

L'ÉTOILE DE MER, DE MAN RAY

Guilherme Bueno (UFMG)

No *Dictionnaire Abrégé du Surrealisme*, publicado por Éluard e Breton em 1938, consta no verbete “filme”, após uma breve listagem das principais realizações dos seus artistas (*Emak Bakia*, *L'Étoile de Mer*, *Anemic Cinema*, *La Perle*, *O cão andaluz* e *A Idade de Ouro*) o seguinte comentário críptico atribuído a Salvador Dalí: “O que se pode esperar do surrealismo e o que se poderia esperar de um certo cinema dito *cômico* é tudo que merece ser considerado” (ELUARD, 1968, p.745). É sabida a relação dos surrealistas com a linguagem cinematográfica, não só por suas próprias criações (merece ser incluída nessa lista *Dreams that Money can buy* [*Sonhos que o dinheiro pode comprar*], de Hans Richter, produzido uma década depois da redação desse verbete, e *La coquille et le clergyman* [*A concha e o clérigo*], de 1926, cujo roteiro foi redigido por Artaud), responsável por uma riqueza de títulos comparável aos cinemas expressionista e construtivista – com a notável diferença de, no seu caso, a autoria ser menos segmentada do que naquelas duas outras correntes – mas também por uma regular prática crítica, seja movida pelo ganha-pão, seja pelo poder evocatório das imagens com seus esquemas de edição, seja por se tratar de uma linguagem menos sobrecarregada pelo fardo da história e cuja falsa aderência ao realismo a tornava especialmente instigante e desafiadora, dispondo assim de uma suspensão de objetividade, embaralhando seu esquema narrativo e recepção perceptiva e sensorial. Porém, não passa despercebida a aparente encruzilhada dessa dedicação ao cinema – uma arte que exige um considerável grau de racionalização e organização

de sua cadeia produtiva – ser posta ao serviço de uma construção imagética que se empenha em sabotar a *crença na câmera*, ademais modelo por excelência de uma mecanização. Poderia haver uma *escrita automática* e liberatória no cinema?

Essa pergunta é a nossa pedra de toque nas considerações acerca de *L'Étoile de Mer*, de Man Ray, filmado a partir de um poema-roteiro homônimo de Robert Desnos, apenas redescoberto nos arquivos do MoMA¹ na década de 1970. A relação entre palavra e imagem aqui detém uma particularidade, na medida em que nos deparamos com algo que é mais do que um poema visual e gravita (talvez desdobrando) o estratégico descompasso e estranhamento continuamente explorados pelos surrealistas, quando punham em atrito a fotografia e sua legenda – o abismo entre referencial e significado (talvez frequentemente explorado pela poesia na elaboração de seus motivos), por meio do qual, dentre outras coisas, Rosalind Krauss apontaria para a questão do índice; apropriando-nos do termo usado por Man Ray em outra obra sua, trata-se de um *cinepoema*. Colocar as coisas desse modo levanta um primeiro ponto: nessa estrutura articuladora entre palavra e imagem, o poema não é mais *descrito por uma representação*, isto é, como a ilustração que o acompanha. Esclareçamos: a prática de ilustrar poemas antecede em muito a modernidade, servindo às vezes como um espelho ao texto, outras tantas como uma sugestão por meio da qual dispúnhamos de um acessório para visualizar um motivo, uma cena ou uma “atmosfera” lírica sugerida pela escrita. E mesmo se reduzíssemos o caso Man Ray/Desnos ao âmbito texto-ilustração (o que não é nosso propósito), ele estaria longe de ser inédito para a arte moderna (essa prática chegou invertida ao cinema mudo, com os intertítulos existindo para contextualizar uma determinada sequência; e, no âmbito da poesia, numa inversão similar, em *Les Mains Libres*, que Éluard *ilustra com poesias* um conjunto de desenhos de Man Ray).

