

CINEBATALHA NA PAISAGEM LUMIÈRE: A IMAGEM COMO MATÉRIA CONTRA O REALISMO DAS IMAGENS

Marcelo Carvalho da Silva¹

Resumo: Este artigo propõe pensar o início do cinema a partir da história cultural da pintura ocidental do ponto de vista da paisagem, tal como concebida por Rainer Maria Rilke em seu texto *Sobre a paisagem*. Privilegiaremos, para isso, o filme *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (*A chegada de um trem à estação de La Ciotat*, 1895), de Louis Lumière. Nosso objetivo é o de descobrir um caminho alternativo de leitura do período que nos direcione para fora das questões de cunho representacional (como a de “impressão de realidade” ou de “realismo da imagem”) comumente conectadas ao início do cinema.

Palavras-chave: Lumière; Paisagem; Cinema; Imagem, Matéria.

Introdução

Poderíamos invocar certa noção de paisagem presente nas imagens de Louis Lumière,² imagens cuja relação com o espectador foi específica e única? Os primeiros espectadores viam nos filmes de Lumière um território ainda inexplorado, um fundo sobre a tela, o fundo da imagem, a vastidão – um deserto, mas um deserto estranhamente habitado por figuras animadas. Os relatos da imprensa da época (AUMONT, 2004) nos dão conta de um encanto pela capacidade de “descrever” as coisas do mundo que a nova técnica/tecnologia de captura de imagens animadas

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), onde desenvolve pesquisa sobre o cinema com apoio de bolsa do CNPq. E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

² Inventor “oficial” da técnica e da tecnologia cinematográficas em 1895 e reconhecido autor dos primeiros filmes do cinema – embora já houvesse à época tanto aparelhos, quanto “filmes” realizados por outros criadores antes de Lumière, inclusive os de Thomas Alva Edison. A questão é controversa. Mas é inegável que o aparelho criado por Lumière foi o mais ágil (não dependia da eletricidade, como o de Edison), prático (era leve e portátil) e eficiente na produção de imagens (os filmes realizados com o aparelho de Lumière eram tecnicamente superiores aos de seus antecessores e concorrentes contemporâneos) (COSTA, 2005; SADOUL, 1983).



apresentava. Tal capacidade foi tradicionalmente lida como uma inequívoca qualidade “realista” da imagem do cinema, que criaria uma “impressão de realidade” gerada por um mecanismo que nos daria uma “ilusão de movimento”, onde a “realidade” (referimo-nos, em se tratando de cinema silencioso, à percepção visual a partir da constituição física do mundo material), se apresentava na tela como uma cópia representacional, isto é, como uma cópia não exata do seu modelo (o mundo físico segundo nossa percepção), mas com ele guardando semelhanças e conexões analógicas.

Reconhecemos aqui a versão material da inaugural proposição metafísica de uma instância superior que julga um mundo material que lhe copia (PLATÃO, 1990).³ No entanto, temos nessa visão do cinema não mais as ideias transcendentais como modelos da matéria-cópia, mas a própria matéria imanente considerada como transcendente para servir de modelo para as imagens do cinema-cópia. É o próprio jogo da representação, segundo a leitura que faz Gilles Deleuze da crítica nietzscheana sobre o platonismo: Platão como o ponto inicial da “história de um erro” (o mundo verdadeiro como fábula de cunho moral) (NIETZSCHE, 2006, p. 31 e 32) que institui algo – cujo estatuto é o de ser cópia – que vem ocupar o lugar de outro algo, seu modelo (DELEUZE, 2000). A denúncia nietzscheana de um caminho representacional da história da filosofia faz Deleuze estabelecer em *Diferença e repetição* que “a história do longo erro é a história da representação”. A tradição filosófica precisaria ser reavaliada não pelo eterno retorno do *mesmo*, mas pela “repetição no eterno retorno daquilo que difere (a repetição da cada série implicante)” (DELEUZE, 1988, p. 471). É uma tomada de partido pela diferença.

Esse parâmetro de natural veracidade da imagem filmada/gravada ancorada na lógica representacional resiste até hoje, incidindo poderosamente sobre espectadores das mais variadas origens, mesmo levando-se em conta o cada vez mais comum uso de artifícios e recursos de manipulação informacional da imagem que criam objetos (montanhas, ruas inteiras de uma cidade) que não existiram concretamente à frente da câmera. Todo um aparato imagético portando a aura do incontestável continua, assim, socorrendo domínios os mais variados como a medicina (a radiografia, a ultrassonografia etc.) ou os sistemas de segurança (as câmeras que auxiliam a Polícia na captura de suspeitos e que são anexadas ao processo como provas do crime).

