

**USP**

*Reitor*  
*Vice-reitora*

**Flávio Fava de Moraes**  
**Myriam Krasilchik**

**edusp**

*Presidente*  
*Diretor Editorial*  
*Editor-assistente*

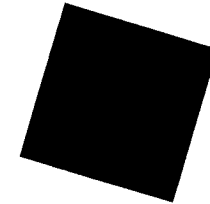
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Sérgio Miceli Pessoa de Barros**  
**Plínio Martins Filho**  
**Rodrigo Lacerda**

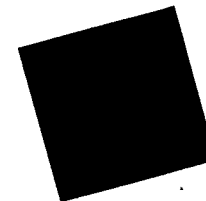
*Comissão Editorial*

**Sérgio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)**  
**Davi Arrigucci Jr.**  
**José Augusto Pentecado Aranha**  
**Oswaldo Paulo Forattini**  
**Tupã Gomes Corrêa**

# IDEOGRAMA



LÓGICA  
POESIA  
LINGUAGEM



**HAROLDO DE CAMI**

1ª ed. 1977  
2ª ed. 1986 - Cultrix

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ideograma : Lógica, Poesia, Linguagem / Haroldo de Campos (org.) ;  
Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. - 3. ed. - São  
Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Bibliografia.  
ISBN: 85-314-0170-4

1. Chinês - Escrita 2. Lógica 3. Poesia 4. Semiótica  
I. Campos, Haroldo de, 1929-  
93-2537 CDD-411

Índices para catálogo sistemático:

1. Ideogramas : Linguística 411

Direitos reservados à

Editora da Universidade de São Paulo  
Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374  
Ed. da Antiga Reitoria - Cidade Universitária  
São Paulo - SP - Brasil Fax (011) 211-6988  
Tel. (011) 211-6637 / 818-4156 / 818-4160

1994

depoósito legal

## SUMÁRIO

Nota do Organizador  
9

*Haroldo de Campos*  
Fenollosa Revisitado  
11

*Haroldo de Campos*  
Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa  
23

*Ernest Fenollosa*  
Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia  
109

*Sierguéi Eisenstein*  
O Princípio Cinematográfico e o Ideograma  
149

## O PRINCÍPIO CINEMATOGRAFICO E O IDEOGRAMA

Escrever um panfleto sobre uma coisa que não existe realmente é uma proeza extraordinária e maravilhosa. Não existe, por exemplo, cinema sem cinematografia. No entanto, o autor do panfleto que precede este ensaio<sup>1</sup> conseguiu escrever um livro sobre o cinema de um país que não tem *cinematografia*. A respeito do cinema de um país que tem, em sua cultura, um número infinito de características cinematográficas, espalhadas por toda parte, exceto exatamente em seu ... cinema.

O presente ensaio trata das características cinematográficas da cultura japonesa que permanecem fora do cinema japonês, ficando tão distante do panfleto anterior quanto essas características o estão do cinema japonês.

Cinema: um bom número de empresas, tais e tais inversões de capital, estas e mais aquelas estrelas, tais e tais dramas.

Cinematografia: antes de tudo e acima de tudo, montagem.

O cinema japonês está otimamente provido de empresas produtoras, atores e argumento. Mas o cinema japonês não tem a me-

1. Este ensaio de Eisenstein foi originalmente publicado como "posfácio" ao livro de N. Kaufman, *Cinema Japonês*, Moscou, 1929 [Eisenstein parece distinguir entre *cinema*, indústria cinematográfica, e *cinematografia*, linguagem própria do cinema (N. do O.)].

nor consciência da montagem. Não obstante, o princípio da montagem pode ser identificado como elemento básico da cultura figurativa japonesa.

Escrita - porque sua escrita é antes de tudo figural.

O hieróglifo.

A imagem naturalista de um objeto, tal como o retrata a hábil mão chinesa de Ts'ang Chieh, 2650 anos antes da nossa era, esquematiza-se ligeiramente e, com seus 539 companheiros, forma o primeiro "contingente" de hieróglifos. Riscada com um estilete sobre uma tira de bambu, a imagem de um objeto mantinha a semelhança com o seu original, em todos os aspectos.

