

A Imagem em Primeiro Plano Epstein, fotogenia, eugenia

Demétrio Panarotto¹

Resumo: A Imagem em Primeiro Plano - Epstein, fotogenia, eugenia é um ensaio que se movimenta a partir de uma frase extraída do texto "*BONJOUR CINÉMA – Excertos*", acerca da fotogenia, de Jean Epstein. O cineasta franco-polaco se pergunta sobre o tempo de duração de uma imagem tendo em vista o que, à década de 20 do século XX, era pensado como fotogênico. Com Epstein, é possível acompanhar as mudanças de enquadramento, o surgimento do close e a necessidade de se criar uma estrutura de montagem mais dinâmica. A partir disso, o ensaio cria diálogos com Walter Benjamin, Susan Buck-Morss e avança em questões do contemporâneo lidas a partir de Valêncio Xavier e Albert Camus. A hipótese sugerida é a de que a concepção de fotogenia, pensada dentro dos parâmetros do cinema, desdobra-se hoje em dia numa eugenia que tende a excluir o caráter narrativo da imagem.

Palavras-chave: Epstein; Cinema; Literatura; fotogenia; Eugenia.

Title: The Foreground Image: Epstein; Photogénie, Eugenics

Abstract: The Foreground Image: Epstein, Photogénie, Eugenics is an essay that unfolds from a phrase taken from Jean Epstein's text "*BONJOUR CINÉMA – Excerpts*", concerning photogénie. The Franco-Polish filmmaker questions the duration of an image in relation to what, in the 1920s, was considered photogenic. With Epstein, one can trace the evolution of framing, the advent of the close-up, and the necessity for a more dynamic editing structure. From this foundation, the essay establishes dialogues with Walter Benjamin and Susan Buck-Morss, extending its analysis to contemporary issues through the works of Valêncio Xavier and Albert Camus. The suggested hypothesis is that the concept of photogénie, originally framed within cinematic parameters, has today unfolded into a form of eugenics that tends to exclude the narrative character of the image.

Keywords: Epstein; Cinema; Literature; Photogénie; Eugenics.

"Amo a angústia dos encontros." (Jean Epstein)

1.

"Até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro." A frase, em toda a sua potência crítica, é de Jean Epstein e extraída do texto *BONJOUR CINÉMA - Excertos*², através

¹ Doutorado em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Professor de roteiro no curso de Cinema da Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil

² Tradução de Marcelle Pithon, p. 276, *A Experiência do Cinema*, antologia (2003), organizador, Ismail Xavier.

do qual o realizador de cinema polaco-francês, na década de 20 do século XX, emitia a sua opinião acerca da importância dos primeiros planos na construção de uma narrativa. A técnica cinematográfica durante esse período, por um lado, consolidava-se e se distanciava das incertezas e do sentido de curiosidade que norteavam a sétima arte desde o surgimento até os desdobramentos do começo do século XX, e, por outro, fundava algumas bases que se tornariam referência no decorrer do século passado³.

São os próprios cineastas que através de textos refletem sobre suas experiências nos sets de filmagens que, agora deixando ecoar a voz deleuziana, amplificam a possibilidade de olhares críticos para com a imagem: não basta teorizar sobre o resultado estético do filme nas telas, mas é necessário entender os mecanismos de feitura de cada parte que compõe o próprio filme - marcando as diferenças e os recursos época a época -, para entender o modo como o cinema mudou e quais são as contraposições que demarcam esse interdito entre a técnica usada e o resultado final⁴.

É a onipresença da imagem, a sua divinização e a busca por uma suposta perfeição que recaem no tom irônico apresentado pelo cineasta polaco-francês: Epstein já percebe uma tendência que gradativamente acompanhará as mudanças e o modo de se pensar o cinema e de problematizar a relação do ser humano com a imagem. Se num primeiro momento, ainda influenciados (público, cena) pelas relações com as apresentações de magia ou mesmo com a presença da guilhotina no imaginário popular do século XIX, o público rejeitava o fato de a cena mostrar apenas a cabeça do personagem, pois implicava na falta do corpo e culminava com o fato que, para o público, as duas partes não poderiam estar dissociadas, no momento seguinte, em conluio, o entendimento dos processos técnicos e narrativos permitiram que o close fosse compreendido como um dos elementos que – na construção da sequência de imagens, nos desenvolvimentos que passam pela edição e a montagem - se ajustasse à narrativa.

O que podemos reter, ainda, é que num plano aberto, mesmo que haja um centro, há uma quantidade de elementos e de movimentações em cena que atraem o olhar do expectador, e que no plano fechado, no close, por sua vez, o olhar é delimitado. Assim, independente do direcionamento da história (e o surgimento dos gêneros acabam por acomodar essa discussão), passou a ser equilibrar, de outro modo, o tempo de permanência de uma cena fechada em tela.