³ Ver a passagem da linha dividida em *A república* de Platão. Trata-se da constituição da metafísica platônica, onde as boas cópias do mundo sensível se poriam em movimento e transformação aparentes por um mimetismo ontológico que replica em graus diferentes de sucesso as Ideias fontes, imóveis e eternas (PLATÃO, 1990: Livro VI 509d-511e / 313-316).

Nosso objetivo nesse artigo é o de, a partir da forma como a paisagem surge no cinema, pensar um caminho que aponte para uma possível leitura da imagem cinematográfica considerando-a não como uma representação da “realidade” (onde o mundo físico, a matéria, é tornada transcendente), mas pelo seu aspecto material imanente, conexão não-hierárquica entre a imagem cinematográfica e as imagens que constituem o mundo para além do cinema. O tema se impõe como uma necessária desmistificação da autoritária pretensão à verdade que foi imposta à imagem do cinema. Privilegiaremos, em nossa argumentação, o filme *L’arrivée d’un train en gare à La Ciotat* (A chegada de um trem à estação de La Ciotat, 1895), de Louis Lumière. *L’arrivée d’un train* será nosso guia, assim como a lenda sobre sua primeira exibição (a qual faremos referência mais tarde) na primeira sessão oficial de cinema levada a termo por Louis Lumière em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris.

Cabe-nos preencher as lacunas afetivas do fato ocorrido, já inacessível como imagem de um presente que ele foi, mas ainda plenamente vigentes no nosso presente fugidio como um desafio de um passado que se conserva (BERGSON, 1990). Nesse sentido e tendo em vista o filme de Lumière, propomos uma formulação de partida sobre determinada situação espectral daquela sessão. Referimo-nos a posição de uma audiência que sabia cognitivamente a que experiência seria exposta, pois, fora a própria publicidade sobre o evento, a captura e exibição de imagens animadas já eram conhecidas de certo público, bastando lembrar que o kinetoscópio de Thomas Edison⁴ fora apresentado publicamente nos EUA em 14 de abril de 1894, e sua comercialização na França se dá ainda nesse ano.⁵ No entanto, participar da experiência do cinema, principalmente se tal experiência se dá como primeira vivência efetiva, é algo bem diferente de apenas saber da existência de imagens animadas, e mesmo de se saber de antemão que essas imagens serão projetadas em uma grande tela.

⁴ O americano Thomas Alva Edison registra a patente do kinetoscópio (como ele chamou a técnica de captura de imagens animadas) e do kinetógrafo (a câmera) em 1893. O kinetoscópio usava filme perfurado de 35 milímetros, com quatro pares de perfuração por fotograma de celulóide. A técnica não era a da projeção de imagens numa tela, mas a da visão individual de filmes, desenvolvida assim por Edison por razões comerciais. Tratava-se de um armário de madeira onde o filme era alojado e posto para correr por um sistema de roldanas e lentes. O usuário, numa fruição individual, tinha acesso ao filme (de menos de um minuto) por um visor. Louis Lumière cria seu aparelho e sua técnica baseando-se no modelo de Edison (SADOUL, 1983).

⁵ Os espetáculos “cinematográficos” já eram comuns, pelo menos em Paris, onde Émile Reynaud tinha o seu Teatro Ótico, que funcionou no Musée Grévin de 1892 a 1902. O aparato de Reynaud não continha nenhuma técnica de captura de imagens animadas. Eram exibidas imagens do que hoje se conhece como desenho animado, como o razoavelmente conhecido *Autour d’une cabine*, já de 1895 (SADOUL, 1983).

O impacto cultural (a irrupção, dentro de um ambiente “teatral” conhecido, de uma ritualística absolutamente nova que constituirá mais tarde na forma dominante do cinema) e psicológico (a contemplação de imagens auto-animadas capturadas do mundo físico) dessa experiência precisa, antes de tudo, levar em consideração a presença de uma paisagem (animada), de um fundo de tela preñado de indeterminações onde cada espectador, em graus diferentes de conhecimento prévio e de capacidade individual de assimilação, começa por divisar partes que se destacam do todo, sombras, corpos que se movimentam e que incitam a pergunta: “o que são e de onde surgiram esses seres?” como questão primordial.

