

5. Imagem e Ritmo

A história do Vjing e das suas influências foi traçada no capítulo anterior através do desenvolvimento do que chamamos de *light performances*, bem como de seus afins, principalmente tendo em vista a sua tecnologia, os meios para se produzir essas imagens em movimento, e também das vanguardas artísticas, que buscavam determinadas alternativas que, por seus traços dinâmicos, aleatórios, irracionais e performáticos, entre outros, continham similaridades com a ação dos Vjs.

Neste capítulo, o que interessa é a procura de uma maneira própria das imagens cinéticas de comunicar. Para essa compreensão, vamos abordar a chamada teoria do *dispositivo*, que critica o cinema clássico através da perspectiva de que ele representa uma espécie de ritual burguês, onde o drama propiciado pelas peripécias do roteiro e pela identificação do espectador com os personagens faria parte duma disposição no próprio ato de assistir ao filme, semelhante à Perspectiva Renascentista, que como expressão simbólica dominou o pensamento ocidental por muitos anos. O cinema, com seu dispositivo, *Aparatus*, e o espectador (um espectador preparado a priori), que faria parte do mecanismo, seriam um fenômeno cultural reacionário, sob a perspectiva de amortizar as ações humanas. A tela funcionaria como uma espécie de janela transparente ou espelho onde um espectador não participante (invisível no escuro da sala), veria seu mundo e se veria representado sob o ponto de vista dramático, se emocionando e contemplando de maneira acrítica o filme.

Essa teoria, muito em voga nos anos 70, serve como divisor de águas entre dois tipos de cinema: um cinema clássico, baseado no drama, e um cinema que valoriza mais o ritmo das imagens, a sua plástica-rítmica; todo o filme possui de certa forma as duas características, mas tende para uma ou para outra, na tensão entre *imagem-presença* e o *encadeamento narrativo-dramático*.

Há aspectos de um filme narrativo que podem ser tratados com um esquema conceitual partilhado por cinema, teatro e literatura: o nível da fábula, diegese, ou

estória contada, e o nível da trama, que corresponde ao modo como o filme apresenta a fábula em termos da ordem das cenas, das idas e vindas no tempo, das elipses narrativas, etc... Em contraposição, há aspectos que exigem a consideração do que é específico (câmera, luz, montagem, mise-en-scene), ou seja, do que compõe o nível do estilo. É neste que estão em questão as variadas escolhas dos cineastas em sua forma de usar os recursos próprios ao cinema (ao seu dispositivo técnico) e que, portanto, não podem ser descritas ou analisadas sem referência a eles. (XAVIER, 2005, 192)

A partir desta distinção do filme narrativo (forças horizontais) e do filme plástico-rítmico (forças verticais), atingiremos a questão da montagem como locus tradicional da discussão entre esses dois estilos de filme. Tomando partido da *montagem expressiva*, que foge da transparência buscada pelo cinema clássico e possui clara afinidade com o Vjing, discutiremos o importante conceito de instante, que é fundamental para compreender o funcionamento das imagens em movimento: A própria desconstrução do movimento em instantes, efetuada entre outros pelos precursores do cinema, Marey e Muybridge, que serve para contextualizar e criticar o *Aparatus*, bem como para compreender o funcionamento do Vjing.

Após essa aproximação entre o arcaico e o contemporâneo, buscarei associar, nesse mesmo movimento, a imagem cinética com a música:

Toda substância do vídeo pode ser descrita em termos de temporalidade, ritmo, frequência, quer dizer, de acordo com parâmetros que pertencem preponderantemente ao universo da música.(...) Por existir apenas no tempo real e presente, a imagem eletrônica é pura duração, pura dromosfera, inscrição da velocidade, guardando, portanto, um parentesco muito maior com a música, estética por excelência da duração, do que com as artes plásticas ou visuais. (MACHADO in SANTAELLA, 1998, 90)

Não somente o vídeo, mas as imagens cinéticas em geral, pensadas em termos de sua plástica-rítmica, podem ser associadas à música, na sua evanescência no tempo. O vídeo e o digital ainda possuem mais fortemente este caráter; e, o Vjing, que existe, à princípio, em função da música: As imagens em movimento, nesse caso, devem, de alguma forma, acompanhar a música. Essa forma de pensar as imagens em movimento nos ajudará a procurar uma maneira própria que elas possuem de comunicar, num tipo de movimento onde a organização e linearidade do cinema clássico é sobrepujada pelo caráter rítmico das imagens, mais apropriado aos Vjs. Não é mais uma catarse dramática, mas sim, uma catarse rítmica.

Esse discurso de imagens cinéticas se distancia da narrativa dramática clássica, pode ser detectado ao longo da história das imagens em movimento,

onde se descobre seus traços nas Vanguardas cinematográficas, no *Neo-Realismo*, *Nouvelle Vague*, *Cinema Novo*, Cinema Experimental, somente para citar alguns dos movimentos cinematográficos que problematizam o discurso, bem como na *videoarte*, no meio digital e no próprio Vjing. Nesse caso, imagens cinéticas intrinsecamente ligadas à harmonia e melodia, geralmente funcionando em decorrência destas, criam um diferente tipo de interação entre o espectador e o ambiente, que será melhor compreendida com a análise de *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche (Nietzsche, 1993), efetuada ao final do capítulo.

5.1. Imagem Cinética e Movimento

O ponto de partida aqui, que servirá de baliza para estruturar esse raciocínio, é a antinomia entre um cinema baseado no drama, com a chamada decupagem clássica, a partir de uma gramática criada por Griffith, onde a tela se apresenta ao espectador como uma espécie de janela, ou espelho, onde ele se identifica com os personagens e se emociona a partir da forte impressão de realidade causada pelas imagens em movimento, e um cinema que, através da montagem e outros artifícios de transformação das imagens, deixa transparecer o ato de manipulação e o caráter autoral por trás do filme, provocando uma *perda da inocência*.

A montagem é, na história das teorias cinematográficas, a ação decisiva desta *perda da inocência*, uma vez que,

Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico objetivo, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. (...) A descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real (aqui estaria implicada uma ruptura com a semelhança). (XAVIER, 2005, 24)

A montagem pode direcionar o espectador para uma tomada de consciência de estar assistindo a um filme, ou mesmo causar determinados efeitos neste que se diferenciam das emoções e sentimentos comumente despertados por um cinema clássico, ou de viés dramático, caracterizado por

uma montagem mais orgânica, que possibilitaria até uma espécie de *direção invisível*.¹⁰

Na era do digital e do chamado tempo real, penso que esta polarização que acompanha a história do cinema não se dá somente em função da montagem¹¹, mas ela nos serve, a princípio, como um paradigma fundamental para compreender este raciocínio. A distinção entre *montagem narrativa* e *montagem expressiva*, encontrada n`A *Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin, é exemplar nesse sentido:

Montagem narrativa: Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa seqüência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma estória, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador).

Montagem expressiva: Baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; nesse caso a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma idéia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma idéia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (MARTIN, 2003,132)

Essa distinção, segundo o que escreve o próprio Martin, é de certa forma reducionista, uma vez que esses dois tipos de montagem estariam contidos em toda obra fílmica, que tenderia para uma ou para outra.

Uma outra forma de contextualizar e designar esta diferença corresponde à oposição entre “o vertical (a força do instante) e o horizontal (a força da sucessão).” (XAVIER, 2005, 179). O Vjing possui muito mais afinidade com a montagem expressiva, com a própria força do instante, e para compreender esse elemento tão importante há o artigo de Leo Charney, denominado *Num Instante: O Cinema e a Filosofia da Modernidade*, encontrado no livro organizado pelo autor, *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Nele, Charney evoca a noção de instante como uma categoria que ganha força e serviu para teorizar a experiência da modernidade, como resultado de novas formas de estímulos, experiências e uma nova sensibilidade:

¹⁰ Este conceito de direção invisível foi indicado por Walter Lima Jr. (aula em 2006), ao dizer que, em seu filme *Inocência*, buscou elementos de fotografia, iluminação, e montagem, entre outros, que possibilitariam esconder a perspectiva do diretor, como se a estória se contasse por si mesma.

¹¹ O Vj, por exemplo, possui tantas possibilidades de alteração e sobreposição de imagens, que o Vjing, somente neste aspecto, vai muito além da montagem.

