

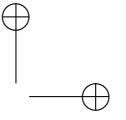
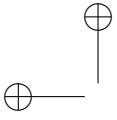
# Lyotard e Snow



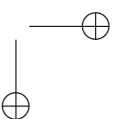
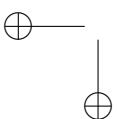
José António Domingues

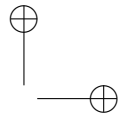
2005

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



Luso**Sofia**:press





## *Lyotard e Snow – experimentação do acinema\**

José António Domingues

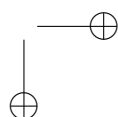
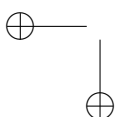
O objecto desta análise é o conceito de *acinema*, um tipo de exercício filosófico de Lyotard que pretende uma abertura aos movimentos que exploram a potencialidade do *medium* e com os quais o cinema de experimentação tenta trabalhar. Estes movimentos são aqui referidos à obra de Michael Snow. O ensaio de Lyotard, «L'acinéma»,<sup>1</sup> aparece, justamente, de um tal exercício, nas circunstâncias dos anos 70 – circunstâncias que nos termos de Lyotard são conduzidas por um voluntarismo que tem a pretensão de só inscrever no cinema aquilo que ele chama *movimentos produtivos*. As relações constantes são essenciais no esquema da representação destes movimentos: cada movimento repousa sobre uma relação, ou um movimento procede de outros movimentos e reenvia a outros. Desta forma, todo o movimento é combinável. Combinar os movimentos, porém, equivale ao processo de compor uma forma cujo modelo é a *repetição*. O fundamental é toda a forma ditar o retorno do mesmo, diz Lyotard<sup>2</sup>. No filme, o retorno permanece no significado, tanto pelos aspectos denotados como conotados (diria

---

\*Comunicação apresentada ao IV Congresso da SOPCOM, Aveiro, Outubro de 2005

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, «L'acinéma» in *Cinéma : théorie, lectures, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez*, Numéro spécial de la Revue d'Esthétique, 2<sup>a</sup> ed., Paris, Klincksieck, 1978, p.357-369.

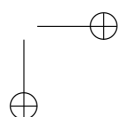
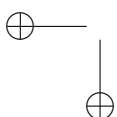
<sup>2</sup> Idem, p.361.





a semiologia fílmica de Christian Metz – é essa, aliás, a base da articulação entre intriga e desenlace). Tal como no registo dos significantes. Poderíamos dizer que a variabilidade é somente uma aparência, se qualquer movimento de tempo e espaço é uma potencialidade de unidade. É esta unidade que o trabalho de análise de movimentos do artista confirma como um *a priori*, e que, precisamente, se constitui para ele como um esquema de criação.

O que define a unidade dos movimentos? – É o olhar. Porque os movimentos são introduzidos num olhar e uma representação é uma identificação do olhar. Por isso, ainda que os movimentos que o olhar vê no cinema apenas tenham uma existência no ecrã, é esta existência que nos pode dar a *impressão de realidade*. Lyotard analisa duas sequências do filme *Joë, c'est aussi l'Amérique* (1970), de John Avildsen, como exemplo. Quando o pai mata o jovem e quando mata a própria filha, é um grande plano que responde à realidade que vemos na segunda sequência, mas é a violência dos punhos que igualmente mal é vista em movimento na primeira. Cria-se assim um movimento, movimento de imobilização, ou então de excesso de mobilidade: na imobilização que se produz há tragédia, o incesto da relação pai/filha, no outro movimento aconteceu outra morte que encontra a sua resolução com o que é segundo nesta narrativa. O movimento, no filme, concluímos, é determinado pela totalidade, por uma ordem de uma realidade *do ecrã*. Trata-se de uma representação de realidades da realidade do ecrã que suscita o olhar como objecto modelo – e objecto modelo que permite explorar o fio invisível do nosso desejo. Mas quando no retorno dos objectivos da identificação a forma cinematográfica se articula com aquilo que não resulta do olhar, mas o provoca, não remete o olhar para o vazio? A resposta comum é que a representação não existe apenas em relação ao ecrã, existe, simultaneamente, em relação a um fora do ecrã. Ora, fora, há esses movimentos que nunca são representados. Ou seja, se em geral a existência exterior é identificada nos termos da representação interior ao ecrã e



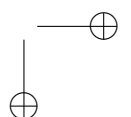
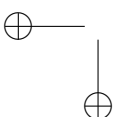


a representação está, portanto, sempre presente – não é exclusiva ou não tem só a existência do cinema<sup>3</sup> – o filme conduz-nos a um espelho, conduz-nos a uma imagem, uma imagem-constituição. A imagem do filme faz entrar em relação pulsões dispersas – o sujeito identifica a sua unidade a partir da sua projecção no espelho. Desde logo, é preciso a película *para* inscrever, reconhecer, fazer oposição e apagar a pulsão. Mas como e porquê o ecrã devém lugar de pulsão? Quais são os operadores que canalizam as pulsões para o dispositivo? Esse conhecimento, assegura Lyotard, deveria resolver-se nos operadores iluministas que excluem irrepresentáveis e implicam desejo e dispositivos.