³ Consideremos, por favor, que parte desses recursos técnicos, por extensão (mesmo quando convertidos em digital), permanece sendo usado até os dias de hoje.

⁴ Não acontece do mesmo modo com a Literatura, por mais que tenham surgidos outros gêneros literários ou mesmo transições, como do analógico para o digital, na prática a construção do texto continua absorvida pela repetição de recursos técnicos muito parecidos e entregam um produto final muito parecido.

Esse mecanismo, ainda, intensifica os recursos de montagem, ou mesmo, a aceleração desse procedimento. A riqueza do cinema consiste nesse jogo, afinal, se por um lado podemos pensar em uma cena mais longa que se movimenta e ganhe dinâmica diante da câmera, apoiando-se na estrutura narrativa do teatro, por outro, podemos pensar em uma montagem (com alternância ou com cortes rápidos) que pretende renovar o interesse do telespectador diante da tela⁵ (e aqui estamos falando somente de uma parte de possibilidades de relações com a imagem que o cinema nos oferece).

Pois bem, o ponto que me interessa nessa conversa (demorei, mas cheguei) é esse “interesse renovado” diante daquilo que perde a potência diante da tela. Não obstante, em uma medida muito parecida, renovar esse interesse passou a ser o mecanismo de manutenção de uma estrutura social marcada pela aceleração que desemboca num exercício, da sociedade contemporânea, que muito mais do que se transmitir e se apropriar de um conteúdo, preocupa-se em dinamizar a imagem na tela, como se essa imagem tivesse cansando os olhos muito mais rápido do que se poderia imaginar no princípio do século XX. Nos dias de hoje, ainda, para entendermos como essa lógica determina os modos de lidar com a imagem, outro recurso cada vez mais usado pelos telespectadores é o de acelerar o filme - sim, esse recurso já existia, mas agora (via celular) está mais prático e à mão⁶ -, como se aquilo que precisasse ser retido do que está sendo assistido seja basicamente o texto informativo, o elemento narrativo, desprezando, assim, a fotografia, a direção de arte, ou mesmo o desenho de som... (aquilo que faz do cinema, cinema)⁷.

⁵ Dziga Vertov, *Um Homem com uma Câmera*, 1929, na prática, em um exercício de montagem demarcado pela dinâmica e com cortes precisos, como se respondessem a um cronômetro, já nos aponta nessa direção. O cineasta russo defende isso também em seus manifestos, *Nós — Variações do Manifesto* (1922) e *Kinoks Uma Revolução* (1923).

⁶ Aqui há outro ponto a ser problematizado em relação à ideia maior de cinema que gostaria de aprofundar em outro momento: se num primeiro momento os Irmãos Lumière ganham a opinião pública perante a invenção de Thomas Edison, pois com o cinematógrafo era possível gravar e projetar, o conceito do cinetoscópio, de um assistir solitário, ganha no século XXI outra dimensão através do uso do celular. Como se a sociedade contemporânea se contentasse em assistir um filme feito para uma tela de cinema na minúscula tela do celular. Pois bem, para os amantes do cinema, sabemos, é impossível, dentre tantos, assistir Tarkovsky numa tela tão pequena. Nesse caso, toda a construção imagética desaparece diante da imprudência.

⁷ Pier Paolo Pasolini em 1963, fez parte (junto com Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Ugo Gregoretti) do projeto Ro.Go.Pa.G. Um projeto composto por um filme de cada diretor em que Pasolini, em seu *La Ricota*, problematizava a impossibilidade da troca de conhecimento da sociedade moderna, como se isso fosse algo que tenha ficado no passado. Em uma das cenas, durante a conversa do diretor do filme (que está sendo realizado, numa proposta de filme dentro do filme) com um jornalista, se questiona sobre o modo como a possibilidade de uma leitura mais ampla, com experiência, é substituída por uma necessidade mecânica imposta pelo sistema político de apreender apenas o conteúdo informativo daquilo que se diz. Na tela, nada mais nada menos que Orson Welles, que com toda a sua desenvoltura irônica e em meio à entrevista que conduz lê um poema de Mamma Roma, livro do próprio Pasolini. Pasolini coloca na voz de Welles aquilo que pensa sobre a sociedade italiana de sua época, pensem que, pouco mais de sessenta anos depois, a aceleração dos mecanismos informativos expõe um mundo ainda mais adoentado.

2.

No mesmo texto, Epstein defende que "o Cinema é verdade, uma história é uma mentira." É o cinema, sua construção imagética, que cria o mundo mágico, afinal, para o realizador e novamente em tom provocador: "Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pé nem cabeça, sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso, pode-se vê-las de todo jeito; a direita se transforma em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente."