As transformações da modernidade pós 1870 geraram um clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação, caracterizado por Georg Simmel, em 1903, como o rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas. Em meio a esse ambiente de sensações fugazes e distrações efêmeras, críticos e filósofos procuraram identificar a possibilidade de experimentar um instante. Essa experimentação, nesses contextos, significou sentir sua presença, vivendo-o por completo. O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez. A experiência da sensação forte articula a possibilidade de um instante tanto por meio de uma intensidade de sensação que comunica presença imediata quanto por meio da diminuição de intensidade pela qual o instante contrasta com o instante menos intenso que o sucede. (CHARNEY, 2004, 386)

Em meio ao ambiente efêmero da modernidade, a categoria de *instante* serviu a alguns pensadores como uma possibilidade de reflexão sobre este novo ambiente e suas novas formas de percepção. São eles: Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger e Jean Epstein. Walter Pater, que publica em 1873 *Studies in the History of Renaissance*, promove a categoria de *instante* como marcador distintivo da resposta sensorial, enfatizando que a sensação momentânea se dá pelo contraste entre as sensações anteriores e posteriores ao instante:

Pater desvinculou a experiência sublime da continuidade e enfatizou que ela podia residir somente em instantes únicos de imersão sensorial. As obras de arte são valiosas... como dizemos, ao falar de uma erva, de um vinho, de uma pedra preciosa; pela propriedade que cada uma tem de nos afetar com uma impressão especial e única de prazer. (CHARNEY, 2004, 388)

Heidegger, que associa o momentâneo à experiência da visão, confere à sensação do momento e à cognição dessa sensação a impossibilidade da existência contemporânea: “A cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante.” (CHARNEY, 2004, 389) Assim, uma espécie de alienação, onde o se dar conta da experiência, a sua tomada de consciência, sempre existe a *posteriori* da própria experiência do momento, é descoberta como parte da vida diária. Esse descompasso poderia, segundo o autor, ser parcialmente redimido com a valorização da própria experiência, de seu lado sensório, corporal e mesmo pré-racional.

Em seu *Trabalho das Passagens (Das Passagenwerk)*, que deixou inacabado com sua morte em 1940, Walter Benjamin tenta criar um método, uma forma crítica que se ajuste à própria experiência da Modernidade. Composto de 36 maços de folhas de papel manuscritas, dobradas ao meio, e repletas de citações, o trabalho

refletiria estilisticamente o sentido de Benjamin da experiência da Modernidade como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontrolláveis. A experiência de vagar pelo trabalho das passagens estaria o mais perto possível da experiência perdida de vagar pelas passagens. As passagens não seriam apenas exumadas, mas revocadas, reexperimentadas. O esforço de Benjamin para obter um estilo fragmentário refletia sua insistência de que a natureza da percepção na Modernidade era intrinsecamente fragmentária, e que um registro crítico dessas percepções não podia, portanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria. (CHARNEY, 2004, 392)

Constituído como um evento progressivo, uma meditação peripatética ou flânerie, na qual tudo que é encontrado por acaso no caminho torna-se uma direção potencial que seus pensamentos podem tomar (CHARNEY, 2004, 391), o trabalho é pensado como estando intimamente ligado à montagem cinematográfica. Esta escolha se relaciona à concepção de Benjamin da imagem como uma forma dialética onde o *Agora* e o *Então* juntam-se como num flash de luz. O instante, que pode ser definido da melhor forma possível através da visão de uma imagem, quebra com a continuidade entre o passado e o presente, os estímulos característicos da vida moderna se manifestariam através de choques momentâneos que fragmentam a experiência subjetiva. O cinema aparece então como um meio característico da Modernidade e uma forma adequada a este novo *experenciar* detectado pelo autor.

Por último, Charney escreve sobre Jean Epstein, o cineasta e teórico francês que, através do conceito de *fotogenia* cria uma teoria baseada no instante cinematográfico: “A fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se for longa, não encontro prazer contínuo nela... Até agora não vi fotogenia pura durar um minuto inteiro.” (CHARNEY, 2004, 396) Para Epstein, o conceito de fotogenia é impossível de ser explicado por meio da escrita ou da fala, por se tratar de uma matéria eminentemente visual. Mas quando perguntado sobre o aspecto fotogênico dos seres e das coisas, ele responde que o aspecto fotogênico é um componente das variáveis espaço-tempo; “um aspecto é fotogênico caso se desloque e varie simultaneamente no espaço e no tempo.” (CHARNEY, 2004, 396) Para Epstein, a fotogenia era definida como mudança e variação; esse aspecto que revela a essência do cinema, que se relaciona com a dinâmica no eixo espaço-temporal, serve de base para uma teoria que pensa as imagens em movimento de um ponto de vista poético, mesmo musical, que vê no cinema um poder mágico na sua forma de dominar o tempo:

Jean Epstein penetra num terreno ontológico e fala de personalidade, de vida própria contida em cada fragmento isolado pelo quadro cinematográfico. Ao lado

do poder de revelação psicológica frente a um rosto, o cinema para Epstein tem um poder anímico frente aos objetos e aos elementos naturais. À diferença da noção de concreto que preside o espetáculo naturalista_ preso à noção de fato e à cadeia de acontecimentos vinculados por uma relação de causalidade_ (...) pressupõe a descontinuidade, o não encadeamento de fatos, a ordenação em série segundo critérios fora do espaço e do tempo do senso comum. (XAVIER, 2005, 109)

Estes valores plástico-rítmicos, que seriam peculiares ao cinema e ao surgimento de uma espécie de nova inteligência do homem moderno, comungam com o objetivo desta e de outras vanguardas de conferir autonomia à chamada Sétima Arte:

Uma relação sensorial mais integral com o mundo e a apreensão de sua poesia tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar. Ao celebrar fundamentalmente a relação câmera/ objeto, tal liturgia do olhar purificado deve instalar-se na brecha criada pela desintegração do espaço dramático e narrativo. Para que a verdade da natureza e do ser natural que existe dentro de nós se revele, é preciso dissolver as concatenações narrativas e as tensões elaboradas dentro de convenções próprias ao teatro. Ou seja, para que a objetividade da imagem seja compatível com o cinema poético é preciso que ela se organize de modo a explorar as revelações vindas de cada relação câmera/ objeto. É preciso abrir guerra contra o encadeamento dos eventos a partir de seus efeitos práticos, pois a narração os explora em sua exterioridade e não em sua interioridade. (XAVIER, 2005, 104)

Assim, contrapondo-se ao drama, o cinema de Epstein e sua teoria visam uma criação própria, cinematográfica, onde a *fotogenia* é buscada como elemento fundamental, uma espécie de iluminação momentânea que atinge o espectador. Esse fenômeno ligado diretamente ao movimento, serve como parâmetro na medida do Vjing: Uma ação fragmentária, por excelência, onde os planos, *frames*, quadros, associados em seqüências, destoam totalmente de uma narrativa dramática *stricto sensu*. O ritmo das imagens, seu movimento, são fundamentos que fogem àquela catarse comum ao drama aristotélico.

Essa noção de ritmo é radicalizada pelos cineastas defensores do chamado cinema puro. Artistas como Moussinac, Dulac, Vicking Eggeling ou Hans Richter, proclamam não somente a eliminação da narrativa dramática, mas também a supressão de qualquer vestígio mimético, de qualquer referência a um espaço-tempo natural exterior ao filme, tomando como única realidade a dinâmica da luz e os seus efeitos geométricos e rítmicos na superfície da tela. (XAVIER, 2005, 104)

Essa valorização das características plásticas da imagem e das próprias características do mecanismo cinematográfico, da essência do cinema antes de ser contaminado pelo viés narrativo, também faz parte de toda uma tradição da

vanguarda norte-americana com nomes como Brackhage e da própria animação, de um cinema gráfico, produzido por Robert Breer, H. Smith, Len Lye, Jordan Belson, onde o que está em jogo é uma investigação da percepção do espectador frente à imagens que fogem da representação tradicional, mais abstratas e sem ligação com uma narrativa dramática: Um cinema fragmentário, pensado quadro a quadro, que possui ligações com a própria pintura.

Este tipo de cinema, que foge ao viés narrativo tradicional e possui um componente mesmo gestual na sua essência, em composição com o processo ótico tecnológico, foi durante muito tempo praticamente ignorado pela teoria do cinema, e possui similaridades fortes com o Vjing, onde os gestos do Vj interagem e formulam as imagens, acompanhados pela dança e pelos gestos do público e do Dj. Até agora tentamos traçar um panorama das imagens cinéticas pensadas em termos da sua plástica rítmica, em contraponto com um cinema tradicional que tem sua força na narrativa dramática. Dentro desse viés, a Vanguarda Russa, que se baseou de forma radical na montagem, merece ser investigada, principalmente tendo-se em conta a obra de seus mais brilhantes cineastas: Eisenstein e Dziga Vertov.