Lyotard encontrará no pensamento do inconsciente de Freud a realização do desejo na forma da imagem que designa de imagem de pirotecnia – um tipo de criação e apagamento. Que entra em confronto com o modelo especular lacaniano, ao que o ecrã cinematográfico se associa. É um entendimento do dispositivo que se assume privilegiadamente como lugar que desencadeia investimentos libidinosos. Lyotard descobre o niilismo nos movimentos recorrentes do cinema através de Adorno, Joyce e Klossowski. O cinema separa-se da categoria da representação e da unidade e propõe uma mudança na ideia de movimento. Trata da possibilidade no cinema de um movimento sem relação, ou melhor, movimentos com relação sem função legitimante<sup>4</sup>. Deste ponto de vista, todo o movimento deve ser uma simples *diferença* num campo audiovisual. Movimento livre. A expressão *pirotecnia* explica a natureza deste movimento da imagem e fornece o sentido de um olhar a imagem como se olha para um fogo de artifício. Será um olhar sem

<sup>3</sup> A política é uma actividade determinada pelos movimentos sociais, movimentos divergentes num esforço de controlo numa unidade, é, pois, o controlo que define a disposição representativa e que define o processo de exclusão de tudo o que é julgado irrepresentável porque não recorrente

<sup>4</sup> *Idem, O pós-moderno explicado às crianças (Le Postmoderne expliqué aux enfants, 1986), 2ª ed., trad. de Teresa Coelho, Lisboa, Publicações D.Quixote, 1993, p.33.*



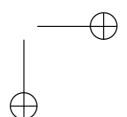
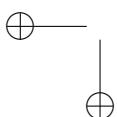


qualquer sentido ou direcção e acompanhado de uma fruição pura. É a desordem das forças de conjunto que é percebida quando o espectador desloca a cabeça para ver, quando, ao mesmo tempo, as procura compor. Algo que equivale a produzir uma composição dita de perda, em que Lyotard distingue um simulacro: um objecto/imagem do qual diz apenas que a sua natureza é cinemática. Diz ainda que este objecto/imagem é definido à luz de uma sensorialidade do espectador e da sua incoerência, concretamente, quando o composto se mostra em decomposição. O objecto/imagem é o próprio movimento que o faz através da sua condição. Ora, se o movimento só existe numa transição inapreensível, então a inapreensibilidade é, aqui, o que sustém o movimento e a sua presença impossível de reunir e de consumir. Este objecto/imagem terá de ser qualquer coisa de que é impossível construir uma apresentação. Neste caso, terá de ser uma fruição num movimento.

Mas nada se apresenta no cinema? - O cinema como acinema apresentará uma força que não é de ordem, unidade, coerência e figura, mas um desvio a tudo isto. Apresentará não formas de estabilizar a experiência sensorial e um fechamento formal, mas transformações, fluidez e plasticidade – são essas as formas activas que o cinema de experimentação simula, no entender de Lyotard. Dizer isto é, então, chamar a atenção para uma maneira de conceber o objecto/imagem do cinema em função do impresentável.

O cinema é definido como uma sensorialidade em movimento: «a estupefacção, o terror, a cólera, o ódio, a satisfação, todas as intensidades, são sempre movimentos», diz Lyotard<sup>5</sup>. Numa tentativa de saber o que isto significa, Lyotard oferece dois exemplos de cinema: o cinema como quadro vivo e o cinema abstracto. É o movimento que caracteriza o cinema em geral – o cinema caracteriza-se na relação com uma imobilização e na relação com uma mobilização extrema. O quadro vivo relembra a Lyotard os retratos de *pose* e o erotismo sadiano: «o quadro vivo possui um potencial li-

<sup>5</sup> *Idem*, «L'acinéma», p.365.