Rilke e Deleuze: a paisagem na pintura e o cinema

O fundo da imagem é a paisagem; a imagem do início do cinema é um fundo de imagem de onde surgem os elementos móveis que povoarão o cinema. Mas, como pensar a paisagem no início do cinema? Recorreremos a uma fonte exterior à imagem cinematográfica. Em seu texto *Sobre a paisagem* (1965),⁶ Rainer Maria Rilke propõe uma história cultural da pintura ocidental do ponto de vista da paisagem, distinguindo três fases distintas. Em primeiro lugar, Rilke descobre na pintura da antiguidade um tratamento da figura humana que a faz constituinte da paisagem: enquanto o cenário do fundo era definido apenas por traços simples correspondentes a conjuntos de cifras, os corpos nus apareciam tal como árvores ou arbustos, como elementos da paisagem. Eram sociedades onde se cultivava o corpo como se cultivava a terra, e onde sua posse se dava da forma como se possuía a própria terra. Só a beleza do corpo teria a força necessária para capturar o foco do olhar e todo o resto se organizava ao redor e a partir do corpo humano. Era o tempo das primeiras civilizações e o homem era novo para ele próprio. A paisagem, mesmo que inóspita, abrigava seu corpo, formava sobre ele uma habitação, compondo-se como caminhos, praças, estádios, altares. A paisagem natural era vista como passagem para o homem, ou habitada por seus reflexos divinos: se a montanha se fazia presente, era porque lá moravam seus deuses, pois, fosse inabitada, não lhe seria dedicada atenção alguma. A paisagem valeria, assim, na medida em que tornasse parte do humano, mesmo que terríveis perigos espreitassem os que se aventurassem nela. A paisagem vazia e inerte os esperava, apagando-se para dar lugar a eles quando chegassem. Por todo lugar, o que se via era o *humano como paisagem*.

⁶ Tivemos acesso a esse texto pela tradução de Beto Tibaji.

Ainda segundo Rilke, o panorama mudaria com o advento da arte cristã, que teria afastado os homens da relação direta com seus corpos sem, contudo, aproximá-los da paisagem. Os corpos nus saíram de cena, escondidos sob as roupas; e a terra abandonou a paisagem; ambos tornaram-se caracteres, frases – *paisagem e humano apartados*. A paisagem na arte cristã era uma simulação do céu ou a continuação do inferno, de acordo com a forma como aparecia. Mas, diferentemente do que acontecia na pintura da antiguidade, com a arte cristã começava-se a ver a própria paisagem, já que, desmaterializados pelo pecado, privados de seus corpos, os homens tornavam-se seres “finos e transparentes”. A paisagem aparecia-lhes como realidade efêmera, concomitantemente sob o céu e sobre o inferno. Céu, terra e inferno: a paisagem tomava, então, a feição de uma cisão tripartite.

No entanto, em algumas realizações (na pintura primitiva italiana, por exemplo) a paisagem teria adquirido certa autonomia, pois pintada com eloquência, dedicação e sentimento de descoberta (tudo era ainda novo). Tal celebração se dava em concomitância ao investimento sobre a paisagem do paraíso, já que, se o céu era louvado, o era pela expressão de uma paisagem terrena paradisíaca que envolvia as figuras santas, descobrindo, por essa via, a opulência e a beleza imanentes da natureza. A paisagem pintada dessa forma tornava-se parábola da alegria e da piedade humanas, tornava-se arte. Essa foi a aventura de Leonardo da Vinci: suas paisagens expressam seus saberes; suas experiências, uma profundidade e uma tristeza “quase indizíveis”. Suas paisagens, diz-nos Rilke, eram completamente paisagens, ao mesmo tempo que voz pessoal – o fundo de paisagem na *Mona Lisa* – natureza em devir, propriamente desconhecida ao humano.

Uma nova relação, assim, nasceria entre a pintura e a paisagem, ressalta Rilke, como uma passagem para uma arte autônoma, uma “arte da paisagem” que Leonardo já pressentia. A paisagem precisava ser vista como algo longínquo, diferente de nós, apartada do mundo humano, realizando-se em si mesma, para, só assim, em sua indiferença e hostilidade, ser uma força libertadora do destino do homem, atuando como parábola desse destino. O agora frágil homem estava perante a paisagem natural perene e agigantada, e por sentir-se carente de comparar-se ao sublime da natureza, acabou por empurrar a pintura da paisagem para uma nova fase: a paisagem agora valeria por si mesma; o fundo, então, ganha a cena, é toda a pintura, oceanos, montanhas etc. O homem se ausenta dessa pintura, o *pathos* propriamente humano se dissolve e a paisagem ganha total independência. E quando o homem passa a participar dessa

ambiência, pastor com seu rebanho, camponês em seu mundo rural, seria como um elemento a mais entre os outros elementos do fundo da imagem, subsumido na natureza e não mais como o seu centro (como na pintura da antiguidade). A paisagem, agora, tornou-se *a paisagem em si*.