Serguei Eisenstein se caracteriza como um dos poucos grandes cineastas que possui sua brilhante trajetória dividida entre a criação cinematográfica e a formulação de teorias sobre essa atividade. Seus filmes possuem uma preocupação fundamental com a montagem e podemos citar momentos cruciais de dois diferentes filmes que ilustram isso: A célebre seqüência da *escadaria de Odessa* do *Encouraçado Potemkin* (EISENSTEIN, 1925), onde ocorre um massacre do povo efetuado pelos cossacos, é exaustivamente elaborada de forma a invocar o *patético* e o *trágico*. Na descrição do autor de como os acontecimentos são apresentados e agrupados na cena, vemos a riqueza que constitui essa montagem no ponto culminante do filme:

Deixando de lado a exaltação das massas e dos seres representados, vamos estudar o desenvolvimento do patético sobre um aspecto particular que se refere à estrutura e à composição: sobre a curva do movimento.

Inicialmente é um caos (primeiro plano) de corpos que se acotovelam numa caminhada para frente. Depois um plano geral de corpos sempre caminhando velozmente num caos. Em seguida, esse caos transforma-se num martelar rítmico de botas de soldados descendo a escadaria.

O movimento acelera-se. O ritmo precipita-se.

No apogeu, o movimento descendente transforma-se, repentinamente, em movimento ascendente: a corrida do povo (para baixo) desemboca na lenta marcha solene da mãe, sozinha, carregando o filho assassinado (para o alto).

O povo. O espriar de um oceano de lava. Para baixo.

E, repentinamente:

Uma figura absolutamente só. Lentidão solene. Para o alto. Tudo isso não dura mais que um segundo. E, novamente, pulo inverso para baixo.

O ritmo precipita-se. O movimento acelera-se. Bruscamente, a fuga da multidão cede lugar ao carrinho de criança que cai. Não é mais, somente, uma aceleração de movimento. Pula-se para um novo método de exposição: do figurativo passa-se para o físico, o que modifica a representação do transbordamento.

Outrossim, dos primeiros planos pulamos para os planos gerais. Do movimento caótico (a multidão) para o movimento rítmico (os soldados). De uma forma de movimento (homens que caem, correm, galopam) para a etapa seguinte desse tema do movimento (o carrinho de criança que rola). Do movimento para baixo ao movimento para cima. Um numero grande de salvas dadas por numerosos fuzis ao tiro único de uma só peça de encouraçado.

Pula-se continuamente de uma composição para outra, de uma qualidade para outra, e, no fim das contas, não é somente o episódio isolado (o carrinho da criança), mas o conjunto do método expositivo de todo o acontecido que muda tudo para tudo: do tipo narrativo salta-se com os leões bramindo (irriquetos) na forma alegórica de composição. As passagens através de saltos sucessivos de uma qualidade para outra, e que crescem de intensidade como de dimensão, reproduzem rigorosamente os degraus da escadaria sobre os quais a ação é levada por meio de desencontros sucessivos até em baixo.

O tema patético que se desenvolve arrebatadamente sobre a escadaria no patético dos acontecimentos da fuzilaria inspira também, de ponta a ponta, a estrutura que preside a composição plástica e rítmica dos acontecimentos. (EISENSTEIN, 1969, 69)

Nessa criação, há a preocupação de aliar uma montagem mais orgânica, narrativa, com o caráter plástico-ritmico da composição, que alterna momentos ordenados e desordenados, diferentes sentidos e velocidades, bem como qualidades rítmicas e narrativas.

A famosa cena da *Batalha no Gelo*, de *Alexandre Nevsky* (EISENSTEIN, 1938), onde as imagens compõem com a música de Prokofiev uma espécie de partitura imago-musical, é outro exemplo de uma obra cinematográfica revolucionaria não somente da perspectiva ideológica, mas também estética, que pretende dar uma dimensão diferente ao drama e a mimeses comumente encontrados no cinema. A partitura dessa cena encontrada n`O *Sentido do Filme* (EISENSTEIN, 1990b), escrita por Eisenstein é um documento da criação

do diretor que procura, através do contraponto com a música, sequenciar imagens pensadas enquanto formas plásticas que se movimentam no tempo-espaço, com uma qualidade semelhante à própria música, passíveis de um tratamento rítmico.

Nessa constante procura em realizar um cinema revolucionário, Eisenstein busca, desde sua juventude, como diretor de teatro, fugir do naturalismo dominante no teatro russo sob a influência de Stanislavski. Ao assistir uma montagem de teatro Kabuki, ele fica fortemente impressionado com a estética oriental que foge ao caráter dramático: A forma segmentada e formal da interpretação dos atores, bem como a capacidade rítmica do Kabuki de *reduzir percepções visuais e auditivas a um denominador comum* (EISENSTEIN, 1990a, 31) serão determinantes para o jovem cineasta refletir sobre a própria montagem cinematográfica.

Ele elabora então uma espécie de “estética onde o plano aparece como célula da montagem.” (EISENSTEIN, 1990a, 43) Na *Montagem das Atrações*, o plano possui uma série de elementos que concentram a atenção do espectador: a iluminação, os atores, a música, o movimento, o enquadramento, o foco, o figurino, cenário, etc... Cada elemento funciona como uma diferente fonte de atração para o espectador:

Procuremos, então, a unidade que medirá o poder da arte. A física conhece os íons, os electrons, os nêutrons. A arte terá as atrações! Um vocábulo passa das técnicas para a linguagem corrente. Ele serve para designar o conjunto de peças de máquinas e dos elementos de tubulação. Um vocábulo tão bonito: Montagem! Ele não está ainda em moda, mas tem tudo para se tornar conhecido. Prossigamos! A reunião das unidades de poder num determinado sistema extrairá seu nome dessas duas palavras, das quais uma vez da indústria e a outra do music-hall. (...) Nasceu assim a Montagem das Atrações. Se eu conhecesse melhor Pavlov, naquela ocasião, teria denominado tudo aquilo de teoria dos excitantes estéticos. Fato a reter: o espectador tornava-se o elemento chave; corolariamente, era a primeira tentativa para racionalizar a eficácia da arte e reconduzir as variedades de seu poder sobre o espectador a uma série de denominador comum, quaisquer que fossem o domínio e a quantidade. Consequentemente, isso nos iria poupar de sermos apanhados desprevenidos pelas particularidades do cinema falado; a idéia devia encontrar sua expressão definitiva na teoria da montagem vertical. (EISENSTEIN, 1969, 19)

Eisenstein, engenheiro de formação, se baseia na física para teorizar a montagem cinematográfica em termos do choque de imagens, de planos, contrapondo a teoria de Kuleshov e Pudovkin, onde os planos são pensados como os tijolos que se sobrepõe, de uma construção. Toda sua teoria passa pela idéia de que o cinema não deve seguir os passos do naturalismo e sim ser formado por um discurso pictórico, onde os planos se chocam, produzindo

estímulos no espectador e arrancando-o da sua vida cotidiana, ao assistir um cinema onde se considera a *substância dialética dos eventos*:

O plano não é um elemento da montagem. O plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou o embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula_ o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão. (...) Da colisão de dois fatores determinados nasce um conceito. (...) Recordemos que um número infinito de combinações, na física, é capaz de surgir do impacto (colisão) das esferas. Depende de as esferas serem resistentes, não-resistentes, ou misturadas. (EISENSTEIN, 1990a, 42)

Assim como a noção de colisão, o conflito também é um conceito fundamental utilizado por Eisenstein para sua teoria.

Montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação imagística do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em conseqüência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito. Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos de montagem. Tal como, num ziguezague de mímica, a *mise-en-scene* esparrama-se em um ziguezague espacial com a mesma fragmentação. (...) Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme. (EISENSTEIN, 1990a, 43)

O plano, unidade básica da montagem, conteria em si, uma série de conflitos, de direções gráficas, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades. E conflitos surgidos através de pares antagônicos de fragmentos: Primeiros planos e planos gerais, fragmentos de direções graficamente variadas, fragmentos em volume com fragmentos em área, fragmentos de escuridão e fragmentos de claridade. E conflitos inesperados, como de um objeto e sua dimensão, de um evento e sua duração, conseguidos através da distorção de lentes e da câmera lenta e câmera acelerada. Existem conflitos os mais diferentes, como o conflito entre a moldura do plano e do objeto. O próprio conflito entre a luz que colide com o objeto, criando um contraponto ótico e da imagem com o som, da acústica e da ótica, no filme sonoro.