Mas depois, por volta do final do terceiro século, inventou-se o pincel. No primeiro século depois do "feliz acontecimento" (A. D.) - o papel. E, finalmente, no ano 220 - a tinta da Índia.

Uma subversão total. Uma revolução na arte de desenhar. E, depois de passar, no decorrer da História, por nada menos de quatorze estilos diferentes de caligrafia, o hieróglifo cristalizou-se em sua forma atual. Os meios de produção (pincel e tinta da Índia) determinaram a forma.

As quatorze reformas seguiram seus rumos. Como resultado:



No fogoso e pinoteante hieróglifo *ma* (um cavalo) já é impossível reconhecer os traços do lindo cavalinho pateticamente apoiado nas patas traseiras, no estilo da escrita de Ts'ang Chieh, que os antigos bronzes chineses tornaram tão conhecido.

Deixemos, porém, o lindo cavalinho descansar na santa paz do Senhor, juntamente com os outros restantes 607 símbolos *hsiang-cheng* - a mais antiga das categorias de hieróglifos remanescentes.

O verdadeiro interesse começa com a segunda categoria de hieróglifos - a dos *huei-i*, isto é "copulativos".

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem "pintados" permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado.

Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam "chorar"; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = "ouvir".

um cão + uma boca = "latir";  
 uma boca + uma criança = "gritar";  
 uma boca + um pássaro = "cantar";  
 uma faca + um coração = "tristeza", e assim por diante<sup>2</sup>.  
 Mas, isto é ... montagem!

Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro - para formar contextos e séries *intelectuais*.

Isto constitui um recurso e um método inevitáveis em toda exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, é o ponto de partida do "cinema intelectual".

De um cinema que busque um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos.

Saudemos então o método do muito pranteado Ts'ang Chieh como um primeiro passo dado nesses caminhos.

Falamos em laconismo. O laconismo nos fornece uma transição para outro ponto. O Japão possui a forma mais lacônica de poesia: o *haikai* (que apareceu no início do século XIII e é hoje conhecido

2. Jean Pierre Abel Rémusat, *Recherches sur l'origine et la formation de l'écriture chinoise*, Paris (S.E.).

泣聞  
 鳴忍

como *haiku* ou *hokku*) e o ainda mais antigo *tanca* (mitologicamente dado como tendo sido criado ao mesmo tempo que o céu e a terra).

Ambos são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma.

Como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um laconismo idêntico, de agudez imagética.

Aplicado à colisão de uma sóbria combinação de símbolos, o método tem como resultado uma enxuta definição de conceitos abstratos. O mesmo método, desenvolvido no fausto de um grupo de combinações verbais já formadas, expande-se num esplendor de efeito *imagístico*.

O conceito é uma fórmula, pura e simples; sua ornamentação (uma expansão devida aos materiais adicionais) transforma a fórmula em imagem – uma forma acabada.

Exatamente assim, embora em sentido contrário, como um processo de pensamento primitivo – o pensamento imagístico, deslocado até um ponto definido, acaba-se transformando em raciocínio conceitual.

Voltemo-nos, porém, para exemplos:

O *haikai* é um esboço impressionista concentrado:

Um corvo solitário  
Sobre um galho sem folhas,  
Uma noite de outono.  
BASHŌ

Que lua resplandecente!  
A sombra dos galhos do pinheiro  
Sobre as esteiras.  
KIKAKU

Sopra uma brisa vespertina.  
A água se encrespa  
Contra as pernas da garça azul.  
BUSON

Madrua o dia.  
O castelo está cercado  
De gritos de patos selvagens.  
KYOROKU<sup>3</sup>

O *tanca*, mais antigo, é pouco mais comprido:

Ó faisão da montanha  
longas são as penas que arrastas  
pelas encostas arborescidas,  
como longas me parecem as noites  
na cama, solitário, a buscar sono.  
HITOMARO(?)<sup>4</sup>

Do nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Séries de tomadas. A simples combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de uma outra espécie – psicológica.

