

A passante e o “choque”

A experiência da fugacidade no cinema e na literatura

Suzi Frankl Sperber

¹. *Citizen Kane* é filme de Orson Welles de 1941, considerado um dos melhores filmes de todos os tempos. Tem cinco narradores (o narrador propriamente dito; o noticioso “News on the March”, com seu olhar jornalístico neutro e sensacionalista; e os entrevistados pelo jornalista Thompson, que procura o sentido se “Rosebud”, palavras do leito de morte de Kane, na esperança de encontrar uma chave reveladora do sentido da existência de Kane. São: Thatcher, o tutor-banqueiro de Kane; Bernstein, amigo de Kane e colaborador do jornal “The Inquirer”; Leland, amigo de infância e colaborador de Kane, com o qual Kane briga quando da crítica feita a Susan Alexander enquanto cantora lírica e atriz; Susan Alexander, segunda mulher de Kane; e Raymond, o mordomo de Kane.

². Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré. Paris: Gallimard, 1960. Vol. 1, p. 115.

Jacques Bourgeois compara *Citizen Kane*,¹ de Orson Welles a *A la Recherche du Temps Perdu*, de Proust e sugere que Welles consegue exprimir mais do que a ação, no cinema: que ele realiza o *tour de force* de visualizar uma sensação.

Il semble que cette voie de la visualisation de la sensation puisse donner au cinéma l'indépendance artistique.

Uma sensação será mesmo visualizável? Compararei a visualização com a verbalização da sensação. Proust descreve a sensação do hábito:

Et à partir de cet instant, je n'avais plus un seul pas à faire, le sol marchait pour moi dans ce jardin où depuis si longtemps mes actes avaient cessé d'être accompagnés d'attention volontaire: l'habitude venait de me prendre dans ses bras me portait jusqu'au lit comme un petit enfant.²

Tentarei visualizar cinematograficamente esta sensação. A imagem do solo que corre diante dos olhos, velozmente, me produz não a sensação do hábito, mas a da velocidade, porque a câmara tenderá a apresentar um movimento real registrado tecnicamente pela câmara, em que a fugacidade do objeto adviria do movimento. A imagem proustiana é poética. Sua concepção

do hábito é lírica e acalanta, enquanto que a imagem de hábito que ficou para o intelectual que leu Benjamin, Adorno, Marcuse e Eco é do costume como deletério, destruidor quase que de neurônios, capaz de transformar o ser humano em uma massa amorfa. A anestesia da atenção voluntária deixou de ser vista como fenômeno normal da consciência humana, para ser rejeitada com horror. O estopim foi o horror diante do obnubilamento ideológico ocorrido durante o nazismo e fascismo. A continuação do medo diante dos efeitos negativos do hábito e da repetição decorreu de se ter considerado o ser humano como fundamentalmente bom, num passado definido como referência, e a doutrinação nazista e fascista exccencialmente como fenômeno de manipulação das vontades.

Quando Proust indica as modificações de visão de uma mesma personagem no tempo, referindo-se a Albertine, aproxima seu rosto e tem diante de si não uma, mas dez Albertines que beija. Cinematograficamente possíveis, ainda que talvez seu valor metafórico não seja facilmente decodificável pelo espectador, as imagens diferentes da mesma pessoa deveriam, no entanto, a fim de serem entendidas como mudanças, ser bem diferentes uma da outra, se representadas no cinema em montagem feita de superposições (o que a maquilagem e o penteado permitem). A metáfora, que precisa de seu *tertium comparationis*, se proliferaria em um efeito cumulativo de função metafórica reduzida, pelo menos mais reduzida do que no texto literário.

Tomarei outro exemplo para prosseguir na comparação entre cinema e literatura, este longo porque tem sua unidade e não pode ser truncado. Trata-se do momento em que Charles Swann ouve uma peça de Vinteuil, no salão dos Verdurin.³

O trecho indica as sensações de Swann e faz concomitantemente uma descrição musical precisa da partitura ouvida.

Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense, directrice...

As sensações de Swann são descritas como podem dar-se na mente humana: imagens misturadamente concretas e abstratas, de detalhes precisos ou de contornos imprecisos, sempre fragmentárias, às vezes vagas:

Il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui même –...

