

## VILÉM FLUSSER

pretendo enfocar o cinema hoje de um ângulo diferente. - saber, pretendo discutir o fato que, do ponto de vista do realizador do filme, abriu-se, pela invenção do cinema, uma nova linguagem para articular algo. Na última aula procurei por em parentese o filme, para salientar a cessão do ponto de vista da plateia. Hoje procurarei eliminar a plateia, para focalizar o filme. O que é um filme? Uma fita de celuloide, na qual símbolos se alinham, ou para falar nos formalmente, um filme é um sistema simbólico discursivo. Os símbolos dos quais o filme se compõe são fotografias. Se traduzirmos essas fotografias para símbolos da lógica simbólica, teremos uma sequência de sentenças. Se analisarmos essas sentenças ciberneticamente, verificaremos que o filme contém informações, redundâncias, e ruídos que perturbam. Enfim, o filme é uma expressão linguística, isto é: consiste de símbolos e de regras gramaticais que os ordenam. Mas essa expressão não pretende ser lida diretamente, senão depois de projetada sobre uma tela. O que acontece por esta tradução da fita para a tela? Não se trata apenas de uma ampliação, a qual, por si só e por ser de proporções enormes, transformaria a estrutura do discurso. Trata-se ainda de uma transformação das dimensões do discurso. O que era linear torna-se plano, e o que eram símbolos espaciais torna-se fenómeno sonoro. As regras que governam os símbolos na fita prevêm essa transformação que se processará na tela. Não portanto regras que diferem das regras do discurso no sentido comum do termo. Assim o intelecto consegue formular-se de maneira revolucionariamente nova, conseguindo tornar pensável o que era impensável até agora. Antes de tratarmos dessas regras, consideremos os símbolos deste discurso, isto é as fotografias.

O que é uma fotografia? Prima facie somos dispostos a dizer que a fotografia é a impressão de raios luminosos sobre uma camada de um composto de prata, portanto um fenómeno da natureza. Estas impressões são um efeito causado pelas coisas que emitem raios, e a fotografia se enquadra assim na cadeia causal da natureza. Conhecendo a fotografia, podemos deduzir a sua causa, e neste sentido a fotografia representa objetivamente a sua causa, isto é a situação que se imprimiu sobre ela. Aliás, a lente da camera fotografica se chama objetivo. Concebida assim, não é a fotografia um símbolo, já que não substitui algo que se localiza em outra camada de realidade, mas participa da mesma camada daquilo que lhe é causa. Mas uma consideração mais paciente torna óbvio que este aspecto não esgota o ser assim da fotografia. Atraz da película de composto de prata está uma mente humana, mesmo se ela estiver muito afastada, como no caso das fotografias da face oculta da Lua. A película não absorve impressões indiscriminadamente, mas de um ponto de vista pré-concebido, isto é humano. Neste sentido a fotografia se enquadra na estrutura da mente, isto é da língua, e como tal é um símbolo, isto é um modelo de algo. Aliás Malraux mostra como se distinguem fotografias do "mesmo" objeto tiradas no século 19 e atualmente. Já que surtam em contextos mentais diferentes, são símbolos diferentes. De passa-

## VILÉM FLUSSER

sem seja dito que este argumento é a meu ver decisivo contra o empirismo do século 18, que concebia a mente como película de óxido de prata.

As fotografias que perfazem o filme são símbolos, embora curiosos. Participam muito mais da camada que simbolizam que os símbolos matemáticos, por exemplo. "Claro o pensamento está muito menos afastado do pensado, e está em situação menos ironica portanto. É um pensamento mais próximo do pensado, e portanto um pensamento mais acanhado. É por isto que temos certas reservas em considerar a fotografia uma obra de arte equivalente à pintura. O cinema recorre a esses símbolos acanhados e pobres, para organiza-los em estruturas arrojadas. consegue assim criar um discurso que está ao mesmo tempo na proximidade do discursado pelos seus símbolos, e afastado do discursado pela estrutura. Esta tensão da linguagem do cinema é o seu significado. A tensão tem, com efeito, um sabor kafkeano. Kafka recorre a termos corriqueiros para articular situações que são objetivamente absurdas. Assim surge uma ironia refinada. O cinema é uma linguagem irónica neste sentido.