E se os gumes bem afiados dos conceitos intelectuais definidos, formados pelos ideogramas combinados, ficam algo indistintos nesses poemas, todavia, no que toca à *qualidade emocional* os conceitos desabrocharam de maneira incomensurável. Deveríamos observar que a emoção é dirigida para o leitor porque, como disse Yone Noguchi, “é o leitor que faz da imperfeição do haiku uma perfeição de arte”<sup>5</sup>.

Com relação à escrita japonesa, pode-se discutir se o aspecto predominante é o de sistema de caracteres (denotativo) ou o de criação gráfica independente (pictural, figurativa). Seja como for, criado pela dupla união do figurativo (quanto ao método) e do denotativo (quanto à finalidade), o ideograma deu desenvolvimento a essas duas linhas (não historicamente consecutivas, mas consecutivas em princípio nas mentes daqueles que elaboraram o método).

A linha denotativa prosseguiu em literatura, no *tanca*, como vimos; mas não foi só isso; exatamente esse mesmo mérito (em seu

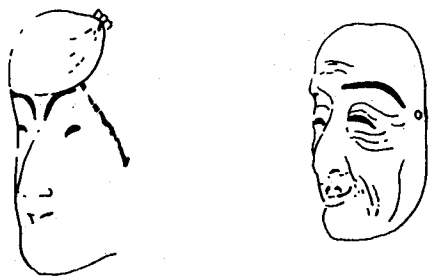
3. *Haiku Poems, Ancient and Modern*, traduzidos e anotados por Miyamori Asataro, Tóquio, Maruzen Co., 1940 [As notas identificadas pela sigla J. L. são de Jay Leyda, que verteu para o inglês este ensaio].

4. Frederick Victor Dickins, *Primitive and Mediaeval Japanese Texts*, Oxford, Clarendon Press, 1906 (S. E.).

5. Yone Noguchi, *The Spirit of Japanese Poetry*, Londres, John Murray, 1914 (S. E.).

aspecto figurativo) também está em ação nos exemplos mais perfeitos da arte pictórica japonesa.

Sharaku - o criador das mais lindas gravuras do século XVIII, e particularmente de uma galeria, imortal de retratos de atores. O Daumier japonês. Não obstante, quase que desconhecido entre nós. Os traços característicos de sua obra só foram analisados em nosso século. Um de seus críticos, Julius Kurth, ao discutir a influência exercida pela escultura sobre Sharaku, faz um paralelo entre a xilogravura do ator Nakayama Tomisaburo, por Sharaku, e uma antiga máscara do teatro semi-religioso *nô*, a máscara de um Rozo.



As fisionomias da gravura e da máscara mostram uma *expressão idêntica*... Os traços e os volumes se distribuem da mesma maneira, embora a máscara represente um velho sacerdote, e a gravura uma mulher jovem. Essa aparência é impressionante; entretanto, sob outros aspectos, os dois trabalhos são inteiramente diferentes; isto, por si mesmo, já é uma demonstração da originalidade de Sharaku. Enquanto a máscara esculpida foi trabalhada em obediência a proporções anatômicas bastante precisas, as proporções do retrato gravado são simplesmente inverossímeis. O espaço entre os olhos abrange uma distância que representa um escárnio ao bom senso. O comprimento do nariz relativamente aos olhos é quase o dobro do que qualquer nariz normal se atreveria a apresentar e o queixo não tem a menor relação com a boca; as sobrancelhas, a boca e todos os traços são irremediavelmente desproporcionais entre si. *O mesmo se pode observar em todas as grandes cabeças de Sharaku*. Evidentemente, não cabe aqui a questão de que o artista não tivesse percebido que todas essas proporções eram erradas. Foi de maneira plenamente consciente que ele repudiou a normalidade e, embora o desenho dos traços isolados dependa de um naturalismo vigorosamente concentrado, as proporções dos traços foram subordinadas a considerações exclusivamente intelectuais. *Sharaku estabeleceu a essência da expressão psíquica como norma para as proporções de cada um dos traços*<sup>6</sup>.

