado e que consegue pegar sozinho, indefinidamente, os roedores...”<sup>9</sup>.

Só assim, na era da imagem digital, seria possível diminuir a distância entre a intenção de criar o invisível e o gesto de torná-lo palpável. Para isso torna-se necessário retornar ao pré-cinema. Ao período onde ainda não havia regras estabelecidas e modelos a seguir. Seria um voltar, indefinidamente, ao princípio.

9. LAUTRÉAMONT.  
*Cantos de Maldoror*.  
Trad. Cláudio Willer.  
2ª ed. São Paulo: Max  
Limonad, 1986.

*Mirian Nogueira Tavares, doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas (FACOM/UFBA), é professora auxiliar da Universidade do Algarve/Portugal; diretora do Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes; diretora do Departamento de Línguas, Comunicação e Artes da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (Ualg) e investigadora do C.I.A.C. – Centro de Investigação em Artes e Comunicação.*