1 Museum of Modern Art (MoMA). [Nota do editor]

Manet ilustrou Mallarmé, Picasso colaborou com Éluard e Aragon e temos ainda o episódio singular dos caligramas de Apollinaire (que a seu modo condensavam aquelas duas formas de representação), afora outras parcerias dos escritores surrealistas com artistas como Max Ernst e, novamente, Man Ray. Insistimos que *L'Étoile de Mer* é algo distinto disso, uma vez que as imagens não são meras “traduções” de versos, outrossim, nessa obra projetada pela primeira vez em 1928 (e, fato curioso, conta com a presença dentre seus espectadores, na première de um filme que posteriormente abriria as sessões de *O Anjo Azul*, de um certo “Cavalcanti”, que desconfiamos ser ninguém menos do que Di Cavalcanti) transpõe-se para a linguagem cinematográfica um atravessamento familiar àquele que mesclava desenhos e textos nos exercícios de escrita automática. Estaríamos diante de um “filme automático”, para o qual pareciam haver precedentes com os experimentos de Man Ray em *Emak Bakia* e *Le retour à la raison* ou do René Clair de *Entr'acte*, com suas aparentes colagens aleatórias de fotogramas? Sendo mais preciso, imagens e versos constituem um todo entrelaçado, uma obra híbrida – o próprio Desnos sugere isso ao se remeter ao filme: “Eu confiei o manuscrito a Man Ray e parti em viagem. No retorno, o filme estava terminado. Graças as operações tenebrosas pelas quais ele constituiu uma alquimia das aparências, em favor de invenções que deviam menos a ciência do que a inspiração, Man Ray construiu um domínio que não pertence nem mais a mim e nem de fato a ele”. *Cadavre exquis*. Os limites da autoria, assim como aqueles outrora reguladores da fronteira entre palavra e imagem, cancelam-se naquilo em que uma se materializa sob a forma da outra, ao mesmo tempo em que uma nasce estimulada pela outra. Comparado ao aleatório dadaísta, nesse aspecto há um diferencial importante, naquilo em que o acaso assume a sua dimensão mágica do maravilhoso explorada pelos surrealistas. Diga-se mais: no filme, não há verso que não seja sucedido não por outro, mas por uma tomada cinematográfica, operando uma

descontinuidade com a prática convencional de leitura. É como se cada um deles fosse ora infiltrado, ora explodisse como uma supernova de imagens. Visto assim, Man Ray vai muito além de apenas criar a dita “atmosfera” do poema.

Isso posto, é possível *escrever com imagens*? Abstraídas as ancestrais questões de que toda escrita é um desenho, da pintura como poesia muda e da poesia como pintura falante (aqui temos, de um modo ou de outro, algo senão falante, no mínimo sonoro), no fundo esse é nosso problema central. Identificável no dada, ele tocava agora o surrealismo. Na trilha de Desnos também estava outro interlocutor regular de Man Ray, Marcel Duchamp. Ao nos referirmos a ele, é tão somente para indicar que a pergunta aqui lançada foi explorada em paralelo por Duchamp em *Anemic Cinema* e em uma série de obras-chave suas. De fato, os três partilhavam um apreço especial pelos jogos de palavras e anagramas: trocadilhos como *Apolinaire enameled*, ou ainda os rotorelevos de *Anemic Cinema* são aparentados das técnicas de escrita de Desnos, que nos mesmos anos fizera em seus manuscritos de 1923 um conjunto de retratos dos surrealistas sobrepondo trocadilhos textuais e visuais (Figura 1) que exploravam rimas internas e junções gráficas numa erupção de textos “clandestinos” com palavras que se concluíam não por uma sílaba, mas por desenhos (Desnos, ainda que Breton dissesse que ele nunca encontrara pessoalmente Duchamp, escrevera inclusive um apanhado de textos incorporando telepaticamente, como dizia, a figura de Rrose Sélavy). Se recorremos a isso, foi com o intuito de pensarmos nas rimas, assonâncias e aliteraões sonoras de Desnos no filme (*Si belle! Cybele?*, provavelmente incluída por iniciativa própria de Man Ray, pois que o verso consta de outra obra do poeta, *Deuil pour deuil*) transformadas em rimas, assonâncias e aliteraões “visuais” na câmara de Man Ray, assim como nos paralelismos simbólicos e de transferência construídos a partir das sugestões de Desnos (como no ladeamento entre a estrela do mar e um pé feminino, [Figura 2]).