6. Julius Kurth, *Sharaku*, 2ª ed. Munique, R. Piper, 1922. A gravura de Sharaku mencionada é a de nº

Não é este o processo do ideograma, que combina uma "boca" isolada e o símbolo dissociado de "criança" para formar o significado de "grito"?

Não fazemos nós do cinema, com o fluxo temporal, aquilo que Sharaku fazia com a simultaneidade, ao provocarmos uma desproporção monstruosa entre as partes de um acontecimento que vai fluindo normalmente e que é de repente desmembrado num "primeiro plano de mãos que se agarram", em "planos médios de luta" e, finalmente, em "closes enormes de olhos esbugalhados", quando efetuamos, através da montagem, a desintegração do acontecimento em diversos planos? Quando fazemos um olho duas vezes maior do que o corpo inteiro de um homem? Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo *nosso ponto de vista*. De acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento.

A representação desproporcional de um acontecimento nos é organicamente natural desde a infância. O prof. Lúria, do Instituto Psicológico de Moscou, mostrou-me um desenho, feito por uma criança, representando o ato de "acender um fogão". Está tudo representado de maneira razoavelmente equilibrada e com grande cuidado. A lenha. O fogão. A chaminé. Mas o que são esses zigzagues no grande retângulo central? Acontece que são ... fósforos. Levando em conta a importância fundamental dos fósforos para o processo representado, a criança cria para eles uma escala adequada<sup>7</sup>.

24, no catálogo estabelecido por Harold G. Henderson e Louis V. Ledoux, *The Surviving Works of Sharaku*, publicação de E. Weyhe, Sociedade de Estudos Japoneses, 1939 (S. E. e J. L.).

7. É possível remontar às fontes antigas, quase pré-históricas, dessa tendência característica ("... em toda arte imaginativa, atribui-se tamanho aos objetos de acordo com sua importância. Assim, um rei é duas vezes maior que seus súditos; uma árvore é apenas metade de um homem, quando a função dela é meramente informar que a cena se passa ao ar livre. Na tradição chinesa, perdura algo desse princípio de adequação entre tamanho e significado. O discípulo favorito de Confúcio tem, ao lado deste, a estatura de um garotinho; em qualquer grupo, a figura mais importante é, via de regra, a maior."). Tal rastreamento pode ser feito ao longo de toda a extremamente desenvolvida arte chinesa, à qual se apóiamos a arte japonesa da gravura: "... a escala natural tinha sempre que se inclinar perante a escala pictórica...; o tamanho segundo as distâncias jamais obedecia às leis da perspectiva geométrica, respondendo antes às necessidades gráficas da composição. As figuras de primeiro plano poderiam ser diminuídas, para evitar obstrução e excesso de ênfase, enquanto que os objetos distantes, demasiadamente pequenos para ter importância pictórica, poderiam ser aumentados para servir de contraponto à meia distância ou ao primeiro plano" (S. E.). Citações extraídas de George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton University Press, 1947 (J. L.).

A representação dos objetos nas proporções reais (absolutas) que lhes são próprias é, evidentemente, apenas um tributo à Lógica Formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem de coisas inviolável.

Tanto na pintura como na escultura, há um retorno periódico e invariável aos períodos de domínio do absolutismo. Substituindo a expressividade da desproporção arcaica pelas “tábuas da lei” da harmonia decretada oficialmente.

O realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção. É função apenas de certa forma de estrutura social. Como decorrência de uma monarquia estatal, implanta-se uma uniformidade estatal de pensamento. Uma uniformidade ideológica suscetível de ser desenvolvida pictoricamente nas fileiras de cores e desenhos dos uniformes dos regimentos da Guarda ...