³. *Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu*

éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inattendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire sine materia. Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instant en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les

É talvez possível comparar cinematografia à massa musical ou ao marulho líquido. A comparação seria um tanto forçada, porque a imagem cinematográfica pode ser apreendida como uma realidade mais contundente que a imagem literária, ainda que a imagem literária possa despertar outras associações, diluidoras da nitidez da imagem formada em nosso cérebro. Além de que a cena imaginada acima levaria o espectador de um filme a supor que a associação entre música e marulho líquido estaria sendo feita pela personagem e não pelo narrador; que ela estaria pronta, acabada, e não provocaria o mesmo tipo de associações no espectador. E como comparar uma massa musical à “agitação malva das ondas”? que “encanta o luar”? e, sobretudo, que “bemoliza” o luar?? O equivalente cinematográfico para a tomada de consciência da personagem no momento de uma percepção depende de um tempo mais longo que o fluxo normal do cinema, limitado, apesar de tudo, por leis mais rígidas de audiência e de mercado, e limites mais estreitos de tempo e custos de realização.

Ou ainda, como descrever uma impressão *sine materia* por meio de imagens?

Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice.

Ao descrever emoções com palavras, partindo do mais abstrato para o mais concreto, Proust prepara-nos para aceitarmos a imagem mais concreta em contraste com a sua imaterialidade, levando-nos a perceber música através da imagem literária. Quando Proust diz: “à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice” nossa alma se expande, se atenua, se inquieta e salta – e ouvimos uma frase vaga, sem sabermos de que compositor – e não temos imagens diante dos olhos. A descrição dos motivos, apesar de indicada como impossível, nos é sugerida por Proust:

impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier.

Tais cenas só são possíveis porque filtradas pela memória. A memória serviria para fixar o inefável, através da comparação com outros estados d’alma. Como reage o cinema?

Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire.

re, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.

Esta última frase lembra o problema da criação de Coleridge:

*Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air.*

Proust cria imagens que despertam a imaginação e sensibilidade dos leitores, captando o inefável através da intuição – referida a alguma experiência pessoal. A música – evocada através de palavras – suscita um conhecimento vago, desprovido de formas físicas ou pensamentos racionais. Introduz em nossa mente um desenho, forma arquitetônica ou pensamento sugeridores de música. Nossa imaginação é obrigada, pelas palavras do autor, a fazer ato de criação por nossa parte. Desta forma, Proust realiza um ato social, o de obrigar seu receptor a re-criar (e a se rever em sociedade) vivificando e transformando a obra em equivalente sensível para ele.

No cinema é possível executar uma partitura como música incidental de um filme. O que não acontece é que esta música e a sensação sugerida se convertam em equivalente verbal imediato para nós, assim como se converte em imagem imaginada pelo leitor o trecho equivalente descrito em *A la Recherche du Temps Perdu*. Entretanto, tanto a música pode sugerir-nos sensações ricas e profundas, como a imagem e a banda sonora podem estar elaboradas com o cuidado que produz a função poética. Arremedando Jakobson, a função poética no cinema também se define como projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação: as unidades mínimas, colocadas em relação de equivalência, são a imagem estatizada como todo e em seus detalhes; seu movimento e a música e/ou palavras audíveis. Em verdade o poético e o belo permanecem inefáveis e sua enunciação colinda com o silêncio. Lembro-me de *8 1/2*, de Fellini, de *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman. Em *8 1/2* a memória também recupera os momentos de poesia do passado. No presente cita-se Mallarmé: “*Ti ricordi della pagina bianca di Mallarmé?*” diz o jornalista ao cineasta que será entrevistado.

Até que ponto contribui para o poético a irrealidade, o sonho, a fantasia? A lembrança purifica a imagem lembrada de detalhes desnecessários, carregando-a da sensação revivida: o que já não é lembrança simples, mas se

groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive: il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distinguée nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu.

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet, mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. Mais, rentré chez lui, il eut besoin d'elle: il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom. (Proust: I, 208-210).

localiza dentro do campo de relativa irrealidade que é a vida interior. Esta recupera as imagens carregadas de símbolos – sinônimos de irrealidade – para a realidade contingente, imanente, como em *8 1/2* ou *O Sétimo Selo*. A combinação dos dois elementos. (realidade contingente – e imediata – e irrealidade) conferem uma grande liberdade. permitindo que crie em nós uma unicidade de ordem imaginativa. a qual nos proporciona uma clareza maior e a consciência das raízes do ser – poesia. O cinema pode despertar em nós o sentimento poético, deixando aos espectadores a tarefa da poetização em si, que na literatura, porque as palavras têm menos força de presente do que as imagens, deve cumprir-se integralmente dentro do texto. sem deixar de exigir da imaginação dos leitores a análise da imagem, sua decomposição em nós, para voltarmos, em seguida. a senti-la.