Essa teoria dos conflitos internos ao filme parece suceder à *teoria das atrações* na nada simples evolução do pensamento do diretor. Ao analisarmos a montagem de Eisenstein, vimos que sua obra é fruto de formulações teóricas

que buscam fugir ao cinema baseado no drama burguês; ligado a isso, seu cinema se baseia numa espécie de dialética entre o aspecto mais narrativo e um aspecto rítmico, que faz com que sua estética se aproxime das primeiras vanguardas, que buscavam o específico cinematográfico e pensavam as imagens em termos de uma plástica rítmica. Se o plano parece ser o elemento básico de sua teoria, a noção de instante também é fundamental para o diretor russo, uma vez que está presente na colisão das imagens, que devem causar uma espécie de choque mental no espectador, numa concepção de cinema essencialmente ligada ao pensamento.

Dziga Vertov também desenvolve, ao seu jeito, uma obra e teoria que se afinam com as imagens em movimento usadas como uma estrutura rítmica, que foge ao drama aristotélico, e que participa da fundação de um cinema revolucionário, com autonomia, que não possui laços diretos com o teatro, literatura ou drama: N` *Um Homem com uma Câmera* (VERTOV, 1929), filme de 1929, um barulho de rádio anuncia o início do filme, onde aparecem legendas que dizem ser esta uma experiência que visa criar uma linguagem cinematográfica nova, verdadeiramente internacional, que não se utiliza do teatro nem da literatura. Esta anunciação, que busca inaugurar uma linguagem de eventos visíveis inteiramente nova, condiz com as afirmações de Vertov no manifesto dos Kinoks, publicado em 1922, onde critica *o cine-drama russo-alemão* e *o cinema de aventura norte-americano* e afirma:

O futuro da arte cinematográfica é a negação de seu presente. “(...) A morte da cinematografia é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver.” (VERTOV in XAVIER, 1983, 247)

Esta tentativa de criar um marco-zero cinematográfico está absolutamente relacionada à ambiência histórico-social pós-revolução de 1917, em que Vertov agia enquanto criador engajado. O filme começa com uma imagem gigante de uma câmera, que serve de solo para o cinegrafista e sua câmera. Um cinema vazio, um projetor com rolo de filme e um projetor, as cadeiras se movem, o cinema parece ter vida, o público entra, a orquestra se prepara, uma faísca no projetor: o espetáculo começa. Uma cidade dorme, as ruas estão desertas, as pessoas dormem, as máquinas dormem, só o vento produz movimento. Aos poucos a cidade vai acordando, partes do corpo de uma mulher, ela acorda, o cinegrafista sai para rua para filmar, o olho da mulher foca, a lente da câmera foca, momentos depois aparece a lente da câmera com um olho superposto. Uma chaminé produz fumaça, o cameraman sobe a chaminé, mãos mexem em alavancas, máquinas com engrenagens as mais diversas se põem a funcionar.

A cidade, em uma panorâmica mostra a multidão e as máquinas. O câmera passeia em estruturas de ferro. Estas impressões esparsas já mostram um filme essencialmente urbano, um mundo de ferro e concreto, onde as máquinas aparecem a todo momento contracenando ou não com os homens; a natureza, exeto pelo vento no início do filme, aparece sempre domada, seja em um chafariz, uma represa, uma forja ou um cavalo puxando uma charrete. Este papel privilegiado das máquinas no filme, protagonistas junto aos tipos humanos, pode ser relacionado com as afirmações no manifesto:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. (...)O Olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento, ou ao contrario, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal. (VERTOV in XAVIER, 1983, 255)

O filme é fortemente influenciado pela mecânica das coisas, onde engrenagens são mostradas à todo instante em sua relação com o trabalho humano. A sessão de cinema e a filmagem da ação da montagem do próprio filme, produzidas por Vertov, servem para por em questão a própria natureza do cinema. O mecanismo cinematográfico é investigado, e nessa investigação, o funcionar das máquinas, câmeras e projetores, têm função primordial. A explicitação desse mecanismo do filme chega ao ponto onde a sua natureza elementar, o fotograma, é mostrada e depois parece ganhar vida. Nessa investigação, o diretor pretende mesmo encontrar uma ciência cinematográfica, poderosamente influenciada pela montagem, baseada em uma teoria dos intervalos, onde o espectador é sensibilizado na transição de um impulso visual ao seguinte:

Deve-se considerar, entre duas imagens consecutivas, a relação visual de cada imagem em particular com todas as outras que participam da “batalha da montagem” desde o início. Encontrar o itinerário mais racional para o olho do espectador dentre todas essas interações, atrações e repulsões interimagens; reduzir toda esta infinidade de intervalos” (movimentos entre as imagens) à simples equação visual, à fórmula visual que melhor expresse o tema essencial do filme, eis a tarefa mais difícil e capital que se apresenta ao autor-montador. (VERTOV in XAVIER, 1983, 264)

Essa busca de uma fórmula visual, onde todas as imagens se inter-relacionam, que pretende encontrar a racionalidade do olhar é claramente

influenciada pela ciência. Vertov chega mesmo a sugerir o cine-olho como teoria da relatividade na tela:

Eu penso no Cine-Olho. Ele nasce como um olho célebre. Como conseqüência, a idéia do Cine-Olho se expande:
 Cine-Olho como cine-análise
 Cine-Olho como teoria dos intervalos
 Cine-Olho como teoria da relatividade na tela, etc...(...)
 Por Cine-Olho entenda-se o que o olho não vê
 Como o microscópio e o telescópio do tempo
 Como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias
 Como o comando à distancia de um aparelho de tomadas de cena
 Como o tele-olho
 Como o raio-olho(VERTOV in XAVIER, 1983, 261)

Gilles Deleuze, n`A Imagem-Movimento (DELEUZE, 1983) , escreve que Vertov, através da decomposição do movimento no tempo e na adoção do conceito de intervalo, bem como na decomposição das imagens em fotogramas (aqui aparece a referência da cena d`Um Homem com uma Câmera, quando as imagens são paradas subitamente e seus fotogramas são mostrados, sendo mesmo manipulados pelo montador) realiza um cinema que atinge o elemento genético de toda percepção possível. Essas unidades, grãos da matéria, podem se relacionar com todas as outras no filme, expondo o que o filósofo chama de estado gasoso, definido pelo livre percurso de cada molécula. Ao dotar o intervalo, movimento entre as imagens, de uma importância fundamental, Vertov não somente aproxima o filme de um caráter abstrato-musical, uma vez que na música os intervalos sonoros são fundamentais, como também dá ao espectador, ao seu pensamento, uma importância fundamental, pois cabe a ele, acima de tudo, interpretar esses intervalos através dos sentidos e da imaginação.

A este aspecto analítico da obra de Vertov, podemos associar a busca de um distanciamento, que ao lidar com a decomposição do movimento e mostrar o filme dentro do filme, como no caso d`Um Homem com uma Câmera, foge de uma narrativa aristotélica, possibilitando ao espectador raciocinar sobre filme que está vendo, sem envolver-se plenamente no sentido emocional: O psicológico impediria o homem de ser tão preciso quanto o cronômetro, limitaria o seu anseio de se assemelhar à máquina.

Ao se conceber o filme como uma espécie de sinfonia que possui um caráter rítmico e dinâmico em detrimento da psicologia, do drama e da identificação com os personagens, cria-se um tipo de imagem em movimento

que pode ser diagnosticado como existente já no primeiro cinema e no próprio pré-cinema:

Um modo de evocarmos, na prática, o teor destas tensões entre imagem-presença e o encadeamento narrativo dramático é a crônica que envolve certas reações ocorridas na celebre projeção inaugural no Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895. Entre outros filmes dos irmãos Lumière, foi projetado O Lanche do Bebê. A câmera assume uma posição relativamente próxima a uma mesa que foi colocada nos jardins da mansão dos Lumière; deste modo, compõe uma visão de conjunto da cena da família burguesa em que se dá o ritual festivo da alimentação da criança. No centro, o bebê; compondo a cena, pais e serviçais que o cercam. Ao fundo vemos (ou não?) as árvores do jardim sendo agitadas pelo vento enquanto a ação central dos mimos à mesa tem andamento. Há, portanto, a cena que se compõe para um olhar frontal segundo as convenções da época, cena diante da qual um espectador lá presente_ Georges Méliès _ manifestou seu desinteresse. Enquanto os espectadores se entretinham com as caretas do infante e os sorrisos dos adultos, numa peça típica a um gênero futuramente tão prolífico (o filme de família), Méliès olhou para outras ocorrências. Não está aí, neste registro da cena familiar, o prodígio do cinema. O fundamental, e o fascinante, é o que se pode perceber no canto do quadro: as folhas se movem. É esse movimento que atesta a força do cinema como captação do efêmero, do fugidio, do que não se repete. Enfim, está aí a novidade. No teatro, teríamos um pano de fundo com o jardim desenhado. No cinema, a imagem toda está solidária em seu fluxo temporal, e o ponto singular a destacar são essas folhas ao vento, testemunho de que o específico do cinema é essa nova percepção do mundo: na tela, o movimento das folhas ganha uma nova dimensão, como que pondo em relevo o instante, dando ensejo a que o acontecimento, de início insignificante, adquira um novo sentido graças ao que os estetas dos anos 20 vão definir como fotogenia. O olho de Méliès, espectador, foi atento ao todo da imagem_ por isso mesmo a fez imagem em sentido pleno_ e captou o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa. (Xavier, p.193)