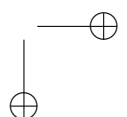
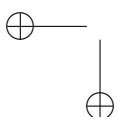
bidinoso (...) porque ele usa pessoas como zonas erógenas soltas às quais liga as pulsões do espectador»<sup>6</sup>. O dispositivo cinematográfico trabalhará a situação paradoxal do quadro vivo: a imobilização do objecto erótico e o sujeito implicado num movimento de fruição pura mas sem ligação precisa. Tudo isto porque o cinema assenta na segmentação entre os dois corpos, corpo-modelo e corpo-cliente, e na síntese que o último persegue com o primeiro, à procura de um ponto de fixação. O objecto é mostrado a deslocar-se, logo, desfaz a síntese que todo o cliente leva com ele. Daí, nunca a boa forma racional e unificante que ele propõe ele dá. O cinema põe em causa a representação. Quer dizer, na desconstrução da representatividade da imagem é a película, os movimentos, as luzes, o dispositivo em geral, que é o ponto fundamental da fruição – a fruição é dada na imobilização (ou quase imperceptibilidade do movimento) do dispositivo.

Lyotard diz depois que os dispositivos podem ser o próprio simulacro, na medida em que recusam produzir a representação, o seu comocionar. Lyotard distingue um tal deslocamento na perspectiva da mobilização do dispositivo. Escreve Lyotard: «A película (para a pintura, a tela) torna-se fantasma»<sup>7</sup>. A barragem permanente: às sínteses de identificação, donde partem as boas formas. Um desacreditar as instâncias mnésicas, no sentido de uma *ataraxia* do ícone. A criação de um deslocamento que interfere com a mobilidade do dispositivo – a mobilidade do dispositivo vem a ser a carne do objecto libidinal. E a carne, no momento de movimento, parece querer fazer-nos ver «algo que não pode ser visto», ou procura indicar a direcção de uma ausência de forma, que também pode dizer-se abstracção vazia<sup>8</sup>. A sensação de um composto de movimentos em circulação gera como que uma presentificação da abstracção no espectador. Por outro lado, a mobilidade extrema,

<sup>6</sup> *Idem*, p.366.

<sup>7</sup> *Idem*, p.367.

<sup>8</sup> *Idem*, *O pós-moderno explicado às crianças*, p.22.



em termos de objecto libidinal, não permite criar relações. O sujeito, na nova carne, estará sempre *entre* passagens, mas orientado para a decomposição do seu organismo próprio. Estará sempre presente na tensão das pulsões que agitam o seu corpo e a aplicá-las ao simulacro.

Lyotard termina o ensaio «L'acinéma» a perguntar – como pode o dispositivo cinematográfico fazer surgir a pulsão? Se em cena está apenas a película, o ecrã, a tela, a recepção da pulsão não parece estar excluída? Não estaremos perante uma perda de recepção? A ideia de que o cinema de Lyotard indica a direcção do impresentável autorizará a relação que queremos reservar-lhe na descoberta do cinema de Michael Snow. Certamente a ideia de que o cinema é o movimento, que o som, as imagens e os objectos, combinados, são explicados tecnicamente, é a base, propriamente dita, do cinema de experimentação de Lyotard e da sua oposição ao cinema de ficção. Em Michael Snow, evoca Teri Wehn-Damisch no documentário que realizou em homenagem ao artista canadiano, intitulado *Sur la longueur d'onde de Michael Snow: Zoom arrière* (2002), a sua recepção foi num primeiro momento centrada na fotografia em relação à transformação de um dado tridimensional numa entidade bidimensional – e este é um efeito muito intenso no artista, que não deixará de desempenhar um importante papel ainda em *Crouch, Leap, Land* (1970)<sup>9</sup>.

*Wavelength* (1966-1967) será o primeiro filme de Michael Snow sobre o movimento da câmara de filmar. *Wavelength* constrói o espaço do atelier de Michael Snow em forma de túnel, sob a forma de

<sup>9</sup> Vê-se primeiro que as fotografias são finas e planas. Numa segunda observação tomamos consciência que é a nossa mente que contém a imagem. Um certo cepticismo em relação à imagem permite não considerá-la só uma imagem, mas outra coisa, pois toma-se consciência da transformação da fotografia, por exemplo, como transformação da luz, da escala, da transparência. Toda a imagem implica uma transformação. Só tendemos a esquecê-lo porque vamos directos à informação apresentada. Notamos poucas vezes a transformação envolvida.





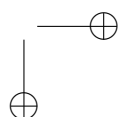
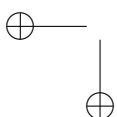
um zoom quase ininterrupto que começa com a abertura da câmara para terminar, num grande plano, na fotografia de uma onda pregada na parede entre as janelas. Trata-se de um filme que assume a forma de inscrição do movimento da câmara no ecrã. Como diz Snow na entrevista de Scott MacDonald, o filme «trabalha com as possibilidades do *medium*», *medium* que surge sempre recoberto no curso da criação<sup>10</sup>. Que se pode ver? - O que vemos é uma descoberta do cinema a partir de dentro, com o zoom a conter todas as variações. «O processo tinha de ter uma certa duração no tempo», explica Snow<sup>11</sup>. A câmara conserva esta duração como uma tela conserva os gestos do pintor. O movimento da câmara entre o plano do atelier e a fotografia é o movimento do que se vê também. Nisso consiste a grande mudança introduzida por Snow no cinema, com consequências nos conceitos de tempo e espaço, por exemplo.