Para Epstein, a defesa do Cinema (e a Literatura, acrescento eu) como verdade se embasa no modo como na tela, ou no livro, as histórias, diferentemente da vida corrente de cada um, são, como bem sabemos, manuseadas para se transformarem, numa ideia clara de presentificação, em outra coisa: a elaboração estética está naquilo que se acrescenta, que se retira, que se adapta ao modo de contar história (independente da técnica usada). Ou seja, o cineasta defende a ideia de que a "verdade" do dia a dia não tem valor algum como história e, para que as histórias ganhem a tela, o livro, devem ser pensadas e embasadas em outro tipo de "verdade". Se considerarmos o contemporâneo, é como se esse conceito de verdade, defendido por Epstein, fosse levado à exaustão, e aquilo que sobra na tela é a necessidade de entender, na maioria das vezes de modo linear, a história com início meio e fim (bem definidos). Ou seja, todos os outros elementos que compõem a magia do cinema ficam à reboque de uma narrativa. Enfim, uma ideia que, quase em sua totalidade e mesmo que nem sempre seja evidente, é defendida pelos teóricos de roteiro (ao menos os mais badalados nos meios acadêmicos), rapidamente, em nomes como Syd Field e Robert McKee (com peculiaridades diferentes, mas com o mesmo fim).

Essa questão, aqui com Susan Buck-Mors lendo Benjamin,⁸ está, em partes, nesse embrião popular que antecede o surgimento dos textos que compõem o "Teatro Grego": está nos elementos míticos que depois ajudam a criar os enredos e as narrativas dessas histórias⁹. Considerem, para desdobrarmos melhor a questão, que para os gregos (em seus festivais de

⁸ Está em Walter Benjamin, especificamente no texto *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o modo como o teórico alemão problematiza a questão da perda da experiência advinda da narrativa oral; ou, para cavocarmos mais fundo na história, com Susan Buck-Mors, *Estética e anestésica: "O ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado*, num ensaio em que a autora se debruça sobre outro texto de Benjamin para pensar que a "experiência" estaria nesse processo anterior à história que apreciamos como definida por Epstein. Depois que ela ganha o palco, ou o seu tom de verdade, passa a ser outra coisa.

⁹ Pier Paolo Pasolini, por exemplo, quando filma, em 1969, *Medéia, a Feiticeira do Amor*, acrescenta uma introdução para a história (com base em algo que era de domínio popular) que não está no texto de Eurípidés. Pasolini o faz como maneira de introduzir e ao mesmo tempo criar uma espécie de imersão do público àquele contexto. A *Medeia* de Lars von Trier, por sua vez, baseada na adaptação de Carl Theodor Dreyer, e ambientada na Dinamarca, cria outros laços com o texto de Eurípidés.

teatro demarcado pelo deus sol) o prêmio era dado para quem conseguisse ser mais eficiente (ganhar o público) ao contar a seu modo histórias que já eram conhecidas: o referencial e o resultado era a "verdade" construída por cada um dos dramaturgos. Isso é tão forte que, no sentido histórico dos acontecimentos¹⁰, cria um conflito entre a realidade e a ficção, ou, entre aquilo que supostamente aconteceu e aquilo que vai para o palco do teatro (ou pra cena da tela)¹¹. Para Susan Buck-Mors¹², grosso modo, está nesse princípio que antecede a transformação para o palco o elemento estético, o palco, por sua vez, não passa de um momento anestésico, em que as pessoas aceitam a estratégia narrativa proposta, aceitam a anestesia¹³.

Não obstante, com Epstein, pode-se dizer que é o modo de contar as histórias, via Cinema e Literatura - através dos recursos estéticos usados por seus realizadores e escritores -, que torna as histórias diferentes daquelas do dia a dia, contadas ao léu. Quando as pessoas dizem, essa história daria um bom livro, ou um bom filme, é porque a história ainda precisaria adquirir esse tom de "verdade" do qual nos fala Epstein, algo que a "Poética" de Aristóteles chamaria de verossimilhança. Com Susan Buck-Mors, digo eu, o anestésico da sociedade cria para a contemporaneidade uma sensação de saturação: as histórias e o público (inserido no jogo) parecem saturados do mesmo resultado, mas mesmo assim, contraditoriamente, arbitrariamente, mediocrementemente, esquizofrenicamente... continuam se emocionando. É como se a experiência (do palco da literatura do cinema) fosse transformada previamente em uma bula e com um fim curativo. O sentido artístico configurado pela previsibilidade para gerar a emoção abandona a possibilidade de outro desfecho, é como se já soubéssemos de antemão o que vai acontecer com a história, o que não deixa de ser uma ideia, para ser considerado um bom roteirista e aceito no mercado de trabalho, que, em grandes medidas, está e é defendida