A este aspecto formal, de registrar o efêmero, está ligada a capacidade que o cinema, o vídeo, e o próprio meio digital possuem, em captar o movimento, armazená-lo em unidades instantâneas, para depois reproduzi-lo, tem a ver com um aspecto único e próprio à esses meios: a capacidade de fragmentar o movimento, de dissecá-lo. Quando Marey, o fisiologista francês, bem como o americano Muybridge, captam e estudam o movimento fotograma por fotograma, estão realizando, juntamente com uma preocupação científica-fisiológica, um desejo humano de dominar o movimento; para isso o reduzem a uma espécie de aspecto atômico. O próprio nome, *Fuzil Fotográfico*, do equipamento de Marey, revela o caráter da máquina em acertar os instantes, os instantâneos do movimento. As bizarras figuras de Muybridge, fotografadas nas mais diferentes ações e sob os mais diferentes ângulos, de forma a estudar os movimentos das ações humanas, não fazem parte de uma busca de representar o real ou de dramatizá-lo; eles despertam interesse porque revelam aspectos do próprio movimento, que interessa e sempre vai interessar o ser

humano. Me parece que esse é o tipo de atenção que é despertada no público no trabalho do Vj, é o que está em jogo.

Interessado em estudar a influência, a *pressão* exercida pelo vídeo na cinematografia, Raymond Bellour, em seu livro *Entre-Imagens*, busca compreender a direção para onde vai a *carne desconhecida do filme: os fotogramas* (BELLOUR, 1997, 12). Ele se pergunta:

Por que voltar mais uma vez à experiência do congelamento da imagem, do congelamento provocado que evidentemente não faz mais do que falar de todos os outros, dos que realmente se congelam, de todos os instantes exibidos, as interrupções flagrantes_ sem falar das metamorfoses da imagem associadas a ele?

Esse congelamento da imagem, a sua decomposição, acessível à todos a partir do advento do vídeo, possibilita uma compreensão e mesmo formas absolutamente diferentes de filme. Segundo o autor

A grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado passagens. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses universais da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo, uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis. (...) Desse modo, o entre-imagens é o espaço de todas as passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora. (BELLOUR, 1997, 14)

Esse novo mundo das imagens, que intermedia, com sua hibridez nosso contato com o mundo será agora pensado em seu aspecto mais particular, através do espaço entre as imagens, fotogramas e frames, relacionado à sua decomposição. O *instante*, visto acima como categoria fundamental da Modernidade, é sobremaneira importante para compreender a decomposição do movimento empreendida pelos pioneiros do cinema, pelos antigos mestres da vanguarda (a fotogenia de Epstein, a montagem das atrações e do choque, de Eisenstein, a decomposição do filme em fotogramas e a teoria dos intervalos, de Vertov), pelos diretores que problematizam a narrativa¹², e pelos

¹² Aqui, penso automaticamente em Godard e Antonioni, diretores que tiveram contato e exaltaram as qualidades do vídeo. Antonioni, n`A *Aventura*, estabelece uma quebra da narrativa quando um dos personagens que habitam uma ilha desaparece misteriosamente. Este desaparecimento, em nenhum

Vjs contemporâneos. O mecanismo fílmico, seja ele cinematográfico, videográfico ou digital, pode ser usado em prol de uma narrativa clássica, com sua transparência que envolve o espectador através da sua identificação com o filme, mas também serve como fonte que produz e desperta uma espécie de prazer plástico-ritmico, ocasionado pelo domínio do tempo e pela quebra do movimento.

O Vjing está absolutamente relacionado a esse prazer, e é, essencialmente, uma ação que elabora e produz dissecações, desconstruções e construções, de tempo e movimento.

Esse interesse pela dinâmica do próprio movimento das coisas e dos seres é, me parece, tão importante como desejo de fábula, de contar e ouvir (ver) histórias inerente ao ser humano, mas do ponto de vista das imagens em movimento, tecnicamente falando, ele foi satisfeito anteriormente. Mesmo que o cinema de caráter narrativo-dramático tenha, após sua criação e desenvolvimento, posto na marginalidade todas as outras formas de imagens cinéticas (METZ, 1972, 113) principalmente aquelas formas que serviam para contestar o *dispositivo*, através da operação com mecanismos próprios ao audiovisual, explorando e explicitando esses mecanismos.

Nessa perspectiva, o cinema clássico, de viés narrativo, desvirtuou de certa forma esse prazer óptico em assistir ao simples movimento, em situações óticas que não estejam em função de um encadeamento dramático. Nesse processo onde, durante a montagem o filme passa por uma espécie de limpeza, onde seus pedaços que não interessam ao desenvolvimento da diegese fílmica são cortados, literalmente, o filme torna-se uma espécie de produto ascético, sob o ponto de vista de que o movimento indesejável, que não se encaixa na trama, é posto fora. É evidente que esse processo não se dá somente sob a perspectiva de uma montagem narrativa, pois um filme absolutamente experimental também pode passar por esse processo; mas de toda maneira, ele representa uma espécie de corte da pulsão, uma espécie de censura ao próprio filme enquanto uma entidade específica.

Independente do viés dramático ou mais especificamente cinematográfico do filme ambas necessidades do espectador estão em jogo, o prazer narrativo e o plástico, mas a narrativa parece atrelar o ritmo das imagens de forma a utilizá-lo em prol do seu encadeamento: ele fica sujeito a uma espécie de processo mais linear. Um exemplo notável de uma teoria vitoriosa

momento é explicado no filme. Mas em uma análise minuciosa dos fotogramas, podemos ver, na imagem parada, um barco ao longe, se distanciando no fundo. Esse exemplo fascinante mostra como um recurso fílmico dos mais sutis, e absolutamente fílmico, serve para colocar em questão o *Dispositivo*.

na conjugação destes dois *tipos* de cinema é o pensamento de Noel Burch, um cineasta e teórico da *Nouvelle Vague*, no livro *Práxis do Cinema*. Para Burch, qualquer filme contém estruturas dialéticas, seja pelo grau de contraste entre as seqüências (por mais tênue que seja), seja pelas interações que residem em seu interior (por mais banais que sejam). Ele vê o filme como repleto de *tensões estruturais*. O filme, nada mais seria do que uma sucessão de pedaços de tempo e de espaço. As tensões existentes dentro destes fragmentos e na relação entre eles seriam caracterizadas pela junção de elementos heterogêneos. O filme, pensado em termos de ritmo, funcionaria tal qual uma música dodecafônica, em termos de seqüência, duração, silêncio e timbres. (BURCH,)

Aqui chegamos a um ponto essencial do capítulo: O filme, que pode ser pensado de uma forma abrangente, como um produto audiovisual, encarado sob essa perspectiva da música, as imagens que se movem no tempo e no espaço, dá espaço para ser teorizado de a um nível mais abstrato: As imagens cinéticas, com sua plasticidade rítmica, comunicam de forma diferente do teatro, da literatura, da fala e mesmo da música. Como elas comunicam?

5.2. A Linguagem das Imagens em Movimento

Existe uma discussão na teoria do cinema no que diz respeito à própria condição de linguagem do cinema. Disposto a praticar uma semiologia do cinema, C. Metz opõe o que seria a linguagem cinematográfica à língua, que seria, para ele, uma linguagem extremamente organizada. Aparece então a crítica de Deleuze a esta condição de linguagem: Ele argumenta que Metz é um *Kantiano*, que estabelece uma espécie de equivalência do plano enquanto proposição. Para Deleuze, o cinema não é uma linguagem e sim, é apropriado pela linguagem. Uma maior compreensão desta querela pode nos ajudar a entender um pouco da forma como essas imagens cinéticas comunicam.

