

Prefácio

Os textos que compõem este volume, todos eles concebidos como capítulos de um futuro livro, provieram de uma única hipótese: o filme não se confunde com o cinema. Se o dispositivo da projeção pública em que ele veio a se configurar, no começo do século XX, manteve-se desde então como o horizonte de sua história, essa é uma história local, que convém reconsiderar a partir de suas bordas – suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva –, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão. Dessa hipótese decorre uma série de consequências, a primeira das quais foi objeto de um livro anterior – *Aby Warburg e a imagem em movimento* (Contraponto, 2012) – que poderia servir de introdução a este: antes de ser um dispositivo de espetáculo, independentemente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar as imagens. Assim é que, nas duas primeiras décadas do século XX, Aby Warburg inventou na história da arte, independentemente de qualquer aparelhagem técnica, um estilo de análise das obras baseado nas propriedades da montagem e do desenrolar das imagens, o qual encontraria no projeto inacabado de *Mnemosyne*, no fim dos anos 1920, sua elaboração última.

Se, ao longo de todo o século XX, o filme foi pensado como uma extensão do fotográfico ao movimento e ao tempo, sua reaparição recorrente no cenário artístico, no qual ele passou a ocupar um lugar proeminente, não só nos obriga a repensar a economia geral do sistema das artes como nos conduz a ver na fotografia uma aplicação ou um poder do cinema, porém de modo algum um parâmetro necessário a sua definição. Tanto assim que, nas duas últimas décadas do século XIX, ou seja, no alvorecer da história do cinema e antes que esta se constituísse como tal, Étienne-Jules Marey, retomando a questão da substância a partir da hipótese do movimento, elaborou uma poética dos corpos móveis em que o visível foi colocado não como um dado anterior ao filme, porém como uma construção.

É também por isso que, na obra de Hans Richter, de Constantin Brancusi, de Anthony McCall ou de Paul Sharits, vemos manifestar-se um conjunto de relações abertas, de ordem decididamente plástica, que articula o filme não

mais apenas com a fotografia, mas também com o desenho, a pintura, ou mesmo a escultura ou a arquitetura. Ao reconstruírem a experiência cinematográfica a partir de seus componentes, às vezes dissociados uns dos outros (o fotograma, o feixe luminoso, a superfície de projeção etc.), os artistas-cineastas, na descendência direta das pesquisas de Marey, subtraem-na da pregnância do real para revelar, ao término dessa redução fundamental, as propriedades formais que circulam e se permutam entre as diferentes mídias.

Antes que, na primeira década do século passado, o cinema se tornasse seu reflexo – seu duplo imaterial, ou sua ficção –, o mundo, por um instante fugidivo, pareceu ser invenção dele: já para os cinegrafistas Lumière, que foram montando ao redor do planeta o catálogo interminável da circulação dos elementos móveis, a realidade não foi o objeto, mas a pedra de toque do filme, passível de revelar e de ativar seus poderes. Os documentários de viagem da época do cinema mudo, ou os ensaios antropológicos de Flaherty, que reivindicam explicitamente seu *status* de não ficção, podem pois ser analisados como dispositivos reflexivos que retornam repetidamente a seu próprio poder de gerar formas – um retorno ao fim do qual já não é o real que se reflete no filme, porém, ao contrário, é este que se reconhece na complexidade do real, como no fundo de um espelho.

A tela não é uma janela através da qual o mundo ou o reflexo do mundo se estendem em profundidade: emancipado da fotoimpressão e dissociado de seu aparato técnico, que ele não cansa de deslocar e transformar, o filme escapa a sua história e se abre para outros campos, no quais vemos em ação lógicas figurativas ou formais que o princípio da imagem-reflexo impedia de perceber. O chamado cinema “experimental” guardou o vestígio dessa concepção não reflexiva da imagem fílmica. Quando Joseph Cornell, Ken Jacobs ou Jack Smith remontam, refilmam ou reencenam a história do cinema, esta se torna o horizonte imaginário do filme, e a repetição se torna seu princípio de inteligibilidade, enquanto a invenção de imagens transmuda-se em dispositivo interpretativo ou crítico: a Rose Hobart recosturada de Joseph Cornell, o Tom Tom atomizado de Ken Jacobs ou os travestis sternberguianos de Jack Smith são figuras hermenêuticas.

Ao contrário do cinema, o filme constitui um sistema de representação autônomo e opaco, que existe independentemente de seu objeto e não desaparece na experiência da projeção. Animar superfícies, produzir causalidades irrealis, organizar a transformação de imagens em corpos e de corpos em imagens, fazer figuras aparecerem e desaparecerem... Através das operações que ele instaura, o real só se revela indiretamente – não constitui seu objeto, mas seu material.

“O filme, a sessão, o palco” constituiu o prefácio do catálogo da coleção de filmes do Museu Nacional de Arte Moderna em Paris, no Centro Pompidou, em 2012.

“O movimento das imagens” foi publicado no catálogo da exposição “Le Mouvement des images”, no Centro Pompidou, em Paris, em 2006.

“Étienne-Jules Marey e a poética dos corpos móveis” é a versão modificada de um texto publicado na revista *Cinémathèque*, n.º 15, na primavera de 1999.

“Quadros: Hans Richter e a invenção do cinema abstrato” foi publicado no catálogo da exposição *Hans Richter. La traversée du siècle*, no Metz, Centro Pompidou, em 2013.

“Imagens sem fim: Brancusi filma” foi publicado no catálogo *Brancusi. Images sans fin*, Paris, Centro Pompidou, 2010.

“Feixes: o cinema geométrico de Anthony McCall” foi publicado na revista *October*, n.º 137, no verão de 2011.

Uma primeira versão de “Cintilações: a estilística do *flicker*” foi publicada nos *Cahiers du Mnam*, n.º 94, em 2006.

“O cinema dos Lumière ou Méliès às avessas” e “Inventário antes do desaparecimento: os filmes de viagem dos primeiros tempos” são textos inéditos.

Uma primeira versão de “O *homem de Aran*: um cinepoema de Robert J. Flaherty” foi publicada na revista *Positif*, n.º 401, em 2001.

Os quatro textos que compõem a última parte deste livro, “O cinema dos trapeiros”, foram publicados de forma um pouco mais solta no livro *Sketches. Histoire de l’art, cinéma*, Paris: Kargo/L’Eclat, 2004.

Para encerrar, eu gostaria de expressar minha gratidão a Tadeu Capistrano: sem seu entusiasmo e sua generosidade, este livro não teria vindo à luz.

Philippe-Alain Michaud