Vimos assim de que maneira o princípio do hieróglifo – “denotação pela representação figurativa” – se divide em dois: segundo a finalidade (princípio de “denotação”), dando lugar aos princípios de criação de imagens literárias; segundo o método de realização dessa finalidade (princípio de “representação figurativa”), engendrando os surpreendentes métodos de expressividade usados por Sharaku<sup>8</sup>.

E assim como os dois braços estendidos de uma hipérbole se encontram, como dizemos, no infinito (embora ninguém tenha visitado essa região tão distante!), também o princípio dos hieróglifos, que se subdivide infinitamente em duas partes (segundo a função dos símbolos), volta inesperadamente a se unir, a partir desse duplo distanciamento, numa outra, quarta esfera – no teatro.

Durante tanto tempo distanciados, ei-los mais uma vez – no período inicial do drama – presentes numa forma *paralela*, num curioso dualismo.

A *significação* (denotação) da ação efetua-se graças ao recitativo do *Joruri* por uma voz atrás do palco; a *representação* (figuração)

8. Coube a James Joyce desenvolver em literatura a linha pictural (*depictive*) do hieróglifo japonês. Cada palavra da análise de Sharaku feita por J. Kurth pode ser aplicada, fácil e claramente, a Joyce (S. E.).

fica a cargo das marionetes silenciosas sobre o palco. Juntamente com um estilo específico de movimentação, esse arcaísmo se transferiu para a fase inicial do teatro *Kabuki*. Persiste até hoje, como método parcial, no repertório clássico (no qual certas partes da ação são narradas por trás do palco enquanto o ator faz a mímica).

Mas não é disto que se trata. O fato mais importante é que na própria técnica da representação teatral o método ideográfico (montagem) foi inculcado por meios extremamente interessantes.

Contudo, antes de passar a discutir esse aspecto, permitam-nos o luxo de uma digressão – referente ao plano cinematográfico (*shot*), para deixar de uma vez por todas assentada a discutida questão de sua natureza.

Uma tomada. Um pedaço isolado de celulóide. Uma pequenina moldura retangular dentro da qual existe, organizado de certo modo, um fragmento de acontecimento.

Argamassadas, essas tomadas (ou planos) formam a montagem. *Evidentemente*, quando isso é feito num ritmo adequado!

De um modo geral, é o que ensina a velha e revelha escola de filmagem, que tem como refrão:

Parafuso por parafuso,  
Tijolo por tijolo ...

Kulechóv, por exemplo, chega a escrever com um tijolo:

Se você tem uma idéia-frase, uma partícula de estória, um elo do conjunto da cadeia dramática, essa idéia deverá ser expressa e acumulada a partir de tomadas-unidades, à maneira de tijolos<sup>9</sup>.

“A tomada (o plano) é um elemento de montagem. A montagem é a reunião desses elementos.” Esta é uma pseudo-análise extremamente perniciosa.

A compreensão do processo em conjunto (conexão, montagem de planos) decorre aí apenas das indicações externas de sua sequência (um pedaço argamassado a outro pedaço). Poder-se-ia

9. Liev Kulechóv, *Iskústvo Kino*, Leningrado, 1929 (S. E.).

chegar dessa maneira à conhecida conclusão de que os bondes existem para serem colocados atravessados nas ruas. Dedução inteiramente lógica, se nos limitarmos às indicações externas das funções por eles exercidas durante as lutas de barricadas, em fevereiro de 1917, na Rússia. Mas a concepção materialista da História leva a interpretação bem diferente.

O pior de tudo é que uma abordagem desse primeiro tipo, como um bonde intransponível, obstaculiza realmente as potencialidades do desenvolvimento formal. Uma abordagem de tal natureza passa por cima do desenvolvimento dialético, e nos condena a um "aperfeiçoamento" simplesmente evolutivo, na medida em que não oferece nenhum ensejo de penetrar na substância dialética dos acontecimentos.

A longo prazo, esse evolucionismo, ou leva à decadência através do refinamento, ou, por outro lado, a um simples estiolamento provocado pela estagnação do sangue.