¹⁰ Até tu Brutus, a famosa frase do imperador romano Júlio Cesar, dita ao seu sobrinho, Marcus Brutus, após receber uma estocada de faca e cair ensanguentado e sem vida, foi realmente dita ou é um desses elementos de "verdade" que foram acrescentados por William Shakespeare, muito tempo depois, em sua peça, *Júlio Cesar*? (a interrogação mantenho propositalmente)

¹¹ Ismail Xavier, na introdução do livro *A Experiência do Cinema*, nos fala da visão de cinema de Epstein "como "teatro da pele", como revelação de um sentido que já está na superfície e não oculto atrás da face do homem." É pontual o modo como Xavier usa o termo teatro para revelar por onde passa o pensamento de Epstein, afinal, a luz que Epstein dá ao teatro, mesmo que a demonize, acaba por potencializá-lo. Estamos, de qualquer modo, mesmo muitas vezes dizendo que não, reforçando o espaço em que a ação é mais forte e carregada de significados tão ou mais intensos que nossa própria fala ou escrita.

¹² Em outro belíssimo texto, *A tela do cinema como prótese de percepção*, Susan Buck-Mors pensa na tela como uma prótese, ponto que nos interessa para a discussão que segue. Todavia, há uma diferenciação feita pela crítica, entre o cinema dos Irmãos Lumière, com o algo real, e um cinema ficcional, pós Irmãos Lumière em que a autora parece desconsiderar o fato de que as imagens foram todas elas trabalhadas para a tela. Ou seja, há uma mise-en-scène. Os precursores do cinema já estavam pensando em um trabalho de cena que na maioria das vezes é desconsiderado pelos seus leitores, muito mais preocupados em potencializar um certo romantismo ainda presente à época.

¹³ A catarse aristotélica seria diante de uma surpresa, parece-me que essa surpresa desaparece nesse momento. É como se já estivéssemos preparados para a surpresa. Como se já soubéssemos o que vai acontecer.

por Field e McKee. Não apenas isso, esse artifício no direcionamento técnico usado na construção da história não deixa de ser o embrião daquilo que hoje se popularizou como inteligência artificial. Por favor, isso já está na base da História da Arte, basta percorrermos os livros, ou, em outra profusão, os principais museus do mundo para entendermos o quanto essa artificialidade da arte manteve e se manteve atrelada aos conceitos católicos cristãos. Em alguma medida, do Benjamin de *O Capitalismo como Religião* chegamos até a Inteligência Artificial como Religião, as pessoas continuam acreditando na imagem como algo divino: o algoritmo vai voltar, estejam preparados.

3.

Assim, o Cinema e a Literatura criam a sua própria verdade e, de um modo parecido, se relacionam com a vontade, ou com a verdade, de cada época. Texto e contexto permanecem sendo o foco. Essa operação, naturalmente, se dá a partir do manuseio que a crítica (em sua atualidade) faz dessas "verdades", muito mais contemplativa do que, necessariamente, expositiva de suas divergências. Talvez por aí passe uma das grandes questões que demonstram a solidez do capitalismo (mesmo que seja baseado em especulação), o modo como soube acomodar as peças dentro do mesmo espaço, com um discurso de “respeito às diferenças”, como se tudo fizesse parte da mesma estrutura. Há um achatamento histórico e é o dinheiro que dá as cartas: não há um entendimento da história como um alerta para que as coisas não se repitam, mas o mercadológico é que determina o que interessa da História para o contemporâneo, desse modo, se pensarmos que o mundo moderno almejou em algum momento o distanciamento entre o poder da igreja na construção de uma sociedade democrática, isso nas próprias palavras de Benjamin – retomo, o *Capitalismo como Religião* -, esse pensamento ruiu antes mesmo que pudesse se estabelecer: a ideia de arte migra do espaço da igreja para o espaço das universidades mas, na maioria das vezes, sem se distanciar da retórica histórica defendida pela igreja¹⁴.

Desse modo, no momento em que a cultura Greco-latina é retomada em diálogo e influencia o contemporâneo, por exemplo, quando citamos Homero¹⁵ para darmos potência ao presente, é porque na maioria das vezes serve “às verdades” que o texto demanda, em muitos casos como justificativa de “improvisações críticas”¹⁶. Busca-se estabelecer com o poeta grego relações com o discurso contemporâneo e, por extensão, como modo de validar outros tantos

¹⁴ O confessionário da igreja muda para o divã de um analista em que as bases laicas desaparecem e a divinização dos produtos parece mediar as relações tendo o mesmo deus, e a sua sacralidade, como pano de fundo.