Darei apenas dois exemplos das regras do filme. Um se refere à estrutura anterior ao símbolo, o outro à sequência dos símbolos no discurso. O primeiro exemplo será uma regra dramatical como conjugação ou declinação e terá por assunto os termos do discurso. O outro exemplo será uma regra gramatical como predicação, será uma regra da sintaxe. O primeiro exemplo se chama "ângulo de tomada". Posso colocar a camera na altura dos olhos de uma pessoa de pé, ou de uma pessoa sentada, ou de uma criança de dois anos, ou no chão olhando para cima, ou no alto olhando para baixo. Posso afastar a camera da situação e aproxima-la paulatinamente, ou posso fazer o inverso. Se a situação for de diálogo entre duas pessoas, de qual a camera é o outro cartriano, posso fixa-la às costas de uma das personagens, ou entre elas, ou posso mudar de posição, ou posso abarcar a situação de cima. De todos esses ângulos terei criado símbolos diferentes, porque enquadrados em diferentes sistemas de significado. E terei a possibilidade de traduzir constantemente de um sistema de significado para outro. Considerem por um instante o impacto disto.

No vida diaria tomamos normalmente um determinado ponto de vista, isto é fixamo-nos sobre um determinado ângulo de tomada, para falarmos filmicamente. É a partir desse ponto de vista que formulamos a nossa cosmovisão, isto é fazemos o nosso modelo daquilo que tomamos por realidade. Dentro desse modelo passamos a viver em mundo simbólico, isto é significativo. Raras vezes mudamos de ponto de vista. Quando isto acontece, entramos em crise. O momento de transição de um sistema de símbolos para outro é o momento da perda de todo significado. A nossa consciencia da pluralidade de modelos, da pluralidade das línguas, problematiza todo significado, embora geralmente isto se dá de maneira surda. O filme aproveita conscientemente essa pluralidade. É ele uma linguagem que conta com a pluralidade de linguagens em sua própria estrutura. A sua mudança repentina ou palatina de ângulos e planos de tomada torna imediatamente vivenciável a relatividade dos significados de cada linguagem individual, isto é torna

## VILÉM FLUSSER

Imediatamente vivenciável a falta de um significado absoluto. O filme é portanto uma linguagem altamente irônica, uma linguagem do absurdo. O pensamento existencial foi fortemente influenciado pela estrutura do cinema, e reflete-se, por sua vez, nos filmes.

Considerem agora a gama de ângulos de tomada que está ao dispor do realizador do filme. Nesta gama existem ângulos que são bem conhecidos nossos, ângulos corriqueiros. Existem também ângulos completamente inusitados. O realizador pode, por exemplo, assumir um ângulo de tomada inteiramente corriqueiro, e fixar-se sobre ele. Neste caso surgirá um discurso enfadonho. Mas como esse ângulo não será exatamente o nosso, poderemos distanciar-nos dele e teremos a vivência do enfado. O tédio e o nojo do cotidiano será assim por nós presenciado de maneira objetivada. É isto é, com efeito, uma das tendências dos filmes da atualidade. Ou o realizador do filme pode assumir ângulos de tomada inteiramente inusitados. Dada a proximidade na qual a fotografia está com o fotografado, proximidade ontológica, mas também às vezes geográfica, as coisas fotografadas revelam-se sob ângulos surpreendentes. É nessa surpresa que provocam articularem-se o mistério das coisas. É como se vissemos pela primeira vez uma cadeira ou uma boca. De repente vemos o mistério que envolve a coisa qual capa. Assim o filme pode ser um método da fenomenologia. Pode suspender qualquer ponto de vista pré-concebido, e aproximar-se da coisa de múltiplos ângulos inusitados. É óbvio que esses ângulos são também pré-concebidos pelo tomador, e neste sentido estão viciados fenomenologicamente. Mas de toda forma enriquecem a nossa visão dicamos eidética das coisas. Está é outra tendência dos filmes da atualidade. Mas o realizador pode também assumir um ponto de vista digamos realista. Procurará então assumir um ângulo que representa, a seu ver, o denominador comum da cosmovisão da plateia. Neste caso creio que o realizador não compreendeu a função da linguagem que é o filme. As fitas realistas do tipo soviético e de Hollywood são, a meu ver, realizações pobres.