Por estranho que pareça, uma testemunha melodiosa dessas duas lamentáveis eventualidades é, a um só tempo, o último filme de Kulechóv, *O Canário Alegre* (1929).

A tomada não é, de maneira alguma, um *elemento* da montagem.

A tomada é uma *célula* da montagem.

Assim como, ao se dividirem, as células formam um fenômeno de outra natureza - o organismo ou embrião - assim também, no outro extremo do salto dialético a partir da tomada, temos a montagem.

O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, a sua célula - a tomada (o plano)?

A colisão. O conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro. O conflito. A colisão.

Tenho à minha frente uma folha de papel amarfanhada e amarelecida. E nela, uma nota misteriosa:

"Encadeamento - P" e "Colisão - E".

Trata-se de um vestígio substancial de um acalorado debate sobre a questão de montagem, entre P (Pudóvkin) e E (Eisenstein).

Isso se transformou num hábito. A intervalos regulares, Pudóvkin me vem visitar, já noite alta, e a portas fechadas discutimos

questões de princípios. Diplomado pela escola de Kulechóv, ele defende veementemente a compreensão da montagem como um *encadeamento* de pedaços. Uma cadeia. Novamente, os "tijolos". Tijolos dispostos em séries para *expor* uma idéia.

Eu lhe contrapus minha concepção da montagem como *colisão*. Concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores determinados, surge um conceito.

De acordo com o meu ponto de vista, o encadeamento é apenas um caso especial, possível.

Lembremo-nos do número infinito de combinações, em Física, presumivelmente capazes de surgir do impacto (colisão) de esferas. Tudo depende de serem tais esferas elásticas, não-elásticas, ou de natureza mista. Entre todas essas combinações, existe uma na qual o impacto é tão fraco que a colisão se degrada e dá um movimento uniforme de ambas as esferas na mesma direção.

Esta última combinação é a que corresponderia ao ponto de vista de Pudóvkin.

Não faz muito tempo, tivemos outra conversa. Ele hoje concorda com meu ponto de vista. Na verdade, ele aproveitou, no intervalo, a oportunidade de tomar conhecimento da série de conferências que pronunciei, no mesmo período, no Instituto Estadual de Cinema...

Portanto, montagem é conflito.

Como a base de toda arte é conflito (uma transformação "imagística" do princípio dialético). A tomada (plano) surge como *célula* da montagem. Por conseguinte, deve ser também considerada a partir do ponto de vista do conflito.

Conflito dentro do plano é montagem potencial, que, no desenvolvimento de sua intensidade, esfacela a prisão quadrilátera da tomada e explode o seu conflito em impulsos de montagem *entre* as peças da montagem. Como num ziguezague de mímica, a *mise en scène* jorra num ziguezague espacial com o *mesmo* esfacelamento. Tal como o *slogan* "Todos os obstáculos são inúteis diante dos russos" explode na multiplicidade de incidentes de *Guerra e Paz*.

No caso de comparar-se a montagem a alguma coisa, a falange de fragmentos de montagem, de tomadas, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, a impelir



para a frente um automóvel ou trator: porque, da mesma forma, a dinâmica da montagem age como impulso que impele para a frente a totalidade do filme.

Conflito dentro da composição (enquadramento). Pode assumir aspectos muito variados: pode ser, inclusive, um conflito na história. Como naquele período “pré-histórico” dos filmes (embora atualmente também existam inúmeros casos do mesmo tipo), quando cenas inteiras eram fotografadas numa só tomada, sem cortes. Isto, entretanto, escapa à estrita jurisdição da forma do filme.

São os seguintes os conflitos “cinematográficos” dentro da composição (enquadramento):

- Conflito de direções gráficas  
Linhas – estáticas ou dinâmicas
- Conflito de escalas
- Conflito de volumes
- Conflito de massas  
Linhas – estáticas ou dinâmicas  
Volumes preenchidos com diversas intensidades de luz
- Conflito de profundidades

E os conflitos seguintes, cuja intensificação exige apenas mais um impulso, antes da irrupção em pares de fragmentos antagônicos:

- Tomadas de primeiro plano e tomadas de planos de conjunto.
- Fragmentos com direções graficamente diversificadas. Fragmentos que se resolvem em volumes em relação a fragmentos que se resolvem em áreas.
- Fragmentos escuros e fragmentos iluminados.