¹⁵ Talvez esteja caindo nesse mesmo equívoco.

¹⁶ (percebam que estou recuperando Homero para esse diálogo, pois tenho interesse no tema).

autores (e aqui a lista seria enorme) que permeiam o discurso contemporâneo, do mesmo modo que se criam situações correntes na vida atual que se busca relacioná-las com as de Homero, afinal, são histórias que nos parecem dizer algo sobre o momento que estão sendo vivenciadas: há nesse processo questões demarcadas pelo presente e que se relacionam com as "nossas verdades". Assim, montam-se, reproduzindo o modelo da estrutura moderna do capital, novidades que retomam o “novo” ou o “de novo”, ou aquilo que se renova na tela na busca por algo que chame a atenção. Tudo parece que já foi dito e a busca é por se sentir parte desse todo que já foi explorado à exaustão num jogo doentio como se a cura também precisasse ser renovada do mesmo modo que a doença: pecamos e nos penitenciamos. Há uma saturação do mesmo como novidade.

4.

Sei que pode parecer que esteja dando um salto longe, mas bora, gosto de saltos à distância: é por isso que, para exemplificar, as obras *A Peste* (1947), de Albert Camus, e *O Mez da Gripe* (1980), de Valêncio Xavier, pareceu-nos tão próxima, em sua potência como obra, durante a pandemia. Percebam que as duas obras, dentre outras que lidavam com temas afins, na mesma medida e intensidade que se tornaram atraentes, deixaram de ser: os leitores conquistados durante esse período se afastaram no momento seguinte. Ou seja, diante de uma necessidade praticamente orgânica que cada ser humano teve (durante o período pandêmico) de dar resposta àquilo que estava acontecendo, a quantidade de leitores d’*A Peste* e d’*O Mez da Gripe*, quase como uma prescrição médica, aumentou, e, por extensão, aumentaram-se as críticas, as citações e, naturalmente, o número de publicações em torno do mesmo tema. Diante de uma nova condição mundial, que se estabelece pós-pandemia, houve uma mudança no olhar.

(E aqui podemos emitir uma pergunta, o capital se movimenta em torno das necessidades de cada época, ou é o capital que determina essas necessidades e essas movimentações?)

O fato é que a Literatura e o Cinema, mesmo que algumas pessoas romanticamente não concordem com essa premissa, funcionam como uma parte dessa cadeia de “produtos e de análises”, não é para menos que os próprios termos, Literatura e Cinema, são frutos desse mecanismo. E nesse processo professores e críticos tentam, e haja esforço, ser os seus celibatários. Tentam, pois, afinal, o capital que criticamos (não estou me eximindo da minha responsabilidade) quando e porque nos interessa criticar joga em nossas caras, em várias ações do dia a dia, que na prática nos tornamos meramente serviçais daquilo que criticamos e que,

como um "teflon" (o nome comercial do politetrafluoretileno), nos colocamos ora mais, ora menos, aderentes. Assim, Camus e Xavier não voltaram à baila por conta de suas obras, mas voltaram a figurar com tamanha intensidade por conta da pandemia (e pelo modo como propositalmente alguns governos lidaram com a pandemia que ditou, em alguma medida, as cartas do e no mercado de circulação de “verdades”) e desapareceram logo em seguida, sem que percebêssemos, pois o próprio mercado vai ser absorvido por outra demanda (as várias guerras, os ditadores, os campeonatos de esportes, os resgates, os atentados, a corrupção...) e essa demanda vai movimentar, de um modo ou de outro, essas várias cadeias de consumo (que podem vir a se tornarem verdades de literatura ou de cinema conforme a conveniência do mercado).

Por extensão provocativa aos descobridores de achados e perdidos, dá para, mantendo o tom, reforçar que Camus e Xavier não possuem nada de visionário, suas obras estão meramente tomadas pela genialidade de cada um dos dois autores e se chocam perante a preguiça intelectual que assombra aquilo que nos cerca e que nos incita, afinal, a crítica dos jornais e dos redutos universitários e, em boa parte, de suas trocas de gentilezas, encontrou no cárcere pandêmico uma luz no alto da janela: a luz divina que guia desde sempre, desde muito, desde desde, o mundo.

Em que ponto essa conversa toda se relaciona com a fotogenia? (para não perdermos o close.)

A fotogenia é esse minuto de estrelato que *A Peste* e *d'O Mez da Grippe*, os dois exemplos acima citados, tiveram diante da convulsão pandêmica em que nos encontrávamos. A obra dos dois talvez tenha durado mais do que um minuto na tela, mas o mecanismo de montagem segue ditando o ritmo em profusão.