C. Metz considera o cinema uma arte, que compõe em si uma série de expressões que convivem entre si:

Assim é que o cinema, como diz Rossellini, é linguagem artística mais do que veículo específico. Nascido da união de várias formas de expressão que não perdem inteiramente suas leis próprias (a imagem, a palavra, a música, os ruídos até), o cinema, de chofre, está na obrigação de compor, em todos os sentidos da palavra. É de imediato uma arte, sob pena de não ser nada. Sua força ou fraqueza consiste em englobar expressividades anteriores: algumas são

plenamente linguagens (o elemento verbal), outras apenas no sentido mais ou menos figurado (a música, as imagens os ruídos). No entanto, estas linguagens todas não estão no mesmo nível em relação ao cinema: o filme se apodera posteriormente da palavra, do vídeo, da música; ao nascer, trouxe consigo o discurso imagético. (...) O discurso imagético é um sistema aberto, difícil de codificar, com suas unidades de base não discretas(as imagens), sua inteligibilidade por demais natural, sua ausência de distância entre significante e significado. (METZ, 1972, 75)

Esse discurso imagético interessa, uma vez que os Vjs geralmente sequenciam somente as imagens. Metz discorre sobre a diferença entre as línguas e a linguagem das imagens: diz que o cinema não possui uma dupla articulação como as línguas; que a língua universal, preconizada pelos teóricos do cinema mudo, tal como um *Esperanto*, não se realiza, pois um sistema totalmente convencional, específico e organizado é impossível em se tratando de imagens:

A universalidade do cinema é um fenômeno de duas faces. Face positiva: O cinema é universal porque a percepção visual, pelo mundo, varia menos que os idiomas. Face negativa: o cinema é universal porque escapa à segunda articulação. É preciso insistir sobre a solidariedade entre estas duas constatações: Um espetáculo visual acarreta uma aderência do significante ao significado, que torna impossível seu desligamento, em qualquer momento, prejudicando portanto a existência de uma segunda articulação. (...) No filme, tudo esta presente: donde a evidência do filme, donde também a sua opacidade. A elucidação das unidades presentes pelas unidades ausentes intervêm muito menos aqui do que na linguagem verbal. As relações *in presentia* são de uma riqueza que torna ao mesmo tempo supérflua e difícil a organização rigorosa das relações *in absentia*. É porque o filme é fácil de se entender que é difícil de se explicar. A imagem se impõe, ela tapa tudo o que não é ela própria. (METZ, 1972, 81)

Assim, ressaltando as diferenças entre a linguagem cinematográfica e as línguas, Metz começa a analisar o filme em comparação a estas. Sua unidade básica na análise é o plano. Tal como Platão e Aristóteles tinham o logos (palavra) como unidade, sendo classificados como atomistas e Kant, que estabelece a proposição como unidade mínima de análise, Metz vê no plano o *menor conjunto poético*. "O discurso imagético do cinema representa um setor não-verbal. Resta que o plano, frase, e não palavra, é de fato o menor conjunto poético. O plano é a menor unidade da cadeia fílmica." ((METZ, 1972, 84)

A seguir, o autor dá alguns exemplos dessa afirmação:

Como entender a correspondência entre a imagem fílmica e a frase? Primeiramente o plano, pelo seu conteúdo semântico é mais próximo, pensando bem, de uma frase do que de uma palavra. A imagem mostra um homem andando na rua? Ela equivale à frase: Um homem anda pela rua. (...) Esta imagem corresponde ainda menos à palavra homem ou anda ou rua, e menos

ainda ao artigo um ou ao morfema zero do verbo anda. Um primeiríssimo plano de um revólver não significa revólver (unidade léxica puramente virtual)_, mas significa no mínimo, e sem falar das conotações: eis um revolver. Ele carrega consigo uma espécie de eis. ((METZ, 1972, 84)

No seu artigo, encontrado na mesma obra, *Apontamentos Para Uma Fenomenologia da Narração*, Metz estabelece cinco características fundamentais das imagens fílmicas:

Cada imagem, longe de equivaler a um monema ou mesmo a uma palavra, corresponde mais exatamente a um enunciado completo, do qual apresenta cinco características fundamentais:

1. As imagens fílmicas são em quantidade infinita, como os enunciados e contrariamente às palavras; não são, em si, unidades discretas.
2. São, em princípio, invenções daquele que fala (no caso, o cineasta), como os enunciados e contrariamente às palavras.
3. Fornecem ao receptor uma quantidade de informação indefinida, como os enunciados e contrariamente às palavras.
4. São unidades atualizadas, como os enunciados e contrariamente às palavras, que são unidades meramente virtuais (unidades de léxico).
5. Só em fraca medida adquirem sua significação por oposição paradigmática com as outras imagens que poderiam ter aparecido no mesmo momento da cadeia, já que estas últimas são em quantidade infinita, ainda aqui elas se diferenciam menos dos enunciados do que das palavras, já que as palavras estão sempre mais ou menos envolvidas em redes paradigmáticas de significações. (METZ, 1972, 39)

Assim, Metz parte da perspectiva de uma associação do plano com a proposição para compreender uma espécie de *sintaxe cinematográfica*. Ele então estabelece oito tipos de sintagmas cinematográficos, segmentos autônomos, e não independentes, que correspondem a determinados planos ou seqüências de planos montados de diferentes formas.

A crítica de Deleuze, encontrada n' *A Imagem Tempo*, sobre esta semiologia do filme empreendida por Metz, parte do que o filósofo considera o problema mais grave, o das relações cinema-linguagem. Preocupado em dotar as imagens de certa autonomia, Deleuze divide-as em *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, nomes esses de suas respectivas obras. Ele aponta para, na escola *neo-realista* do pós-guerra, o surgimento de um diferente tipo de imagem, que não mais obedeceria à esquemas sensório-motores, onde os

personagens agem e reagem através de uma lógica do movimento, para situações óticas puras, que levam estas imagens para além do movimento:

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação do antigo realismo. Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o impressionismo. (DELEUZE, 1990, 11)

O neo-realismo recriaria o real através de seus próprios códigos, evocando um novo tipo de imagem:

O neo-realismo produzia um mais de realidade, formal ou material. Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do mental, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria as imagens as exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (DELEUZE, 1990, 9)

Neste sentido, segundo o autor, as obras de Visconti, Antonioni e Fellini pertencem, apesar das diferenças entre eles, ao *neo-realismo*, pois criam uma atmosfera onde o imaginário e o real se mesclam, bem como o físico e o mental:

Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 1990,16)

O exemplo dado por Deleuze d' *O Eclipse*, de Antonioni, é esclarecedor, quando no final do filme sua estrutura muda radicalmente, criando uma atmosfera de desolamento e angústia, que foge ao âmbito geral da obra:

As situações óticas e sonoras do neo-realismo se opõem às situações sensório-motoras fortes do realismo tradicional. A situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou supõe uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de espaço qualquer, seja desconectado, seja esvaziado (encontraremos a passagem de um ao outro em *O Eclipse*, onde os pedaços desconectados do espaço vivido pela heroína, Bolsa, África, aeroporto, somam-se no final do filme a um espaço vazio que se confunde com a superfície branca). No neo-realismo, as ligações sensório-motoras só vão

valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem-ação. (DELEUZE, 1990,14)

A partir desta polaridade entre os dois tipos de imagem, que o autor ressalta como possíveis de existir no mesmo filme, Deleuze faz uma espécie de taxonomia dos filmes e teorias do cinema. No capítulo 2 d' *A Imagem-Tempo*, intitulado *Recapitulação das Imagens e dos Signos*, ele discute diretamente a questão do cinema enquanto linguagem, criticando as idéias de Metz:

O fato histórico (que Metz invoca) é que o cinema se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história e rechaçando as outras direções possíveis. A aproximação que se segue é que, a partir de então, as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas à proposições, ou melhor, a enunciados orais: o plano considerado como o menor enunciado narrativo. (...) Para Metz, a narração remete a um ou vários códigos como a determinações de linguagem subjacentes das quais ela deriva, na imagem, a título de dado aparente. Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensorio-motor. Veremos que as formas modernas de narração resultam na composição e dos tipos da imagem-tempo: até mesmo a legibilidade. A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é a consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas. (DELEUZE, 1990, 39)

Para Deleuze, o cinema não seria uma linguagem, mas sim, algo apropriado pela linguagem:

Estes compostos (...) constituem uma matéria sinalética que comporta traços de modulação de todo o tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos). (...) É uma massa plástica, uma matéria asignificante, e a-sintática, matéria não lingüisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética, e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável. Queremos dizer que quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar à enunciados que vem dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta à traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles que havíamos partido. (DELEUZE, 1990, 42)

A partir de um viés que considera a própria qualidade da imagem, fugindo da antinomia entre drama e qualidade plástico-rítmica, passando a considerar as imagens como fruto de um aspecto mecânico (que deriva num processo narrativo) ou especificamente óticas, situações óticas puras, características do

que chama de cinema moderno, Deleuze abre uma nova perspectiva na tentativa de compreender o problema da comunicação das imagens:

(...) O cinema não é língua, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios objetos (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Ele constitui toda uma psicomecânica, o autômato espiritual, ou o enunciável de uma língua, que possui lógica própria. A língua daí tira enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, mas o próprio enunciável mais suas imagens e signos são de outra natureza. (DELEUZE, 1990, 31)

Essa forma de comunicar das imagens em movimento, que possui uma lógica própria e se constitui através de movimentos e processos de pensamento (pré-lingüísticos), pode ser melhor compreendida quando nos afastamos, não somente do viés narrativo, aristotélico, como também da tentativa de emprestar conceitos relativos à linguagem para compreender as narrativas cinematográficas (aqui, no sentido pleno, compreendendo todas as lógicas e formas de narrativas imago-cinéticas). Me parece que a obra *O Cinema Pensa*, do argentino Julio Cabrera, compreende bem esta questão.

Partindo da noção de *conceito-imagem*, um tipo de conceito visual estruturalmente diferente dos conceitos tradicionais utilizados pela filosofia escrita (*conceitos-idéia*), o autor busca relacionar o cinema à filosofia. Esse conceito, que não deve ser definido, apenas sugerido, sob pena de perder seu valor heurístico e crítico, serve para definir núcleos comunicativos no filme, definido como um *macro conceito-imagem*:

Um conceito-imagem é instaurado e funciona no contexto de uma experiência que é preciso ter, para que se possa entender e utilizar esse conceito. Por conseguinte, não se trata de um conceito externo, de referência exterior a algo, mas de uma linguagem instauradora que precisa passar por uma experiência para ser plenamente consolidada. Parafrazeando Austin, pode-se dizer que o cinema é como um fazer coisas com imagens. (...) Ver o filme e ter a experiência que o filme propõe (a experiência do que o filme é) não é apenas lazer, ou uma experiência estética, mas uma dimensão compreensiva do mundo. (CABRERA, 2006, 21)

Nessa forma pragmática de comunicar, o cinema institui um tipo diferente de racionalidade, uma racionalidade *logopática*:

A racionalidade *logopática* do cinema muda a estrutura habitualmente aceita do saber, enquanto definido apenas lógica ou intelectualmente. Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter informações, mas também em

estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar deixar-se afetar por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida. (...) Os *conceitos-imagem* do cinema, por meio desta experiência instauradora e plena, procuram produzir em alguém (um alguém sempre muito indefinido) um impacto emocional que, ao mesmo tempo, diga algo à respeito do mundo, do ser humano, da natureza, etc. E que tenha um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através de seu componente emocional. Não estão interessados, assim, somente em passar uma informação objetiva nem em provocar uma pura explosão afetiva por ela mesma, mas em uma abordagem que chamo aqui de *logopática*, lógica e pática ao mesmo tempo. (CABRERA, 2006, 22)

Essa lógica *logopática*, racional e afetiva ao mesmo tempo, se dá em função da possibilidade do cinema em mostrar um número ilimitado de pontos de vista (ao passar de uma câmera que funciona como uma terceira pessoa, para uma subjetiva, por exemplo), pela tão exaltada capacidade cinematográfica em manipular as coordenadas espaço-temporais, e pelo próprio manejo interno ao filme, que pode potencializar, enfraquecer, e problematizar o objetivo e o subjetivo ao mesmo tempo: o cinema está “além da Subjetividade e da Objetividade ou é as duas coisas ao mesmo tempo” (CABRERA, 2006, 32).

O tipo de comunicação propiciada pelo cinema possui componentes universais: uma guerra pode ser todas as guerras, um beijo, todos os beijos, etc... Mas pode também trabalhar com o particular, dependendo da situação: Estão em jogo, sempre, o elemento racional, consciente, do espectador, que pode criticar o filme e o lado emocional, que geralmente prevalece: “a imagem cinematográfica é essencialmente desestruturadora, desestabilizadora, subversiva.” (CABRERA, 2006, 36)

O cinema, sob esse ponto de vista, nunca se apresenta como uma experiência análoga à um axioma, algo fechado, de uma mensagem absolutamente clara. A imagem sempre problematiza, nunca dá uma proposta ou solução definitiva. Fazendo questão de distanciar a lógica *logopática* da narrativa dramática, Cabrera estabelece uma índole comunicativa do cinema:

O logopático favorece a ruptura, a problematização do particular, o terrível, o devastador. A logopatia problematiza a exclusividade lógica, o controle, a harmonia, o estético, o tranqüilo, o regulado, o dominável, o divino. O cinema é mais pagão do que a filosofia (não foi a toa que a primeira seção de cinema ocorreu, segundo parece, na caverna de Platão). O cinema nunca confirma nada. Volta a abrir o que parecia aceito e estabilizado. (...) O cinema, com seus impactos visuais terríveis, seus espantalhos e suas maquinarias infernais, tem sido muito mais um instrumento de captação de tudo o que há de demoníaco, de incontrolável, incompreensível, múltiplo e desanimador no mundo e, nesse sentido, desenvolveu uma filosofia com um componente negativo-crítico muito superior ao da filosofia escrita habitual. (Por outro lado, num sentido histórico, as origens do cinema são simplesmente vis, ligadas ao Vaudeville, aos prostíbulos e

à marginalidade, como conta Arlindo Machado, em *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.*) (CABRERA, 2006, 35)

Mesmo discordando dessa visão deveras pessimista do cinema, considero as idéias de Cabrera muito interessantes para a compreensão desta lógica comunicativa das imagens cinéticas. Atreladas a esta perspectiva de ruptura, de algo que extravasa e de caráter mesmo de uma pulsão, essas imagens comunicam, apesar de toda a tradição de uma ficção e de um documentário clássicos, de forma ilógica e irracional, principalmente se comparadas com a linguagem e sua dupla articulação. A empatia própria da imagem cinematográfica mascara, de certa forma essas características, mas numa compreensão mais profunda logo se descobre uma série de variáveis que desvirtuam mesmo uma linearidade muitas vezes buscada numa narrativa clássica.

Frederic Jameson, n` *As Marcas do Visível*, compartilha dessa perspectiva em relação ao que chama de visual:

O visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento; nessa ótica, pensar seus atributos transforma-se em algo complementar se não houver disposição de trair o objeto; os filmes mais austeros, por sua vez, extraem por força sua energia da tentativa de reprimir os próprios excessos (em vez de tirá-la do esforço mais ingrato de disciplinar o espectador). Assim, filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. Certamente sabemos disso com maior clareza hoje, porque nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo_ agora, em grande parte, um conjunto de produtos da nossa própria criação_ exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens. Se ainda fosse possível uma ontologia desse universo artificial, produzido por pessoas, teria de ser uma ontologia do visual, do ser como algo acima de tudo visível, com os outros sentidos derivando dele; todas as lutas de poder e de desejo tem que acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual; é irônico que o estagio mais elevado da civilização (até agora) tenha transformado a natureza humana nesse único sentido multiforme, o qual, com toda certeza nem mesmo o moralismo pode ainda querer restringir. (JAMESON, 2005,1)

Através da oposição entre montagem expressiva (plástico-ritmica) e narrativa dramática, despertada pela teoria do *Aparatus*, que invocamos no começo do capítulo, empreendemos uma investigação para tentar compreender de que forma as imagens cinéticas comunicam. Com a abordagem da obra de cineastas de Vanguarda, como Epstein, Vertov e Eisenstein, buscamos compreender como se dava em seus filmes e teorias essa oposição e como esses dois tipos de narrativa negociavam entre si. A partir da noção de instante, procuramos compreender a atração humana pela própria dinâmica do

movimento e pelo seu estudo: Assim descobrimos que esse interesse primeiro no aspecto cinematográfico, existente no pré e primeiro cinema, só foi desvirtuada ou incorporada pelo viés narrativo que se tornou predominante na cinematografia. Através da querela intelectual entre os dois intelectuais franceses (Metz e Deleuze), bem como com a abordagem da obra de Cabrera e Jameson, encontramos uma perspectiva de que as imagens cinéticas comunicam de forma para-lingüística, tal como uma espécie de pulsão, que é dominada no ato da montagem. Essa forma de comunicação me parece condizer com o aspecto musical que foi legado à imagem, como uma forma evanescente no tempo, por uma série de teóricos.