E, finalmente, existem conflitos inesperados como:

- Conflitos entre um objeto e suas dimensões. Conflitos entre um acontecimento e sua duração.

Estes casos talvez pareçam estranhos, mas estamos familiarizados com ambos. Para realizar o primeiro, usam-se lentes opticamente

te distorcidas; para o segundo, a filmagem com interrupções ou a câmera lenta.

A redução de todos os fatores e propriedades cinematográficos a uma única fórmula dialética de conflito não é nenhuma diversão retórica vazia.

Estamos agora em busca de um sistema unificado para os métodos de expressão cinematográfica, aplicável a todos os seus elementos. A reunião desses elementos em séries com um denominador comum resolverá a tarefa em conjunto.

Não se pode medir, em termos absolutos, a experiência feita com elementos isolados do cinema.

Embora saibamos muita coisa a respeito de montagem, quando se trata da teoria da tomada (plano), ainda estamos tropeçando entre as atitudes mais acadêmicas, algumas tentativas vagas, e aquela espécie de áspero radicalismo que nos põe os dentes a ranger.

Considerar a composição (enquadramento) como um caso, por assim dizer, particular, molecular de montagem, torna possível a aplicação direta da prática da montagem à teoria da tomada (plano).

E o mesmo se pode dizer quanto à teoria da iluminação. Senti-la como uma colisão entre um feixe de luz e um obstáculo, como o impacto de um jato de mangueira de incêndio incidindo sobre um objeto concreto, ou do vento a bater num corpo humano, resultará num uso da iluminação inteiramente diverso daquele que se faz ao jogar simplesmente com várias combinações de “velaturas” e “focos”.

Até aqui defrontamo-nos com um dos princípios significativos de conflito: o *princípio de contraponto óptico*.

Não nos esqueçamos, porém, de que, dentro em breve, teremos de enfrentar outro, e mais complicado, problema de contraponto: o *conflito no filme sonoro entre a acústica e a óptica*.

Voltemos ao mais fascinante dos conflitos ópticos: o conflito entre a composição (enquadramento) do plano e o objeto!

A posição da câmera, como materialização do conflito entre a lógica organizadora do diretor e a lógica inerte do objeto, ambas em colisão, reflete a dialética do ângulo da câmera.



sentação mediante “cortes” possibilita a construção de métodos inteiramente diferentes. A substituição de uma única fisionomia mutável por uma escala completa de tipos faciais de estados de espírito variáveis permite um resultado expressivo muito mais preciso que o decorrente de mera superfície cambiante, excessivamente receptiva e destituída de resistência orgânica, de qualquer fisionomia isolada de ator profissional.

Em meu novo filme (*O Velho e o Novo*) eliminei os intervalos entre os estágios polares agudamente contrastantes da expressão de uma fisionomia. Desta maneira consegue-se uma nitidez maior no “jogo das dúvidas” em torno da nova desnatadeira, que acaba de chegar. Irá ou não o leite engrossar? Embuste? Riqueza? Aqui, o processo psicológico dá mescla de fé e de dúvida é fragmentado nos dois estados extremos de “alegria” (confiança) e “tristeza” (desilusão). Ainda mais, isto fica nitidamente enfatizado pela iluminação, que não obedece de maneira alguma às condições da luz verdadeira. Assim, dá-se um reforço especial à tensão.