Passarei a considerar, como segundo exemplo, uma regra sintática do filme. É o tempo fílmico do qual tratarei agora. Compõe-se ele de diversos tempos ontologicamente diferentes. Em primeiro lugar há o tempo que a fita leva para desenrolar-se, isto é a duração do filme. É um tempo geométrico linear esse tempo. Em segundo lugar há o tempo temático, isto é o tempo da ação da qual o filme trata. Este pode ser algumas horas, ou então centenas de anos. É pode haver o caso curioso no qual o tempo da duração do filme seja idêntico com o tempo da ação representada. Em terceiro lugar há o ritmo da fita. Ela pode consistir de tomadas longas e pousadas, ou de tomadas nervosamente rápidas, ou pode alternar entre ambos. É um tempo vivencial este tempo. Em quarto lugar há o ritmo do assunto representado. Pode ser um assunto denso e dramático, ou um assunto que se desenvolve lentamente e líricamente. Estes ritmos podem desenvolver-se paralelamente, ou podem entrar em choque. Pode se fazer, por exemplo, uma tomada pousada de uma perseguição, ou várias tomadas nervosas de um beijo prolongado.

## VILÉM FLUSSER

Uma análise mais cuidadosa revelará talvez ainda outras camadas do tempo. Com estes dados o realizador pode entrar em jogo combinatório complexo. Uma fita que dura dez minutos representa um universo de discurso diferente de uma fita que dura quatro horas. O tempo do assunto representado pode forçar-se nos chamados "flashbacks". O ritmo das tomadas pode acelerar-se ou diminuir no curso do desenvolvimento. Dada a multiplicidade de camadas, pode a fita exprimir a urgência dramática do tempo vivencial de uma forma que corta a respiração, ou pode mergulhar nos no fluir lamacento de um tempo quase parado da inautenticidade. Enfim, o filme supera o tempo meramente discursivo de muitas outras linguagens, para transformar o tempo em dimensão do discurso semelhante ao tempo einsteiniano. Em outras palavras: a linguagem fílmica não flui apenas no tempo, mas faz o tempo fluir dentro dela de maneira deliberada. Assim o tempo adquire um novo significado.

Estas poucas considerações querem tornar óbvios os dois pontos neurálgicos da realização de um filme. O primeiro ponto é aquele no qual o realizador escolhe os ângulos de tomada. Esse ponto se localiza no sistema de referências do realizador mesmo. Neste sentido é o filme uma articulação do seu intelecto. O filme pressupõe uma metalinguagem do realizador, a partir da qual ele se traduz para a nova linguagem que é o filme. O segundo ponto é aquele no qual o realizador organiza os símbolos, (que são as fotografias), na fita. É óbvio que essa sequência nada tem a ver com a sequência das tomadas mesmas. Neste instante o realizador se transforma em compositor num sentido musical do termo. Impõe uma estrutura sobre os símbolos para torná-los significativos. Este é o momento verdadeiramente criador e poética da sua obra. É a partir deste ponto que podemos nós, os espectadores, entrar em diálogo com ele.

O realizador tem um poder enorme sobre nós espectadores. Pode forçar-nos de ver através os seus olhos. Não podemos, como no teatro, fixar a nossa atenção ora sobre uma parte, ora sobre outra, da cena. A massa procura justamente essa prepotência ditatorial do realizador sobre ela, para livrar-se de responsabilidade. Mas se mantermos sempre em mente que, ao assistirmos um filme, estamos em contacto com um intelecto que se articula, essa articulação pode resultar em diálogo, em conversação portanto. O autor nos propõe diversas sentenças, embora estas não sejam sempre articuláveis nas línguas discursivas. Estas sentenças exigem respostas, como todas sentenças. Assim o filme é um argumento, que pode iniciar toda uma conversação em novo nível de significado. Dado o poder ditatorial que este argumento exerce, já que prende o espectador quase indefeso na cadeira da plateia, exige uma força de vontade incemum para provocar resposta. Isto explica porque tanto argumento idiótico pode se exprimir nas nossas telas impunemente. Pela sua prepotência arrasa as nossas mentes. É isto é o perigo do filme. Mas isto também explica porque argumentos significativos, quando aparecem raras vezes nas nossas telas, empolgam. Porque conseguiram provocar resposta nos nossos intelectos. Certamente é Antonioni, Bergmann ou Buñuel, para citar alguns nomes, parceiro na nossa luta contra a circunstância na qual

## VILÉM FLÜSSER

estamos. Neste sentido é o cinema uma arte poderosa que caracteriza a atualidade.