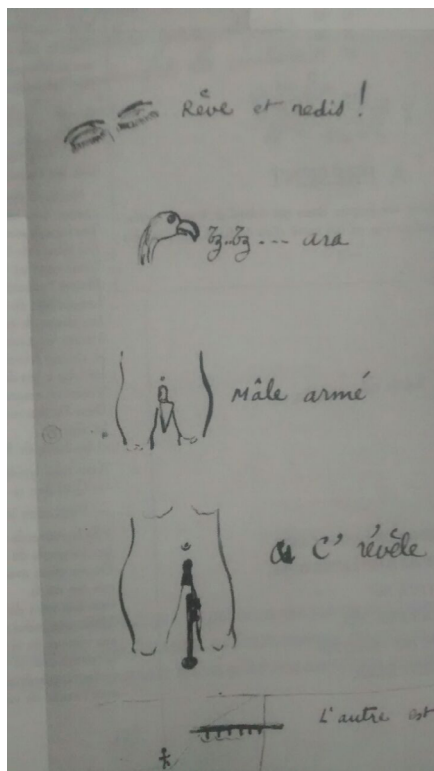


Figura 1. Robert Desnos. Manuscrito com retrato dos surrealistas e outros poetas, 1923.



Figura 2. Man Ray. Fotograma de L'Étoile de Mer, 1928

Antes de uma rápida consideração sobre a sinopse, convém indicar nossa segunda hipótese: o filme deriva da noção de objeto proposta pelos surrealistas, apresentada no mesmo dicionário de 1937, sendo ela fundamental para mapearmos essa dimensão de transcrição reconhecida na película (para nós, brasileiros, que acreditamos só conhecer o poema objeto nos anos 1950 numa frente anti-surrealista, esse não deixa de ser um problema interessante, ainda que não nos caiba aqui). O verbete, de Éluard, enfim, diz:

Objeto – os *readymades* e *readymade assistidos*, objetos escolhidos ou compostos a partir de 1914 por Marcel Duchamp, constituem os primeiros objetos surrealistas. Em 1924, no *Discurso sobre o pouco de realidade*, André Breton propõe fabricar e colocar em circulação “alguns desses objetos que não se percebe senão no sonho” (*objeto onírico*). Em 1930, Salvador Dalí constrói e define os *objetos de funcionamento simbólico* (objeto que se presta a um mínimo de funcionamento mecânico e que é baseado sobre os fantasmas e representações suscetíveis de serem provocadas pelas realizações de atos inconscientes [...]) Sobre a passagem do surrealismo se produz uma crise fundamental do objeto. Apenas o exame bastante atento das numerosas especulações às quais esse objeto se fez publicamente presente podem permitir de abarcar sem dúvida em toda a sua extensão a tentação atual do surrealismo (*objeto real e virtual, objeto móvel e mudo, objeto fantasma, objeto interpretado, objeto incorporado, ser-objeto, etc.*). Paralelamente, o surrealismo chamou a atenção para as diversas categorias de objetos existentes para além dele: *objeto natural, objeto perturbado, objeto encontrado,*

*objeto matemático, objeto involuntário, etc.*².
(1968, p.760-761)

Digamos que era isso – um filme ser disparador da mesma irrupção atribuída ao objeto – que Desnos esperava do cinema; ele deveria possuir similar potência transbordante. A relativa liberdade com que Man Ray trabalhou com suas indicações (sobretudo quando considerado que o artista americano não era um surrealista fiel, ainda mais nesse momento em que o próprio Desnos se encontrava rompido com Breton) confirmavam não apenas essa condição multiforme e de funcionamento ativador do objeto – uma questão, aliás, que dava o tom do interesse dos surrealistas pela psicanálise – mas confeririam ao filme (metaforicamente) esse estatuto (o filme é um objeto). Que se compare com um comentário de Desnos em uma crítica sobre cinema publicada em 1925:

Existe um cinema mais maravilhoso que todos os outros. Aqueles dados a sonhar sabem bem que nenhum filme pode igualar em imprevisto, em trágico esta vida indiscutível a qual seu sonho é consagrado. O gosto, o amor do cinema participam do desejo do sono. Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras

2 ELUARD, Paul. “Dictionnaire abrégé du surréalisme (en collaboration avec André Breton)”. In: ELUARD, Paul (1968). *Oeuvres complètes*, I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). p.760-761. Compare-se com o seguinte trecho de Breton em *L’amour fou*: “Uma tal beleza [a beleza convulsiva] não poderá se desencadear senão a partir do sentimento pungente da coisa revelada, senão da certeza integral procurada pela irrupção de uma solução que, em função de sua própria natureza, não poderia chegar anós pelas vias lógicas ordinárias. Com efeito, trata-se, em caso semelhante, de uma solução com certeza adaptada rigorosamente e todavia, bastante superior à necessidade. A imagem, tal como ela se produz na escrita automática, sempre se constituiu para mim como um exemplo perfeito. Do mesmo modo, posso desejar ver que se construa um objeto bastante especial, respondendo a uma fantasia poética qualquer. Esse objeto, em sua matéria, em sua forma, eu o preveria mais ou menos. Ocorre-me agora de descobri-lo sem dúvida único dentre os outros objetos fabricados [...] Ocorre sempre de que o prazer existe aqui em função da dessemelhança existente entre o objeto desejado e a *descoberta* [la trouvaille]”. BRETON, André (1937). *L’amour fou*. Paris: Gallimard. p.20-22.

deixam escapar ao despertar, vamos às salas escuras procurar o sonho artificial e talvez o excitante capaz de povoar nossas noites desertadas. Eu gostaria que um diretor de cinema se apaixonasse por esta ideia [...] Não se trata mais da lógica, da construção clássica, nem de bajular a incompreensão do público, mas de coisas vistas, de um realismo superior, uma vez que ele abre um novo domínio a poesia e ao sonho. (1999, p.186)

Juntando as partes: a “escrita” de *L’Étoile de Mer*, com seus jogos de deslizamentos visuais e ressonâncias textuais, progride a partir da irradiação e repetição de um objeto mágico: uma estrela do mar, pertencente a Desnos. O poeta, no seu relato, refere-se a ela como deflagradora da lembrança de uma mulher amada e perdida. O tipo de associação por ele sugerida era usual, ecoando a disponibilidade de Breton para o “acaso objetivo”, que percorreria tanto sua curiosidade aguda pela fotografia (*cendrier Cendrillon*) como a estrutura de seus romances *Nadja*, *Les vases communicants* e *L’Amour Fou*. Em todos eles há um objeto-evento que transcende seu significado e uso comuns, acessando uma dimensão convulsiva que se infiltra no real, corroendo sua estabilidade e coerência ao ponto extremo em que realidade “externa” – objetiva – e aquela subjetiva e proveniente da imaginação e do inconsciente desfaçam suas fronteiras (esse mesmo dispositivo apareceria no *Cão Andaluz*, com uma pequena caixa recorrentemente presente no filme, mas pode ser identificado no cinema expressionista de Pabst em *Segredos de uma alma* [*Geheimnisse eines Seele*]; em todos esses casos o objeto era algo apenas *dentro* do filme a ilustrar um determinado tema, e não uma extensão dele para a própria função do cinema). Sua objetividade é não menos enigmática porque tendo como matéria a imagem, guarda um quê de incorpórea e espectral. Se comparamos com os jogos de escrita automática, eles de um modo ou outro detinham a fisicalidade da folha de papel; *L’étoile de mer* fala de um objeto que existe como triplo espectro: como