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble. inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux. elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues, puis elle disparut.

⁴ O cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, em recente entrevista concedida à revista *Newsweek*, diz: Imagine trying to film the sentence: "He began to come to see her less and less, until he stopped coming altogether." This is a phrase that occurs often in literature. But you can't film it, because it speaks of time, of a relationship between two people. *Newsweek*, 15 de maio de 1995, p. 56.

⁵ Vide nota 1.

Não só trechos como os que tomamos seriam de difícil representação cinematográfica.⁴ No restante da obra, a ação efetiva mostra-se insatisfatória para Proust. Os momentos têm um encanto muito menor quando vividos, que quando revistos pela memória, diz ele. Quando Marcel joga o jogo do anel com André, Albertine, Rosemonde e outras jovens, em *Balbec*, não experimenta encantamento. No entanto, Marcel lembrar-se-á mais tarde deste episódio com um fascínio muito superior ao da realidade vivida e representada por palavras.

A diferença de formas de apreensão da realidade é de expressão cinematográfica ainda mais difícil. No entanto, em *Citizen Kane*, a diferença de ambiente entre as cenas do noticioso e as dos relatos, em *Xanadu*, por exemplo, é indicativa de que é possível apresentar esta diferença, no cinema, segundo o olhar que lhe é lançado no tempo – pela câmara-narrador propriamente dita, ou por outro espectador, isto é, um dos entrevistados por Thompson.⁵ Bernstein, em seu relato, apresenta um Kane eufórico, mas em que já pesa uma ameaça de opressão. Evidentemente esta impressão é o resultado de considerações posteriores ao momento vivido, em que não haveria consciência possível, porque a defasagem seria inexistente. Como o relato é posterior ao acontecido, o acontecido, apesar de a imagem cinematográfica ter força de presente, está carregado da análise que lhe é posterior, sendo esta expressa não por palavras, mas pela iluminação, pelas angulações, pela posição da câmara e pelos ambientes já sobrecarregados e fechados, que oprimem a personagem principal. O foco narrativo é capaz de fixar algo, na imagem como todo, que recupera plenamente, para o cinema, as características do

signo visual (cuja apreensão, quando estático, seria global), mas que escapam ao espectador quando vê a imagem em movimento, ao mesmo tempo linearizada e fragmentada pela narrativa. Então recupera a imagem, projetando-a numa série associativa que apreende a consciência da/s personagem/ns em uma linguagem de função poética. O foco narrativo, ao recuperar a memória, é fator de poesia, tanto na literatura, como no cinema. E será capaz de representar a experiência.

A representação da experiência, ou mesmo da vivência, apresentada como distinta da primeira, sempre precisará de meios diferentes no cinema que na literatura, já que o signo lingüístico é fundamentalmente convencional, descontínuo, mediato e heterogêneo, feito de partes combináveis e associadas na descrição de cada cena, enquanto que o signo visual é analógico, contínuo, imediato e homogêneo, isto é, feito de cenas apreendidas globalmente, de difícil análise em bloco, ao contrário da linearidade do signo lingüístico. No cinema encontramos um signo visual híbrido, feito de características do signo visual, modificadas por características do signo lingüístico: a sucessão representada pelo movimento e a expressão dentro de uma narrativa, que, mesmo sendo cinematográfica, segue uma linha de relato que precisa de um eixo mínimo de ordenação, indicativo das relações de causa e efeito, que dependem da cronologia, ou da sucessão.⁶ Como o signo visual tende a ser apreendido globalmente, a expressão de uma sensação dependerá de diferentes fatores. Um pode ser a representação de seqüências com características da cena diferentes do resto do filme, como é o caso da primeira seqüência do *Cidadão Kane*, francamente numinosa, representativa do tratamento da psique humana como misteriosa e sagrada a um tempo – e como que proibida à percepção dos afoitos. Outro exemplo é a representação da fantasia e da lembrança em cenas de *8 1/2*, como a cena da fonte, com a atriz Claudia Cardinale (fantasia), ou as cenas com a personagem Saraghina (lembrança), ou as da sauna (irrealidade). Outro, ainda, é todo o filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa, em que o universo onírico está na base de todo o relato.