A fotogenia faz com que, na busca por novidades, sejamos rapidamente absorvidos por outros acontecimentos que vão ditar o tema do percurso. Primeiro a crítica recupera os livros que passam a circular na mídia como resposta, depois a crítica vai em busca de autores que estejam respondendo ao mesmo tema... e assim está estabelecida a cadeia de monetização capitalista. E diante da aceleração imposta pelo mecanismo social, as respostas à situações como essas são cada vez mais rápidas e sem muito tempo de maturação, é como se a fermentação do texto, numa metáfora com a natureza das coisas, fosse acelerada para atender o mercado. Ou seja, há a necessidade de apresentar um novo produto, trocar a pose, ou trocar o ponto de interesse - afinal, a suposta beleza encontrada em um clic já está ultrapassada para a

sua base de consumo - e reconfigurar na exaustão do mercado que berra nos ouvidos do mundo em busca de novidades.

Assim, se atualizarmos a fala de Epstein, a de “menos de um minuto”, constatamos que para os dias atuais, esse minuto a que se refere o cineasta polaco-francês, já é há muito tempo uma medida fora de medida. Provavelmente morreu com as vanguardas e nos braços da velocidade que as mesmas impuseram e aceitaram: o minuto se transformou em quinze segundos de fama, cinco e, perai, passou, já era, quem sabe na estação seguinte: momento que Camus e Xavier, dos livros acima citados, retornaram à prateleira para aguardar a próxima pandemia que os trará à baila novamente junto com os mesmos outrora visionários de agora. A verdade se renova com uma necessidade estonteante e quase infantil da frase, conta de novo¹⁷.

5.

Não obstante, aceitando a provocação feita por Epstein, de que os filmes são verdades, podemos pensar nas verdades propostas pelos diretores em um mundo cada vez mais tomado pela imagem e considerar que a globalização favorece o acesso a nomes que, pré mundo digital, tínhamos muita dificuldade de assistir quando do lançamento de suas obras (ou até mesmo esperávamos anos pra ter contato com obras que reconhecíamos o título, mas não tínhamos por onde acessá-las). A própria estrutura social globalizada que favorece esse acesso, mostra-nos como somos pequenos diante do todo. Situação que acaba por favorecer um conhecimento segmentado, dividido por gêneros que acabam por responder (mesmo que montem o discurso de modo contrário) à demanda capitalista do mercado. Acho que isso é tão palpável que nem mesmo pode vir a ser pensado como uma contradição.

Por sua vez, temos acesso aos filmes e não temos tempo a não ser que nos permitamos acelerar ainda mais a vida para assisti-los. Assim, por conta de um domínio técnico que está espalhado por todos os cantos do mundo, em que através dele se possam criar as verdades do agora (os filmes), há uma quantidade considerável de cineastas e de filmes que, para além de discutirmos acerca de sua potência, cumprem com extrema qualidade (alguns deles com genialidade) as várias ideias de cinema possíveis que perpassam o contemporâneo. Assim, pensar no modo como cada um desses cineastas à sua medida, constrói mundos cinematográficos bem distintos e que, para darmos conta das propostas estéticas criadas, um a

¹⁷ Considerando, ainda, em outro ponto de tensão, que a ideia de quinze minutos de fama, supostamente emitida por Andy Warhol, parece uma imensidão diante da necessidade de trocar de tela o mais rápido possível imposta pelos mecanismos de imagens atuais.

um, parece que precisaríamos de um tempo para assistir a todos que não temos à disposição. O que me leva a entender o modo como o capital, com sua medida de aceleração, conseguiu impor um modo de crítica tão rápida e fútil sem que nos restasse outra possibilidade como alternativa. Ou aceitamos a velocidade do mundo mediado pela novidade cada vez mais rápida e curativa diante das doenças geradas por essa aceleração; ou nos tornamos especialistas de um tema qualquer, reduzidos a uma base teórica que não dá conta a não ser, aparentemente, na sua função genérica. Nas duas frentes estamos fadados ao emburrecimento.

Assim, por um lado podemos pensar em um elemento de ruptura: do mesmo modo que a ideia de cinema hollywoodiano¹⁸ e a de seus seguidores segue ditando uma lógica de mercado, há em outro ponto um cinema que ampliou as suas frentes e caminha através da imagem por lugares nada pitorescos (será que não vai ser visto como uma coisa só, um bloco repetitivo, daqui um tempo?). Agora, concomitantemente, as duas medidas desembocam no mesmo espaço hediondo de realizações em cima de realizações e de falta de tempo de amadurecer uma crítica acerca daquilo que está sendo realizado; quanto mais entender se há realmente algum tipo de importância nos filmes lançados para a discussão em torno da palavra cinema, ou se toda essa produção (de filmes, eventos, premiações, festivais...) não passa de mais do mesmo que representa uma época. Por extensão e afinidade, o clic da crítica parece apenas ajustar a compulsividade às duas medidas.