vimos, Desnos sempre acreditara na força imersiva provocada pelo cinema em seu espectador, isto é, o cinema possui essa qualidade esperada do objeto surrealista; do ponto de vista físico, ele explicita uma ausência a nós projetada pelo cone de luz (uma fantasmagoria inerente a todo cinema, aliás), a espelhar o tema subjacente do filme (o amor que só existe como vestígio em outra coisa); mas é também a assombração mnemônica desse episódio que *retorna* ao presente, naquilo em que a estrela lhe reconduz oniricamente a esse algo perdido e distante no passado, reinscrevendo-o incontornável— e irremediavelmente no aqui-agora. A estrela do mar, aliás, assume um valor não menos multifacetado, pois além de se colocar como o duplo desse episódio sentimental frustrado, aciona uma evocação metalinguística em relação a própria linguagem do cinema (Figura 3), como depreenderíamos de uma divagação do poeta em outra de suas críticas: “A vida, esse farol de um fogo voltigeante [en tournant], determina no céu belas estrelas do mar. Os dias e as noites se sucedem como feras sedutoras e, se elas se parecem, a culpa é do domador” (DESNOS, 1999, p.187).



Figura 3. Man Ray. Fotografia de L'Étoile de Mer.

O farol, tal como o projetor de uma sala de exibição, nos revela um objeto de encanto e sedução, como o são as divas dos filmes. Do mesmo modo, fala de um outro duplo: a imagem das estrelas do mar sobre a tela do céu onde deveriam existir na realidade estrelas de luz perfaz a analogia do cinema como misterioso “substituto” do mundo real. Por fim, a associação erótica implícita na sobreposição da estrela do mar à figura do desejo numa “visão” cinematográfica não é um exagero interpretativo do texto de Desnos, uma vez que ela surge no contexto de uma resenha crítica dedicada a essa latência atribuída ao cinema, que se via então convivendo com os apuros da censura, do moralismo e do pudor dos estúdios. Aliás, na sua apresentação fílmica por Man Ray, ela – a estrela do mar – em mais de um momento suscita algo como a multiplicação do tema da “vagina dentada” ([Figura 4] a vagina-boca como voz da poesia e a silhueta da estrela como imagem visual do corpo reunidos num mesmo objeto), inclusive quando, numa cena de dupla exposição, essa mesma estrela-vagina se sobrepõe a um punhal (Figura 5) simbolizador da morte – morte como metáfora desse amor perdido e subsequente castração (que não deixa de ser uma variação da dualidade amor/morte tão cara ao escritor).



Figura 4. Man Ray. Fotograma de L'Étoile de Mer.



Figura 5. Man Ray. Fotograma de L'Étoile de Mer

Em resumo, a estrela do mar é um motivo pulsante e pulsional sob o qual se cristaliza sua visão do cinema e da poesia como uma linguagem por excelência não só da imaginação, mas no mesmo tom, do desejo e do anseio de libertação individual e subjetiva.

Isso posto, falemos da sinopse e do filme especificamente. O poema de base, datado de 1928 (a se crer na história de ter sido apresentado a Man Ray durante um jantar oferecido antes de Desnos partir em viagem), segue abaixo:

Qu'elle est belle
Après tout
Si les fleurs étaient en verre
Belle, belle comme une fleur en verre
Belle, belle comme une fleur de chair
Vous ne rêvez pas!
Belle comme une fleur de feu
Les murs de la santé
Qu'elle "était" belle
Qu'elle "est" belle
(DESNOS, 1999, p.421)

Desnos deixou um roteiro, como dito acima, relativamente detalhado, indicando cenas e a trilha sonora que as acompanharia (Man Ray tomaria algumas liberdades em relação a ele, sobretudo com a trilha sonora). Começa com uma visada das pernas de um casal caminhando na rua, adentrando em seguida um quarto (donde surge um primeiro trocadilho verbo-visual erótico entre os dentes da mulher e suas roupas íntimas: “Les dents de femmes sont des objets si charmants... [vem logo após a imagem de uma meia-calça feminina rendilhada no alto, *en dentelle*]... qu'on ne devrait les voir en rêve ou à l'instant de l'amour” – que não passe despercebida nossa observação anterior sobre a estrela/vagina dentada [Figura 6]).

Les dents des femmes
sont des objets
si charmants...