Haveria qualquer coisa de similar na periodização proposta por Rilke (para a pintura) à classificação das imagens elementares da imagem-movimento como definidas por Gilles Deleuze para o cinema (1985). Antes de transitar pelo que chama de imagem-tempo, Deleuze passa todo o primeiro tomo de sua tese caracterizando a imagem-movimento (no livro de mesmo nome). Recorrendo ao Bergson de *Matéria e memória* (1990), Deleuze identifica no cinema o mesmo maquinismo universal das imagens que teria gerado a vida do plano material inanimado. Para Bergson, a matéria é imagem; e o movimento não seria uma qualidade da matéria (ou da imagem, é a mesma coisa), mas a própria matéria, o próprio em-si da matéria que, por outro lado, também é luz. Nada disso é estranho se nos ativermos, em primeiro lugar, à concepção que temos hoje de matéria como em estado perpétuo de automovimento, fremindo seus átomos mesmo quando em estado “sólido”. Em segundo lugar, é preciso ter em vista a concepção não-representacional de imagem em Bergson, pois a matéria surge a nós como imagem e não como representação: o conceito de imagem, assim, ganha uma amplitude que, sem que a matéria seja desmaterializada, corta suas conexões representacionais que a colocavam como uma substituta despotencializada de seu modelo, já que é desfeita a antiga hierarquia entre modelos e cópias.

Bergson tem em vista o mundo material e não a arte, mas nada nos impede de tentar encontrar numa manifestação artística um bom caminho de compreensão de sua proposição imagética radical. Na obra *Buda watches TV*, do vídeo-artista Nan June Paik, uma escultura de Buda “assiste” a sua própria imagem numa TV capturada ao vivo por uma câmera em um circuito fechado. Mas, nesse exercício de meditação eletrônica e midiática, qual Buda contempla e qual é o contemplado? Qual imagem observa e qual é observada? O exemplo inclui duas imagens às quais uma leitura representacional diria serem duas representações imagéticas. Mas, em sentido bergsoniano, a situação não mudaria se puséssemos no lugar do Buda um animal ou mesmo um ser humano. Trata-se, em todos os casos, não de representações, mas de imagens.

A questão da vida é cara a Bergson. A vida se definiria, sempre em *Matéria e memória*, pela interrupção do movimento ininterrupto da matéria, ou, de outra forma,

pela revelação da luz por um anteparo, que criaria na matéria um intervalo, tendo de um lado a percepção subjetiva, do outro a ação (ou reação) e no interior um núcleo temporal preenchido por afecções (que gerarão sensações, sentimentos, irritabilidade etc.). Sendo todo o universo composto por imagens, as percepções, ações e afecções dos vivos seriam igualmente imagens, mas imagens especiais, circuitos sensório-motores da imagem-viva (BERGSON, 1990). A operação deleuzeana em *A imagem-movimento* consiste em ler tal formulação imagética proposta por Bergson para definir a vida⁷ como definindo também o cinema, onde encontraríamos imagens-percepção (plano abertos – como o plano geral – onde a paisagem se destaca), imagens-afecção (rostos em primeiro plano, plano onde afetos estão incluídos) e imagens-ação (planos fechados onde a ação se desenvolve, plano americano, plano médio etc.).⁸

Como identifica André Parente (2000, p. 537-538), a proximidade entre Rilke e Deleuze se daria pelas correspondências qualitativas entre as eras da paisagem na pintura (com o crescente desfazimento do humano na paisagem cada vez mais autonomizada) e as imagens da imagem-movimento deleuzeana. Deleuze não cita Rilke em *A imagem-movimento*, nem em *A imagem-tempo*, mas é curioso notar como as três imagens de paisagem propostas por Rilke em sua periodização sobre a pintura parecem ecoar nas imagens percepção, afecção e ação propostas por Deleuze para o cinema da imagem-movimento. Tendo o humano como ponto central, a primeira era da paisagem na pintura para Rilke ressalta como ícone de beleza a própria intervenção e ação humanas sobre a natureza ao pôr o corpo humano como parte da paisagem (tanto na paisagem natural, quanto nas cidades, nas estradas etc., imagens que se indiferenciam das imagens da natureza em geral). A pintura teria nascido, assim, sob o signo da ação, a mesma ação que Deleuze identifica no cinema como imagem que fecha o circuito sensório-motor cinematográfico.