Assim, se, por um lado, com Rancière, o cinema continua sendo uma quantidade infindável de coisas, inclusive na sua ideia de materialidade, por outro, diante da exigência acelerada de um mercado ávido por novidades, e de nossa consciência de finitude, talvez precisaríamos de um dia com trinta horas para dar conta de assistir todos os lançamentos de todos os cantos do mundo e de todos os gêneros. Desse modo, acabamos, sem perceber, consumindo basicamente aquilo que a dinâmica industrial impõe e aceitando, facilmente, os clics contemporâneos: essa relação de mercado é ainda mais peçonhenta pois acabamos por evidenciar, em textos e em discussões, apenas aquilo que o nosso olhar, abalroado pela publicidade do mercado, dá conta. O parâmetro da época em que vivemos, mesmo com a facilidade da internet, continua ditando a regra como nas décadas anteriores, mesmo que continuemos fazendo um esforço danado para se opor a essa lógica.

¹⁸ Termo usado a se referir a um tipo de cinema produzido nos Estados Unidos da América envolvido em uma mecânica industrial para atender o mercado e que, naturalmente, mudou também com o passar das décadas e precisou se adaptar as condições impostas por cada época.

O parâmetro da época em que vivemos também oferece elementos que se montam em torno da verdade que rege o mundo hoje. Afinal, citando outra vez Epstein, "Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez..." e que, naturalmente, passou por um método de montagem. Ou seja, cada realizador ou realizadora (escritor ou escritora) capta e monta o seu filme, o seu livro, a seu modo e produz a sua verdade. Assim, a partir dessa perspectiva, a realidade, o mundo real, a vida do dia a dia, serve apenas como matéria para que as histórias sejam montadas, contadas e recontadas imprimindo as pequenas peculiaridades de cada época.

E, por hora corroborando Epstein, a "verdade do cinema", a magia do cinema, se dá pois em cada um deles, a seu modo, nos apresenta a história pronta, seja numa sequência narrativa ou através dos estilhaços que remontam as histórias mundanas (mesmo que a história seja montada em meio ao caos). Há, no final, um filme, ou um livro, em que nele há um início meio e fim. Assim, podemos entender esse espaço da realização como ficção. Ou, ainda com Rancière – agora em seu *Palavra Muda*, quando o teórico busca uma palavra para unir em um conceito aquilo que é realizado no mundo ocidental e oriental -, fábula. Todavia a grande questão, parece-me, ainda associada a outro paradigma.

Como pensar o cinema em um mundo demarcado pela aceleração e pela necessidade de, a todo momento, trocar a imagem da prateleira como se ela ficasse velha muito rápido? Perde-se o interesse como se o filme não passasse de uma pose bonita que não dura mais do que um minuto diante dos olhos de um “consumidor” que está sempre à procura de algo que se renove? Ainda, qual o papel da crítica? Afinal, parece que a crítica não consegue mais sustentar um argumento por muito tempo, pois a valorização não está em quem se debruça sobre um estudo arqueológico de relações, mas numa potência sempre muito rápida de resposta a um condicionamento imposto. Não tenho dúvidas de que o Benjamin do narrador - *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* - responde a essa pergunta e que a resposta benjaminiana era certa para um mundo recente, todavia, será que com Benjamin, reforço, do narrador, ainda é possível problematizar essa questão nesse mundo que corre vertiginosamente na nossa tela? Será que não estamos amparados em uma nostalgia benjaminiana?

Não obstante, a palavra fotogenia, para retomá-la e problematizá-la como algo que se torna atraente por um pequeno espaço de tempo, surge em meio a outras tantas questões que revelam o percurso excludente de uma época: as conseqüências nos remetem a outros momentos da história (a Segunda Grande Guerra é apenas um dos exemplos) baseados em um pensamento que meramente tenta defenestrar o outro: se não pensa de acordo com o que eu penso (consequentemente, com aquilo que é determinado pela época) está excluído do jogo.

Lembremo-nos que a palavra fotogenia está associada a uma série de outras em que "genia"¹⁹ é o percurso "patológico" de textos ditos científicos que, ao mesmo tempo que supostamente avançam, mantém a sociedade em que vivemos repleta de verticalidades: há sempre um charlatão que aceita se expor ao defender um discurso misógino (sempre amparado por uma ideia de tradição) como ponto de manutenção da lógica reinante.