Agora, a partir da descoberta deste caráter musical da imagem em movimento e de seus traços ilógicos e pulsionais, vamos buscar relacionar essa forma de comunicar das imagens em movimento com a música. O que significa, como acontece no Vjing, uma relação entre música e imagem cinética onde não somente as imagens funcionariam de forma musical, como visto abaixo, mas também seriam intrinsecamente ligadas à música? Para compreender essa particularidade do Vjing e, talvez com isso, compreender algo em relação às imagens cinéticas em geral, efetuo aqui uma análise da *Origem da Tragédia*, de Nietzsche.

Essa primeira obra do filósofo alemão corresponde ao que o autor caracteriza como um elogio à Wagner. Ele teria vislumbrado, na obra do compositor, um resgate da obra de arte enquanto reveladora e potencializadora do mito. Essa discussão em relação à Alemanha do XIX não nos interessa especificamente. O ponto chave do raciocínio empreendido por Nietzsche é a sua afirmação de que a obra de Wagner, resgataria uma forma trágica de viver e de ver o mundo, somente existente em sua plenitude, num determinado período da história da Grécia, onde os gregos, conseguiriam equilibrar “aquela duplicidade mesma como fonte e essência primordiais da tragédia grega, como expressão dos dois impulsos artísticos entramados entre si, o apolíneo e o dionisíaco.” (Nietzsche, 1993, 78) A tragédia conteria em si estes dois aspectos que são essenciais à obra de arte: O apolíneo, princípio da individuação, seria relativo a Apolo e teria relação com a forma e a beleza das formas, com o aspecto onírico, onde no sonho vislumbramos a aparência das coisas; o prazer pelo belo e através dele, como revelado na arte pictórica e na escultura grega e, no caso da representação trágica, no aspecto visual e plástico da apresentação, bem como na individualidade de cada personagem. O aspecto dionisíaco, seria invocado pela música e pelo ritmo, o *Ditirambo*, que era

cantado e dançado pelo coro trágico, que misturava-se ao público (na tragédia grega não havia essa divisão moderna entre o espaço do público e o da apresentação, a própria forma do teatro grego é reveladora da mistura entre o coro de sátiros e o público), extasiado pela celebração rítmica e pelo vinho:

Titânico e bárbaro pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o dionisiaco provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles titãs ou heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava como um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisiaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O titânico e o bárbaro eram, no fim das contas, uma necessidade tal como o apolíneo. E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisiaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmódiantes de Apolo, com os fantasmais arpejos de harpa! As musas das artes da aparência empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria do Sileno a bradar “Ai deles! Ai deles!”, contra os serenojoviais Olímpicos. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisiaco e esquecia os preceitos apolíneos. O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. (Nietzsche, 1993, 41)

Dionísio, o Deus da desmesura, invocado por tantos povos através da beberagem mágica e do ritmo alucinante, rompia com a postura individual e comedida, invocando o *Uno-primordial*, resgatando o aspecto primitivo e bárbaro de cada um e de todos. Essa tensão, invocada pelo filósofo na figura do artista plástico (apolíneo) e do músico (dionisiaco)¹³, é característica de toda Arte, por mais que o aspecto dionisiaco tenha sido sublimado, segundo o autor, pela filosofia socrática, no primado da lógica sobre o trágico.

Como então aplicar esta tensão ao universo do audiovisual, e mais especificamente ao Vjing? É evidente que no mundo dos filmes e congêneres, esta tensão também se apresenta. Numa analogia reducionista, o aspecto apolíneo pode ser identificado como predominante não somente nos filmes clássicos, onde a fábula e a trama são invocadas no sentido de transportar o espectador para uma espécie de realidade paralela, tal como no sonho, uma *aparência da aparência* (Nietzsche, 1993, 39), mas também na valorização da beleza e na perfeição da imagem da obra fílmica. O aspecto dionisiaco, estaria

¹³ O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, esta mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisiaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. (Nietzsche, 1993, 45)

mais relacionado com imagens texturizadas, *sujas*, entoadas ritmicamente num ritmo que quebraria a logicidade narrativa da fábula. Esta associação entre o aspecto apolíneo e a narrativa clássica e o dionisiaco e a plástica-ritmica, é sobremaneira duvidosa, uma vez que a tragédia grega, com seu equilíbrio entre os dois aspectos, possuía uma narrativa exemplar. Seria preferível, então, considerar a obra audiovisual como composta de dois eixos de tensão, um entre uma narrativa dramática e uma narrativa plástico-ritmica, e outro entre um aspecto mais ordenado, limpo, delineado e, de certa forma ascético, o apolíneo; e o outro mais desordenado, irracional, ilógico, o dionisiaco.

Esta difícil elaboração se encontra intimamente ligada ao conceito de *katarse*, empreendido pelos gregos e mais especificamente por Aristóteles, relativo ao sentimento despertado no espectador pela obra trágica. Esse conceito teria se perdido no infindável cipoal de significações que a Poética aristotélica teria adquirido através das suas diversas traduções e resignificações: *Katarse* seria relativa a um aspecto medicinal, despertando no espectador sentimentos e emoções que purgariam seus desejos, e trariam alívio a sua existência. Poderia ser relativa a um aspecto moral, onde a visão dos infortúnios sofridos pelo herói ao ultrapassar as fronteiras do permitido, causaria uma espécie de refreamento e formatação dos hábitos do espectador. Poderia ser, também, relativa ao próprio desenvolvimento da trama trágica, da sua desenvoltura narrativa. E, por último, numa posição defendida por Luis Costa Lima, ser, em sua primeira acepção, relativa mesmo à dança, ao movimento e ritmo empreendido pelas vestais. (COSTA LIMA, 1995)

Esta última acepção do termo traz então à tona uma similaridade entre o formato e objetivos da tragédia grega, com aquele das obras audiovisuais plástico-ritmicas, que buscam despertar no espectador sensações a partir da evanescência das formas e do ritmo das imagens, numa *catarse rítmica*, como explicitado acima.

O Vjing, mais especificamente, ao unir imagem em movimento, música, e dança, faria parte ou mesmo poderia provocar, uma *catarse* poderosa. A declaração do Vj Palumbo é exemplar nesse sentido. Ele escreve sobre um momento mágico, inesquecível:

Quero dizer ainda, que levo em minha memória um particular momento, um momento mágico onde eu (...) fui me apresentar com o pouco de dignidade (que me restava pelo momento pessoal vivido), com a cara e a coragem, no culminante e fatídico Nokiatrends/ Sonarsound... Uma performance como nunca fora igual...Eu mesmo não acreditei em mim...

Foi ali que pude sentir os Deuses e Deusas celebrando e dançando, Shiva, Buda; uma energia brotando do chão e passando por mim até minhas mãos, passando através do mixer e jorrando de volta para a pista (claro que o cara da luz altamente contribuiu com seus poderes de relâmpagos e flashes). Ali meus terminais nervosos cintilavam. Aquela mesma energia que nutre o cosmos me manteve ali de pé, um ser cambaleante de bengalas magro e sem forças, por 6 horas ininterruptas!!

Um poder de cura circulou por ali. Ali sim, pude sentir o verdadeiro Nirvana. Estava profundamente tomado. Ali senti o auge do poder de realização do ser humano. As pessoas perto de mim entravam em catarse por observação. Homem e Deus em profunda conexão. Os ritmos frenéticos da música em sincronia com a imagem bombada para o inconsciente imagético! "Aquilo era sexo puro!! Era AMOR! Quem viu de perto sabe o que estou falando... Acredito que jamais esquecerão...Inacreditável que esqueceram. Aquilo era verdadeiro, foi Histórico.

É naquela catarse que eu acredito... [www.rraul.com.br]

Assim, Palumbo escreve sobre a relação estimulador-estimulado que se estabelece na pista, descrevendo uma sensação sinestésica incrível. A musica das imagens, atrelada à musica e seu ritmo alucinante, à dança e às luzes, invocam o espírito dionisíaco:

O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta o jubiloso hino beethoveniano à *Alegria* e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se esponjam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a moda impudente estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: A força artística de toda natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e, aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mundos, ressoa o chamado dos misterios eleusinos: Vós vos prosternais, milhões de seres? Presentes tu o criador, ó mundo?