De qualquer maneira, algo é certo e inevitável. A literatura sugere associações – mas explicita pela palavra impressões, pensamentos, símbolos, sonhos e fantasias, enquanto que o cinema sugere, sim, também, mas deixará para o espectador a tarefa de conversão das cenas em formas verbais discursivas – a menos que estas apareçam como discurso interior explicitado, o que torna o filme chato, além de empobrecido. Só o nível de relações de personagens entre si fica de decodificação mais fácil – sempre que o pressuposto de interpretação aceite os limites de conhecimento humano, os limites de memória. É que os diálogos permitem a explicitação de emoções e lembranças. Outros níveis de relações são de decodificação mais difícil, a não ser que tematizados na trama. Os problemas que colocam a questão da identidade pessoal podem ser apreendidos, no cinema, através das relações inter-pes-

⁶ Roland Barthes diz que a sucessão dá a ilusão da cronologia, isto é, de que aquilo que antecede é causa do que sucede.

soais, como é o caso de filmes de Kurosawa como *Ran*, ou como *Harakiri*. Claro que a dimensão metafísica (ou mística) do ser humano é a de representação cinematográfica mais difícil.

⁷ Proust III: 885.

Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions. De sorte que la littérature qui se contente de "décrire des choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui tout en s'appellant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme) à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable.⁷

Este é o projeto mais ambicioso da literatura. Os projetos cinematográficos ambiciosos buscarão a representação dos aspectos que, no ser humano, se relacionam com o histórico e o social. A psique humana é representada e se manifesta nas relações com o outro.

A passante e o choque

A descrição dos efeitos da música no ouvinte privilegiado que é Swann, em *A la Recherche du Temps Perdu*, percorre sinesteticamente diversos órgãos de sentidos, até serem todos enfeixados no amor desconhecido, em sentimentos fortes, plenos, mas o seu tanto indescritíveis, indefinidos, vinculados fundamentalmente à experiência estética, ou, em outras palavras, à experiência do belo:

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues.

Assim é que Proust introduz o *topos* da passante, *topos* que recorre em manifestações diferentes e de épocas diversas. Baudelaire dedica um poema a passante, estudado por Benjamin. O mesmo *topos* aparece no cinema. Tem a ver com a tentativa de fixação do momento fugaz de apreensão da beleza física ou estética, que provoca sentimentos desta espécie de amor desconhecido do qual fala Proust. Como um dos problemas na passagem da literatura para o cinema é a representação da memória, trabalharei mais de perto com

a evocação de um tema comum à literatura e ao cinema, e do que ele por sua vez evoca.

Não é incomum, na ficção, que um tema recorra em manifestações diferentes e de épocas diversas. É o caso da passante. Baudelaire dedica um poema à passante. Proust fala na passante:

Mais rentré chez lui, il eut besoin d'elle: il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom.

O mesmo tema é mais desenvolvido pelo próprio Proust, na “splendide jeune fille inconnue, à la cigarette, de Saint-Pierre-des-Ifs”.⁸ Também aparece em *Citizen Kane*, nas palavras de Bernstein a Thompson – o jornalista encarregado de fazer a investigação sobre Kane, a fim de descobrir o sentido da palavra pronunciada no leito de morte: *Rosebud*. Neste trecho do filme, a fim de transmitir a impressão de contornos vagos mas marcantes da experiência, Welles imobiliza a imagem e faz Bernstein evocar a cena através das palavras. A expressão fisionômica de Bernstein serve para salientar a melancolia e pujança da fixação da imagem na memória, carregada dos sentimentos revividos.

⁸ Proust II, 883.

Para Proust a lembrança da passante não é uma referência de “vivência”. Ao contrário, é uma experiência preciosa de amor e de beleza, apesar de fugaz. A fugacidade é circunstancial. A experiência é definitiva.