É preciso no entanto notar que o filme é uma realização de equipe. Iluminadores, atores, cenaristas, script\_writers e outros dela participam. O diretor é apenas o chefe de uma turma. É verdade que, se tenho razão com a minha análise, os dois pontos decisivos da realização se localizam em mentes individuais, e o filme, é, afinal, uma realização de um homem. Mas este aspecto de trabalho em equipe, que a despeito de tudo é um aspecto do filme, faz com que este seja, também, um produto industrial, e fala-se, com efeito, em "indústria do cinema". A meu ver, isto é um fenômeno inteiramente novo. É verdade que também no teatro existe colaboração de muitos funcionários integrados no aparelho. Mas no teatro pelo menos os atores conservam uma certa dose de autonomia. Não tendem, tão fortemente como os atores de cinema, a transformarem-se em meros especialistas. Esta tendência é, para mim, prenhe de significado. Procurei mostrar, em aulas passadas, como a ciência tende a desumanizar-se. Com o cinema o mesmo fenômeno se dá no campo da arte. Com efeito, o cinema pode ser considerado como ciência aplicada em arte. É nisso, creio, reside o maior perigo do cinema.

Considerem o que acontecerá quando a sociedade se tiver transformado em aparelho perfeito. O cinema será apenas um sub-aparelho desse aparelho. A saber, o cinema será a máquina fornecedora de mitos. Dentro do plano que programará a sociedade, o cinema terá a sua tarefa. Um cérebro central, quiçá eletrocínico, programará a sociedade, e informará a equipe que realiza filmes. Essa equipe planejara, de maneira que terá para a automaticidade, os filmes a serem produzidos. Na poesia, na pintura e na música essa automatização do processo artístico será difícil e demorada, porque essa atividade depende em alto grau do indivíduo que cria. Mas nos filmes essa automatização será facilitada pelo fato de serem, já agora, os seus realizadores quase funcionários de um aparelho. Neste sentido é o cinema uma arte poderosa que aponta tendências do futuro.

Considerem ainda o fato de filmes poderem ser copiados sem por isto perderem a sua originalidade. Não se trata portanto de um fenômeno comparável com discos ou reproduções de quadros. Milhares de cópias do mesmo filme podem ser exibidos simultaneamente nos quatro cantos do globo, sem por isto sofrerem em sua qualidade. A consequência disto é uma cosmopolitização da cultura. Sendo o cinema, como procurei mostrar na última aula, um lugar de culto religioso, no sentido de ser um lugar onde mitos são adorados, isto significa que se trata de uma cosmopolitização do culto, e não apenas da cultura. As consequências fastas e nefastas desse fato estão apenas começando a manifestar-se. As milhares de Brigitte Bardot em miniatura às margens do Congo e da baía de Yokohama são um problema que caracterizará o futuro imediato. Certamente é a cosmopolitização um bem, no sentido de esvasiar os pontos de atrito entre cultu-

**VILÉM FLUSSER**

ras e desmascarar nacionalismos já agora altamente duvidosos quanto ao valor vivencial daquilo que defendem patrioticamente. Mas certamente é também um mal, no sentido de substituir as culturas autênticas e brotadas de uma tradição válida nos seus contextos, por uma cultura criada por aparelhos. Já disse que a prepotência que o filme exerce sobre o espectador facilita argumentos cretinos. É justamente nesses argumentos que mitos se formam. Será essa cultura cretina e esse culto cretino aquilo que formará uma das bases da civilização cosmopolita do futuro? E podemos reagir contra isto? Estas são algumas das perguntas que a contemplação da cena dos filmes atuais provoca.