Os conceitos de tempo e espaço são um horizonte aberto pelo *medium* técnico. Snow, de novo: «Eu queria fazer um espaço temporal para ‘estar’»<sup>12</sup>. É isso que em Lyotard quer dizer experimentação – a experimentação é a criação de um tempo e de um espaço para ‘estar’. A experimentação tem uma dimensão artística, *poiética*, tem o sentido de um fazer, mas um fazer *com* o *medium*. Esse fazer é a *resistência* de toda a arte, que Lyotard entende como inscrição de um instante, daquilo que nele é impresentável. É um fazer em combinação com a contingência do meio. É comparável a esse trabalho de exploração de Winston na história de Orwell, *1984*, de exploração da sua própria fraqueza e da sua própria energia no diário. Em permanente confronto com a eliminação do *medium*: Winston depende do trabalho que faça sobre si próprio, «marcando o compasso de uma temporalidade secreta, talvez despercebida»,

<sup>10</sup> Scott MacDonald, «Michael Snow» – *A critical cinema*, Berkeley, Los Angeles, California, Oxford, University of California Press, 1992, (51-76) p.60.

<sup>11</sup> *Idem*, p.64.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



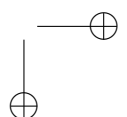
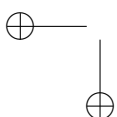


como escreve Lyotard em *Le Postmoderne expliqué aux enfants*<sup>13</sup>. Winston explora-se, podíamos dizer, experimenta-se, infiltrado de divagações, de sonhos, de fantasmas, quer dizer, uma formação inconsciente. A decisão de Michael Snow, em *Short Shave*, (1945, filme de 4 minutos), de aparecer como qualquer objecto que pode ser plano ou manifestado num material transparente e em transformação, é um acto que podemos chamar igualmente de exploração no plano do *medium*.

O trabalho de *La Région Centrale* (1973) continua mais tarde talvez a mais forte variante de Michael Snow desta concepção experimental da técnica cinematográfica, pelo movimento da câmara, que não pode ser percebido como é, na medida em que o movimento não permite fazer corresponder a imagem que vemos ao nosso conhecimento. Snow parece querer mostrar um filme abstracto, põe a câmara em movimentos de cima para baixo, a produzir uma variação. A que é que obedece o movimento? – A uma variação, só. Porque o movimento da câmara não tem relação com a imagem e o som é independente do filme. Para que serve o filme experimental? Servirá, talvez, dizemos nós, para pôr o espectador a pensar que não sabe pensar, para pôr a tentar fazer associações de sons e imagens a categorias conhecidas e a falhar. É um teste aos espectadores naquilo que eles têm enquanto narradores. Isso verifica-se quando a imagem, no final, começa a acelerar e toda a relação é destruída e o efeito produzido é somente o de uma vibração de cores a atravessar o ecrã.

Finalmente: como o anunciou Lyotard, também Michael Snow inverte o trabalho narrativo e figurativo – o espaço dos elementos e a sua comutabilidade – em trabalho de exploração de pinturas técnicas através do movimento do cinema. O processo que Lyotard encontrou de produzir actos infiltrados das paixões mais singulares do inconsciente e resistir também à narratividade. A questão não é puramente cinematográfica, é, fundamentalmente, uma resistência

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard, *O pós-moderno explicado às crianças*, p.110.





ao movimento único, deixando de ter sentido saber onde se experimenta – o importante é que se experimente.

### Bibliografia

- LYOTARD, Jean-François, «L'acinéma» in *Cinéma : théorie, lectures*, Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, Numéro spécial de la Revue d'Esthétique, 2<sup>a</sup> ed., Paris, Klincksieck, 1978, p.357-369.
- LYOTARD, Jean-François, *O pós-moderno explicado às crianças (Le Postmoderne expliqué aux enfants, 1986)*, 2<sup>a</sup> ed., trad. de Teresa Coelho, Lisboa, Publicações D.Quixote, 1993.
- MacDonald, Scott, «Michael Snow» – *A critical cinema*, Berkeley, Los Angeles, California, Oxford, University of California Press, 1992, (51-76)

### Documentos filmados

- *Sur la longueur d'onde de Michael Snow: Zoom arrière*, de Teri Wehn-Damisch, 2002.
- *Anarchive 2: Digital Snow*, Anne-Marie Duguet (ed.), *Anarchive* Collection, Éditions du Centre George Pompidou, Paris, 2002.