Na segunda era da paisagem na pintura para Rilke (que se inicia com o cristianismo) há um duplo afastamento, do ser humano de seus corpos, mas também da paisagem, que se torna a imagem do céu ou o novo inferno. A paisagem, assim, ganha visibilidade na cisão tripartite entre céu, terra e inferno: período da “imagem-percepção”

⁷ Bergson refere-se pouco ao cinema e quando o faz, o condena. Em *A evolução criadora* Bergson, nomeia como “ilusão cinematográfica” o fato da percepção natural não captar o movimento verdadeiro.

⁸ Tais imagens pertencem à imagem-movimento, mas não a esgotam. Haveria ainda imagens-pulsão, imagens-reflexão e imagens-relação (1985). Deleuze identifica ainda o outro regime de imagens, as imagens-tempo, com imagens próprias e completamente diferentes das imagens da imagem-movimento (1990).

na nomenclatura deleuzeana. De visível, a paisagem inicia seu caminho de autonomização pela importância que a ela se dava como imagem duplicada do paraíso, inspirando, então, toda a gama de prazeres imateriais: imagem-afecção. Até que, enfim, a paisagem na pintura torna-se apartada do mundo humano, gigantesca, sublime e indiferente, acabando por libertar o próprio mundo humano, que nela comparece subsumido na natureza, no fundo da imagem.

Lentamente, na história da pintura, Rilke demonstra como a paisagem se descolou do humano, ganhando autonomia, tornando-se ela própria um fundo emancipado, um fundo indiferente e auto-afirmativo, não mais estando sob a égide de um centro perceptivo-visual. O caminho rumo às coisas, aos objetos, à natureza, enfim, à paisagem na pintura, teve que ser o da gradual apartação do humano para que, ao final, ganhássemos a própria paisagem, sem a familiaridade homogeneizadora da arte na antiguidade. Chegou-se à paisagem pela apartação entre o humano e a natureza, exacerbando um estado de diferença com relação a ela, admitindo sua indiferença com relação ao drama humano. A paisagem torna-se o deserto desumanizado, é o fundo da imagem que se torna a própria imagem como um todo. Não mais percepções e afecções, mas blocos de sensações,⁹ no caso, perceptos, pois, “para Rilke, a paisagem pura é a única coisa capaz de revelar a natureza inumana na qual o homem se instala: trata-se de *perceptos* puros, ou de paisagens não-humanas da natureza” (PARENTE, 2000, p. 538).

A paisagem que precede o trem

É notável como já em *L'arrivée d'un train en gare à la Ciotat* – com seus 47 segundos de duração, um dos primeiros filmes realizados por Lumière – encontramos, pelo menos em esboço, as características apontadas por Rilke em sua história cultural da paisagem através da pintura, parecendo repetir inversamente o caminho proposto por Rilke, como se fosse necessário condensar no cinema as fases da pintura pré-ocidental e ocidental. Reparemos no início do filme, o fundo da imagem tomando quase que todo o quadro, preenchendo-o com um vazio monótono. Vemos a plataforma, um pouco de

⁹ A obra (ou evento) de arte como bloco de sensações é o tema do capítulo *Percepto, afecto e conceito* (em *O que é a filosofia?*, de Deleuze e Félix Guattari). A obra (ou evento) de arte conserva-se em si mesma por ser a sua própria medida, por apresentar seu próprio critério com o qual deve ser julgada. Ela vive como autocriação, conservando um bloco de sensações, um composto de afectos e perceptos independente das afecções e das percepções de quem a experimenta. O que se conserva, na obra, conserva-se no tempo, *sobre* o material e o suporte que a sustentam, sem, contudo, com eles confundir-se (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

céu, o pequeno aglomerado indiviso de corpos que se amontoam à direita do quadro, enfim, toda uma paisagem que compõe essa imagem que é toda ela fundo de imagem. Uma paisagem desumanizada, autônoma, onde o pequeno aglomerado de corpos move-se sobre o eixo vertical de suas próprias pernas como árvores que balançam ao vento, parte do fundo indiferente da imagem. Um fundo em movimento da imagem onde algo como uma percepção pura (uma imagem-percepção) se faz presente, a paisagem em si, a última fase da paisagem da pintura tal como identificada por Rilke.