Quando Bernstein lembra a jovem de branco sua voz está comovida; seu olhar intenso transcende o presente e o relato revela como a circunstância fugaz pode dar profundidade e sentido à vida humana. A plenitude não reside nos grandes acontecimentos: “It is easy to make money when all you want is to make money”, diz Bernstein. O essencial é invisível aos olhos, já o disse Saint Exupéry... A rememoração do efeito produzido pela visão da jovem de branco, feita com amor, saudade, intensidade, emoção controlada pela mudança radical de assunto e de atitude me lembra um trecho literário de emoção similar, em que o narrador recorda a beleza natural, que trai o amor intenso contido e oculto. É quando Riobaldo descreve a natureza local, traíndo seu amor por Diadorim:

Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a nêica e a escova, amarelinhas... Isto – no Saririnhém. Cigarras dão bando. Debaixo de um tamarindo sombroso... Eh, frio! [...]. Lembro, deslembro. Ou – o senhor vai – no sopo: de chuva-chuva. [...] Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz

⁹. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963: p. 27.

que tem saudade de idéia e saudade de coração... Ah. Diz-se que o governo está mandando abrir boa estrada rodageira, de Pirapora a Paracatú, por aí...⁹

A experiência de Riobaldo-narrador distingue a “saudade de idéia e a saudade de coração”. Seria o equivalente da diferença entre experiência e vivência? A “saudade de coração” contamina a linguagem do trecho acima, que fala da natureza selvagem como bela, mas não da “beleza” exótica tal como pode ser vista pelo homem urbano e sim da beleza revelada pela pontuação, pela escolha das palavras, pelo tom poético e pela interrupção que revela o sofrimento da saudade. Enquanto isto, a “saudade de idéia” contamina a visão de mundo.

Benjamin analisa o poema “La passante”, de Charles Baudelaire.

¹⁰. BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor e HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 38-9.

“O significado do soneto numa frase é o seguinte: a aparição que fascina o habitante da metrópole – longe de ter na multidão somente a sua antítese, somente um elemento hostil – é proporcionada a ele unicamente pela multidão. O êxtase citadino é um amor não já à primeira vista, e sim à última. É uma despedida para sempre que, na poesia, coincide com o instante do enlevo. Desse modo o soneto apresenta o esquema de um choc, ou melhor, de uma catástrofe que atingiu juntamente com o sujeito também a natureza do seu sentimento. O que contrai convulsivamente o corpo – “crispé comme un extravagant” é dito na poesia – não é a felicidade de quem é invadido pelo eros em todos os recantos do seu ser; mas antes um quê de perturbação sexual que pode surpreender o solitário.”¹⁰

Benjamin considera que a passante provoca um choque que não corresponde ao amor. A emoção amorosa, afetiva, teria sido substituída pela perturbação erótica.

A experiência da fugacidade – e da perda – tem sido apresentada no cinema por filmes tipo *Short Cuts*, de Robert Altmann. Esta é uma fugacidade epidérmica, que repete impressões, mas não deixa senão rastros. É uma seqüência de choques (utilizando um vocabulário benjaminiano¹¹) – à maneira de *Rastros de Verão*, de João Gilberto Noll – que não abre espaço para outro tipo de consciência a não ser o sentimento de perda diante da busca da profundidade e plenitude, da beleza e do amor, decorrente da fugacidade. São níveis diferentes de experiência diante do mesmo fenômeno da fugacidade.

O sentimento de perda é profundo, ancestral no ser humano, e ligado ao anseio da plenitude. O sentimento de medo, de dor e o recobrimento do choque provocador da perda podem ser responsáveis pela perda da memória, ou pelo registro de curta duração. Mas isto é outra coisa. Segundo Freud, é origem dos atos falhos, reveladores de que o aspecto oculto, silenciado – aparentemente extinto – está em plena ebulição. O que Freud considera sobre a neurose traumática¹² – excepcional e patológica – é levado por Benjamin para o campo da normalidade e da ocorrência habitual, contanto que aplicado à “estupidez das grandes massas” e não ao poeta (ou ao crítico?), que perde-

¹¹. Acumular “impressões duradouras como fundamento da memória” de processos estimuladores é reservado, segundo Freud, a “outros sistemas”, que devem ser tidos como diversos da consciência. Segundo Freud, a consciência como tal não acolheria traços mnemônicos. Teria, ao invés, uma função diversa e importante: servir de proteção contra os estímulos. “Para o organismo vivo, a defesa contra os estímulos é uma tarefa quase tão importante quanto a sua recepção: o organismo é dotado de um quantum próprio de energia, e deve tender sobretudo a proteger as formas particulares de energia que nele operam do influxo nivelador, e

ram a auréola, mas não a cabeça. Por medo do novo, da coletividade que Benjamin vê ser manipulada pelo governo nazista de então, Benjamin constrói, como mostra Löwy, uma utopia voltada para o passado. O passado é bom e puro – pleno – sendo o presente perigoso, vazio e pobre. A modernidade passa a ser a cifra investida do susto de Benjamin diante do que vê ocorrer em seu país: a Alemanha de Hitler. A reação dos concidadãos passa a ser vista pelo viés ideológico-político, não havendo espaço para considerar a renovação das formas e linguagens estéticas como uma necessidade da arte, tal como o entende Adorno.