Esse é o ponto em que nos colocamos de volta em nossa contemporaneidade, afinal, a vida e a morte do dia a dia, que se reconfigura em um momento pós-pandêmico, tem muito de eugênico e, por incrível que pareça, de fotogênico. Afinal, somos movidos por um jogo de imagens que nos impressiona, nos assusta e nos coloca como cordeirinhos de governos que apostam no desconhecimento como argumento de manutenção de poder. Assim, *A peste e o mez da gripe* não se tornaram atuais durante a pandemia apenas por conta de seu conteúdo, mas, também, por conta de um modelo de governo que permanece em evidência: renovando as mesmas práticas de outrora, afinal, o novo ou a novidade, como já dito acima, é sempre uma retomada em outra medida de algo que já foi dito. Ou, ainda, em busca de originalidade, tentando “ser original”, ou seja, “voltando às origens”, fazendo que, mesmo que aparentemente queiramos nos distanciar, estejamos sempre muito próximos de uma barbárie que acreditávamos (sei que com certa ingenuidade) ter superado.

Como somos repetitivos nesse percurso, a sociedade moderna e capitalizada, da e na qual fizemos parte, organizada dessa maneira nos asfixiou no momento em que, com Euclides da Cunha, entendemos que não tínhamos outra saída, afinal, querendo ou não, estávamos condenados a (um projeto falido de) civilização (amparado por um número de identidade que permitia que fôssemos localizados). Vivendo a mercê dela. Ou, dos métodos ainda mais perversos de exposição e de localização e dos tutoriais que embasam a ideia de civilização hoje (que ainda terá outros desdobramentos). Ou seja, por mais que nos debatemos, estamos dentro, não estamos fora, não há, por mais que parte da crítica tenha tentado dizer o contrário, como se colocar de fora do mundo dito civilizado. Lembrem, por favor, que Benjamin já nos alertou acerca disso, quando evidenciou que todo movimento de cultura é ao mesmo tempo um movimento de barbárie. Cultura e Barbárie sempre andam de mãos dadas, a mercê de uma ideia de civilização.

¹⁹ E olha que não se relaciona diretamente com misoginia. Aí seria outra conversa.

Genia provém do grego génos, -eos, raça, família + -ia;

Ginia de gyne (mulher), acrescidos ao sufixo “-ia” que significa uma qualidade ou ação;

O movimento de escrita, como qualquer outro movimento dentro do espaço social, parece conjecturado, independente do modo como cada autor lê essa movimentação. Há os autores que não foram cooptados em vida para depois serem cooptados pelo mercado ou pela teoria²⁰. No entanto, o próprio tempo (de modo muito mais demorado) faz com que a apropriação crítica genérica seja desmontada, naturalmente, se o texto se coloca como potência nesse diálogo. Em profusão, acabamos por fazer as nossas escolhas entre um ou outro espaço se não, na melhor das hipóteses, morreremos de fome ou doentes e entregues as culturas e as barbáries mundanas.

Assim, como mero passatempo, posso dar vazão a minha "verdade" ao brincar com a palavra "genia" e, com a mesma intensidade, incorrer no espaço teórico e me oferecer como discussão ao jogo, entre a paródia e o pastiche, e alimentar uma outra verdade. Todavia, perdoem-me pelo excesso, afinal é esse tipo de esforço que nos mantém meio vivo e meio morto na estrutura em que versemos.

Assim, criando outra "verdade" e com tons fotogênicos, brinco com a palavra "genia" na mesma medida que Augusto de Campos fez ao escrever o poema *Cidade, City, Cité*:

AndroCrioEndoEpiEtiopatoExoFiloFisiopatoFotoHeteroHomolatroLisoOnto
OroPatoPoliTeratoMonoEugenia

Nossa. Agora sim me meti numa confusão grande. Mas deixo essa confusão para resolver em outro texto, verdade, momento, evento, boteco, ou na próxima vida. Mas antes disso me pergunto:

Como tu assistes o filme e como o filme te assiste?

Assistir e assistência é a questão que, não sei se me fiz claro durante a explanação, estava propondo.

Referências

BENJAMIN, Walter. Michael Löwy (Org.) *Capitalismo como Religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁰ Talvez nesse ponto Calvino seja mais enfático, quando se refere que é o texto que aceita e refuta o diálogo crítico, afinal, o papel aceita tudo aquilo que nos propomos a escrever.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin Reconsiderado*. Trad: Rafael Lopes Azize. Travessia – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017.

EPSTEIN, Jean, in, XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *A fotografia*. Tradução de Nélio Conceição. 2016. [Publicado originalmente no jornal Frankfurter Zeitung de 28 out. 1927]. Disponível em: academia.edu/37700389/Siegfried_Kracauer_A_fotografia_trad._N%C3%A9lio_Concei%C3%A7%C3%A3o_. Acesso em: 10.11.2024

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

XAVIER, Ismail. *Discurso Cinematográfico*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido em: 01/06/2025.

Aceito em: 03/07/2025.