Chega o momento em que algo começa a tomar forma à direita do quadro, a locomotiva, a bela máquina que rivaliza com o cinema o status de maior invenção da Revolução Industrial. Do fundo da imagem, vindo da própria paisagem autônoma e emancipada, descolando-se dela numa bela diagonal, crescendo sobre a paisagem como uma gota de tinta que cai e se espalha sobre a água, vemo-la invadir a imagem, tomar o quadro, realizando-se em primeiro plano (o móvel já se colocava em movimento nesse filme...). Até que aos 17 segundos um homem (um funcionário da empresa ferroviária?) se destaca do aglomerado de corpos, vira-se para a câmera e vemos seu rosto: o primeiro rosto que se destaca no filme, sobressaindo-se de seu próprio corpo e do ambiente ao redor. À visibilidade da paisagem de fundo e do trem que enche a tela, contrapõe-se esse rosto que, mesmo não estando circunscrito em um close, chama o olhar para si: uma imagem-afecção deleuzeana surge em meio à paisagem autônoma, um rosto apartado do seu corpo e do entorno – segunda fase da paisagem da pintura em Rilke.

Seria preciso rever *L'arrivée d'un train* com bastante atenção para percebermos que, logo no primeiro momento do filme, um carregador de bagagem sai de quadro, não sem antes olhar furtivamente para a câmera, um momento tão fugaz que pode ter passado despercebido pelos primeiros espectador de cinema. Eis que ressurgem os corpos e os objetos que haviam sido gradualmente apartados da história da paisagem da pintura desde a antiguidade. O território a ser explorado, essa nova terra prometida – a terra do cinema – que parecia desértica e inóspita, pode agora ser povoada e cada elemento da imagem começa a valer por si: vemos, então, a locomotiva bem definida e diferenciada dos vagões, os detalhes das roupas das pessoas que balançam com a agitação, crianças carregadas pelas mães, mulheres, homens, alguns trajados como trabalhadores, outros, com roupas de domingo, muitos dos quais em primeiro plano. A estranha vastidão, o deserto habitado do início do filme, transmuta-se, vivifica-se nos corpos que entram e saem do quadro até quase esbarrarem na câmera. Aqui, não mais

perguntamos “o que são e de onde surgiram esses seres?”, mas “o que fazem, o que sentem, o que impulsiona esses seres?” – afecções, mas também ações nascentes.

Pois vemos que os vagões, que já adentram a imagem instalando-se em seu lugar habitual de uso como meio de transporte, têm suas portas abertas. E passageiros saem apressados do trem, enquanto outras entram nos vagões de passageiro. Toda uma agitação, enfim, toda uma relação entre o fundo e o primeiro plano da imagem que nos leva para uma paisagem tornada humana, que só existe em função do uso das pessoas que já não se reduzem a um aglomerado no canto do quadro; ao contrário, elas tomam o quadro e a gare de Ciotat: primeira fase da pintura de paisagem segundo Rilke, esboço de imagem-ação numa leitura deleuzeana.¹⁰

O filme completa, assim, todo o périplo ao inverso da história da paisagem na pintura, donde uma interrogação provocadora: a importância de *L'arrivée d'un train* estaria muito mais em ser o elo e o ponto de transição entre a história cultural da paisagem rilkeana e o próprio cinema do que em ser o início dessa arte? Lumière já tinha experiência com a fotografia instantânea e, como tal, a composição interna do quadro nele já está muito apurada. Evidentemente que tal experiência de composição do quadro, ao ser transposta para o cinema, pôde traduzir-se em um sentido organizativo interno, numa operação não de montagem (não, pelo menos, como entendemos esse termo desde Griffith e Eisenstein), mas numa prática montadora sobre um único quadro autônomo. Por isso o fundo em seus filmes pode rapidamente conquistar uma relação profícua com o primeiro plano, algo que os filmes de ficção demorariam ainda algum tempo, presos às convenções teatrais (como nas vistas animadas de Edison realizadas em seu estúdio Black Maria; ou ainda na maior parte das obras de Georges Méliès). Tanto em Lumière, quanto em Méliès, que viveram na mesma época e sociedade, verifica-se uma continuidade com a atividade anterior à atividade com o cinema, o primeiro com a fotografia, o segundo com o espetáculo de divertimento teatral (SADOUL, 1983). Trata-se aqui, senão de uma escolha de todo consciente, pelo menos de uma opção pelo que se tinha a mão com a experiência conquistada, daí a diferença gritante entre Lumière e Méliès quanto à relação entre o fundo da imagem e o primeiro plano, e talvez encontremos aqui também um indício de opção pela tradição pictórica

¹⁰ Na verdade, Deleuze só vê importância no cinema a partir da instituição da montagem, quando surge a imagem-movimento cinematográfica. Todo esse período que engloba a invenção do cinematógrafo é qualificado como “um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 38). Cf. os dois capítulos de *A imagem-movimento: Teses sobre o movimento – primeiro comentário de Bergson e Quadro e plano, enquadramento e decupagem*.

por parte de Lumière, notadamente pela tradição paisagística invocada por Rilke e herdada pela fotografia.