Outra característica notável do teatro *Kabuki* é o princípio de representação “desintegrada”. Shocho, que desempenhava os principais papéis femininos no teatro *Kabuki* que visitou Moscou, ao representar a filha agonizante em *Yashao* (*O Fabricante de Máscaras*), desempenhou seu papel fracionando a ação em segmentos inteiramente desconexos entre si. Representando apenas com o braço direito. Com uma perna. Apenas com o pescoço e a cabeça. (Todo o processo da agonia da morte desintegrou-se em “solos” de cada uma das partes do corpo, fazendo o seu próprio papel: o papel da perna, o papel dos braços, o da cabeça.) A fragmentação em tomadas. Com um encurtamento gradativo desses sucessivos segmentos isolados de representação, à medida que se aproxima o trágico final.

Liberado do jugo do naturalismo primitivo, o ator fica capacitado, por este método, a prender inteiramente a atenção do espectador pelos “ritmos”, tornando não somente aceitável, como também definitivamente atraente, um teatro construído com a própria carnadura do naturalismo mais conseqüente e pormenorizado.

Como já não distinguimos em princípio as questões de “con-

teúdo-do-plano” e de montagem, podemos citar aqui um terceiro exemplo:

O teatro japonês recorre ao tempo lento, numa medida que nossos palcos desconhecem. A famosa cena do haraquiri em *Chushingura* se baseia num retardamento sem precedentes de todos os movimentos, retardamento que chega a um ponto jamais visto. Enquanto, no exemplo anterior, observamos uma desintegração das transições entre os movimentos, vemos aqui a desintegração do processo do movimento, isto é, o movimento em câmera lenta. Só ouvimos falar num exemplo de aplicação integral desse método, utilizando a possibilidade técnica do filme num plano composicionalmente elaborado. É geralmente empregado com objetivo meramente descritivo, como a figuração do “reino submarino” em *O Ladrão de Bagdá*, ou para representar um sonho, como em *Zvenigora*. Ou, mais freqüentemente, é usado simplesmente em ninharias formalistas e malabarismos não motivados com a câmera, como em *O Homem da Câmera*, de Dziga-Viertov. O exemplo mais digno de nota parece ser o de Jean Epstein em *La Chute de la Maison Usher* [*A Queda da Casa de Usher*], pelo menos de acordo com os relatos da imprensa. Nesse filme, emoções representadas normalmente, filmadas com uma câmera acelerada, transmitem, segundo se diz, uma invulgar pressão emocional em virtude de sua lentidão irreal na tela. Tendo-se em mente que o efeito produzido sobre o público pelo desempenho de um ator fundamenta-se na identificação de cada espectador com ele, será fácil estabelecer uma relação entre esses dois exemplos (a peça *Kabuki* e o filme de Epstein) e uma idêntica explicação causal. A intensidade da percepção aumenta quando o processo didático de identificação se desenvolve com maior facilidade acompanhando uma ação desintegrada.

Até à cabeça mais impermeável às orientações motoras, num grupo de recrutas bisonhos, se pode ensinar como lidar com um rifle, desde que o instrutor recorra a um método de “decomposição” da ação.

A afinidade mais interessante patente no teatro japonês é, evidentemente, a que se pode estabelecer com o cinema sonoro. Este pode e deve aprender seus princípios fundamentais com os japone-

ses – a redução das sensações visuais e auditivas a um denominador fisiológico comum.

Foi, assim, possível estabelecer (ainda que superficialmente) a penetração, nos mais variados ramos da cultura japonesa, de um elemento cinematográfico puro – a sua força básica, a montagem.

E é apenas o cinema japonês que incide no mesmo erro do *Kabuki* “esquerdizante”. Em lugar de aprender como ir buscar os princípios e a técnica de sua notável arte de representação nas formas feudais tradicionais de seus materiais, os líderes mais progressistas do teatro japonês gastam suas energias numa adaptação da esponjosa informidade de nosso naturalismo “interior”. Os resultados são lamentáveis e entristecedores. No cinema, o Japão procura do mesmo modo imitar os exemplos mais revoltantes que americanos e europeus inscrevem na corrida internacional do filme comercial.

Compreender e aplicar suas peculiaridades culturais ao cinema: eis a tarefa do Japão! Companheiros do Japão, irão vocês realmente deixar essa tarefa para nós?

[1929]