É bom lembrar que o fenômeno cultural do qual trata Walter Benjamin independe de características especiais e diferentes de cinema e literatura. E que a análise de Benjamin, da década de 30, volve o olhar impregnado no susto do momento político sobre uma obra publicada 100 anos antes (*Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire), quando tanto a experiência da modernidade como mesmo o volume da “multidão” eram completamente diferentes que os que podemos viver hoje, ou que era possível na Alemanha da década de trinta.

Os estados mentais (tipos diferentes de consciência, sentimentos, pensamento, evocação, vida intelectual) são de apresentação cinematográfica possível através de palavras (como na referida cena em que Bernstein lembra a jovem de branco), servindo a imagem do relator para criar uma mediação com o estado mental descrito pelas suas palavras. A imagem apresentada é de outra ordem do que o enunciado e leva o espectador a conhecer, através das palavras, um estado de consciência que não se explicita pela fisionomia (imagem) – suscitando no espectador uma imagem *imaginária* mais penetrante que a imagem real, como se o espectador tivesse recebido um impacto, com esta imagem, semelhante ao do narrador, algo que corresponde a um choque, mas que leva a percepção para o campo da experiência. Porque, como diz Merleau-Ponty, nenhuma consciência constituinte pode saber da pertença de uma consciência a um mundo “pré-constituído”.¹³

Le regard est le déploiement d'une harmonie localisée traduisant les liens entre sa localisation particulière et sa cible, c'est-à-dire l'étendue foncièrement totale de l'univers:

*“Si je veux m'enfermer dans un de mes sens et que, par exemple, je me projette tout entier dans mes yeux et m'abandonne au bleu du ciel, je n'ai bientôt plus conscience de regarder et, au moment où je voulais me faire tout entier vision, le ciel cesse d'être une “perception visuelle” pour devenir mon monde du moment.”*¹⁴

A citação de Merleau-Ponty indica que a percepção do mundo não depende de um movimento – ou de impulsos – externos, mas antes de uma tomada de consciência pessoal, interna, decorrente da capacidade de doação plena a um dos órgãos dos sentidos. A passagem da percepção visual particular e tópica para converter-se em um todo em si, em mundo, depende de um

*conseqüentemente destrutivo, das energias demasiado grandes que operam no exterior”. A ameaça proveniente dessas energias é uma ameaça de choocs. Quanto mais normal e corrente for o registro dos choocs, tanto menos explica a natureza dos choocs traumáticos pela “ruptura da proteção contra os estímulos”. O significado do espanto é, segundo essa teoria, a “ausência da predisposição para a angústia”. Apud BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor e HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980: p. 33. Enfim, segundo Benjamin a sensação da modernidade leva à “dissolução da aura na ‘experiência’, o choc”.*

¹² A investigação de Freud tinha como ponto de partida um sonho típico das neuroses traumáticas. Ele reproduz a catástrofe pela qual o paciente foi atingido. Segundo Freud, sonhos desse tipo tentam “realizar a posteriori o controle do estímulo desenvolvendo a angústia cuja omissão foi a causa da neurose traumática”. Apud Benjamin (): 33.

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, pp. 86-7.

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1989 p. 260.

ato de vontade e da consciência do próprio olhar, a fim de suspender a contingência e a singularidade.

Uma amplificação destas é mais facilmente transmissível por palavras, do que por imagens, porque as imagens se apresentam ao espectador como realidade – externa à consciência. Mas foi só fazendo a comparação entre literatura e cinema, e tomando como exemplo o filme de Orson Welles, que nos demos conta de que aquilo que parece ser mera vivência, fruto de choque, conforme Benjamin, pode ser vivido como experiência profunda e mesmo fundamental. Os níveis de consciência humana podem ser diretamente afetados por contingências históricas – mas não é obrigatório. Assim, o cinema nos leva a suspender o determinismo na concepção das relações entre ser humano e meio; nos leva a entender que as mudanças e transformações no ser humano são possíveis ao longo de sua existência. Nada é. Tudo está.