Conclusão

Haveria um sentido menos aparente da bela lenda – de resto, apenas uma lenda – de que as pessoas presentes à primeira exibição de *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* teriam corrido da sala quando o trem, vindo do fundo da imagem, tomando a imagem com sua presença, pareceu-lhes realmente estar a ponto de saltar da tela. Afinal, seria difícil mesmo imaginar que os primeiros espectadores fossem ingênuos a esse ponto. As ruas de Paris no final do século XIX já tinham agitação suficiente para que àqueles espectadores já estivessem acostumados ao vai-e-vem dos automóveis e à velocidade dos trens. Mas há algo a se pensar sobre a situação. Inegavelmente, o que se apresenta aos olhos daqueles espectadores no célebre filme de Lumière está vivo, de uma vida que não pode ser outra senão cinematográfica. Esse breve filme de menos de um minuto possui uma trajetória, dura sobre a tela. Se a imagem do início do cinema está viva, é porque nela flui o movimento e, ainda mais profundamente, nela o tempo se acumula.

O kinetoscópio [de Edison] contentara-se em fabricar mecanicamente bandas zootrópicas; o cinematógrafo Lumière era uma máquina de refazer a vida. Já não eram fantoches que se agitavam na tela, eram personagens de tamanho natural, nas quais se distinguíam, melhor que no teatro, as expressões e a mímica. E, graças a um milagre que nunca tivera equivalente no palco, as folhas agitavam-se ao vento, o ar espalhava o fumo, as vagas do mar vinham quebrar-se na praia, as locomotivas precipitavam-se sobre a sala, os rostos aproximavam-se dos espectadores. ‘É a Natureza tal qual’, exclamaram com maravilhado espanto os primeiros críticos. O realismo da obra de Louis Lumière determinou o seu triunfo (Sadoul, 1983, v.1, p. 52).

Efeito de realidade? É o que Jacques Aumont (2004) localizou nas matérias da imprensa da época.¹¹ Seguindo uma indicação de Jean-Luc Godard,¹² Aumont se pergunta de que forma os filmes de Lumière se conectariam ao impressionismo, e em que sentido o próprio Lumière poderia ser considerado como o “último grande pintor impressionista da época”. Em primeiro lugar, Lumière, não sendo um pintor, teria tocado (um pouco por acaso, outro tanto por intuição e o resto por genialidade) em problemas fundamentais da pintura ocidental até aquela época ao criar o cinematógrafo

¹¹ Em Lumière, ‘o último pintor impressionista’, artigo editado em *O olho interminável*.

¹² Na apresentação dos filmes de Lumière na grande retrospectiva de 1966, em Paris e no filme *A chinesa* (1967). Godard também faz esse argumento no livro *Uma introdução a uma verdadeira história do cinema* (1989).

e plasmar um estilo.¹³ Nomeadamente, refere-se à questão do quadro, mas, ainda mais definidor, Aumont ressalta o efeito de realidade desses filmes: as vistas Lumière teriam dado ao mundo um detalhismo e uma precisão na imagem nunca antes vista – o vento e o ar são agora palpáveis na impecabilidade da aparição nas folhas das árvores que se agitam ao vento, efeito facilmente alcançável a partir do cinema, depois de séculos de pesquisa na pintura em busca de soluções que, frente ao cinema, claudicavam. A tal ponto e de uma forma tão definitiva que Lumière tornou-se o paradigma do realismo: após o seu dispositivo fundado na natureza, na captura de imagens, o atmosferismo impressionista encontraria seu último estágio, e não haveria mais espaço para pintores impressionistas, pois a luz e o ar, as imagens fugidias e impalpáveis, objetos pictóricos do impressionismo por excelência, encontraram refúgio na imagem cinematográfica.

Propomos formular a mesma questão de outra forma, indo além de uma relação com a “realidade” como esta é percebida pelo espectador da época, como defende Aumont. Parece-nos que os efeitos de realidade precisariam ser vistos como resultando de algo mais definidor. Tom Gunning (1994) propõe para os primeiros tempos do cinema o interessante conceito de “cinema de atrações”. Nesse período o cinema seria majoritariamente atracional, pois privilegiaria a apresentação espetaculosa (da prestidigitação a um simples aceno do ator para a câmera) à narração, buscando o maravilhamento e o choque do público. A própria apresentação pública dos filmes, dos *vaudevilles* às feiras, se dava em meio às demais atrações enfileiradas numa mesma sessão heteróclita. Esse cinema “espanta-se” concomitantemente com a existência dos objetos (“veja isso!”) e de si próprio (“vejo isso!”), o primeiro autômato sensorial criado a partir de uma máquina, reorganizando espaço e tempo sob a égide da força atrativa da imagem, como na sequência do tiro de revólver dado em direção à câmera em *The Great Train Robbery* (1903, de Edwin Porter), numa dupla relação de visão atenta entre o cinema e o espectador (CRARY, 2000).

Mas, o que seria esse susto, esse espantar-se das primeiras testemunhas do cinema? O *thauma*, o espanto maravilhado reportado como o estado confesso do espectador da primeira sessão de cinema, cuja lenda da fuga dos espectadores frente ao trem filmado é uma imagem exemplar, se dá pelo reaparecimento inusitado e transmutado dos corpos e dos objetos cotidianos sobre a paisagem indiferente depositada na tela pela projeção cinematográfica. Imagens encontráveis no mundo

¹³ Evidentemente, falar de um “estilo Lumière” ou uma “vista Lumière” é plenamente possível, mas desconsiderando a boa parte de filmes onde algo como uma narrativa se imiscui. O melhor de Lumière pela qualidade e expressividade da imagem está em suas vistas.

doravante se prolongariam no cinema, novíssima forma de modulação da matéria, isto é, de variação na aparição da matéria como imagem (de acordo com a concepção bergsoniana adotada por Deleuze). Se agora cada uma das milhares de folhas de uma árvore pode balançar ao vento na tela, é porque a técnica cinematográfica duplicou-as, capturando-as de um só golpe da manivela. O esforço da pintura impressionista, contemporânea ao cinema, de captar o instante de uma mutação na luz, um brilho luminoso fugidio, uma sombra movente, passa a ser o que o cinema estaria mais capacitado a devolver: dispensando o esforço e a destreza do pintor em capturar algo que era da natureza do movimento, o cinema exhibia aos seus espectadores movimentos reais, automáticos, e não uma ilusão de movimento, novas realidades feitas com a matéria do mundo em vez de uma má formulada impressão de realidade ou de uma qualidade realista da imagem cinematográfica. O cinema é a extensão imanente da matéria recriada e reapresentada sobre uma tela, e que encontra abrigo na relação privilegiada entre o fundo e o primeiro plano, relação presente já em *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat*.

O assombro do cinema não é o de uma representação de uma realidade pré-concebida, de uma imagem despotencializada (cópia audiovisual) perante seu modelo (o “mundo verdadeiro”), mas o da duplicação diferenciada da imagem-matéria, a extensão da imagem-matéria a partir de um mecanismo óptico-mecânico que cria o automovimento e a autotemporalização da imagem, como diz Deleuze. Porque elementos que se adicionam à imagem (como a narração, a ficção, o documental etc.) ou estados culturais convencionais da imagem cinematográfica (o cinema como arte, como diversão etc.) não dão conta dessa “aparição”, dessa presença imanente que já dura mais de um século. Mesmo a “impressão de realidade”, o “realismo da imagem” ou a “ilusão de movimento” nada mais são do que elementos que são adicionados ou não à imagem do cinema, elementos que dizem respeito à leitura representacional do cinema. O que deve ter sido para um público ainda não habituado ver-se frente (mesmo que não o soubessem racionalmente) a toda a história da paisagem condensada num pequeno filme de Louis Lumière! O susto maravilhado com o cinema deu-se por esse encontro real e concreto que não cabe em representação alguma.

Talvez não haja imagem mais forte para o cinema do que a desse trem – paradigma das maravilhas industriais surgidas no séc. XIX – libertar-se da inexistência, ao mesmo tempo em que libera todos os corpos retesados no canto do plano com a ventania que produz com sua chegada na estação. O destino do cinema, já em seu início,

era o de suplantar a paisagem que subsumia as pessoas e os objetos do mundo, retroagindo, à sua maneira, o percurso construído por Rilke.

Referências

AUMONT, Jacques. **Lumière, ‘o último pintor impressionista’**. In: O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception**. Cambridge (Massachusetts): MIT, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Platão e o simulacro**. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GUNNING, Tom. **A grande novidade do cinema das origens**: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. Revista Imagens, nº 2, agosto 1994, Campinas, UNICAMP.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos – ou como filosofar com o martelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PARENTE, André. **O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybercidade**. In: ALLIEZ, Éric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

RILKE, Rainer Maria. **Von der landschaft**. In: *Sämtliche Werke, fünfter band*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1965. Tradução inédita para o português de Beto Tibaji a partir da tradução francesa.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** (vol I). Lisboa: Horizonte, 1983.