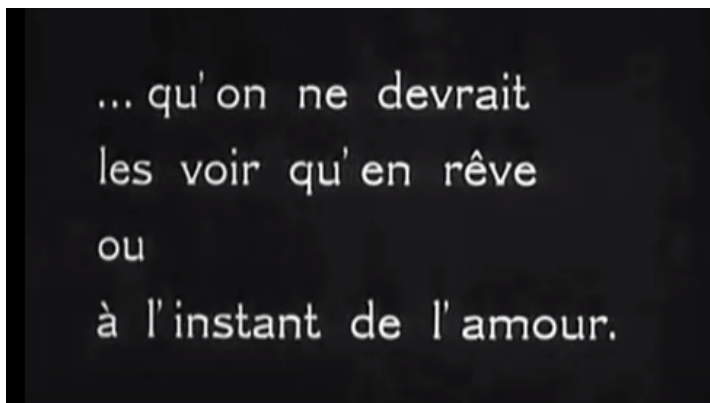


Figura 6. Man Ray. Fotograma de L'Étoile de Mer

Após a mulher despir-se, ele parte. Em seguida, o tema é uma vendedora de jornais que o homem acompanha até um canto escuro da rua, dela ganhando uma estrela do mar, contemplada por ele em seu quarto. Crescentemente o tema da estrela do mar se intercala novamente ao indivíduo e suas projeções libidinais, entremeadas com sequências na cidade. Como desenlace, o casal do início retorna, numa cena em que no meio da mesma caminhada de abertura, um segundo homem aparece, roubando o amor do primeiro.

O que pareceria mera descontinuidade imprime seu sentido no que uma associação puxará outra e seu eventual nexos só se consumará se admitirmos seu desenvolvimento como nas cadeias de *visões* surgidas em sonho. Desnos deixa isso claro quando comenta a realização de Man Ray: “Que não se espere aqui uma exegese sábia das intenções do diretor. Não se trata disso. Trata-se do fato preciso de que Man Ray, deliberadamente triunfando da técnica, ofereceu-me a mais elogiosa e emocionante imagem de mim mesmo e de meus sonhos” (DESNOS, 1999, p.426). O que inicialmente seria um poema, vira *outro* poema – vira também *outra obra* – nessa espécie de transubstanciação na qual a *imagem cinematográfica encarna a imagem mental do texto*, seja do escritor ou do leitor.

Não vamos explorar detalhes das questões técnicas de *L'Étoile de Mer*, examinadas criteriosamente por Kim Knowles em

A cinematic artist: the films of Man Ray (na verdade ela não se limita a isso, retrazendo a história de sua produção nesse meio e de suas inúmeras implicações conceituais), até porque, apesar de termos falado muito até agora de filme e de cinema, esse não é, a rigor, nosso tema, e sim do que há especificamente nesse episódio que nos faz ver o processo segundo o qual um poema pode existir como filme no surrealismo, ou, melhor dito, como método de *correspondência* (penso no sentido baudelairiano do termo) e de uma poética-plataforma da fluidez, como naquilo que concerne a escrita automática e a figuração dos sonhos. Assim sendo, como tais situações apontam para uma perspectiva dos processos da criação surrealista nas quais o poema absorve distintas hipóteses de materialidade como problema de fato textual. Isto é, o texto surrealista não se encerra nas palavras, mas só existe explicitando esse seu novo corpo. Corpo esse que abriga experiências inovadoras não só pela consistência das imagens, mas na razão de ser da existência delas³.

Um cotejo com as anotações de Rosalind Krauss sobre a prática fotográfica dos surrealistas nos é útil. Não só no que ela nos adverte sobre o poder da moldura, capaz de ativar um teor subversivo e inesperado da imagem conforme ela nos é dada a ver (para o qual ela usa como exemplo o *Monument à D.A.F. de Sade*) – uma moldura pode ser o enquadramento, o corte, assim como a legenda –, mas por extensão naquilo em que ela atua diretamente sobre o significado aderido à imagem pelo texto (em nosso objeto, a equação seria o significado aderido ao texto pela imagem); ademais, conforme mencionáramos, a fotografia dentre os surrealistas transformava o seu fictício “aqui-agora” numa ação de colapso temporal – ou seja, nessa demolição de uma técnica narrativa convencional –, pois mais do que falar de uma relação subjetiva com a temporalidade, aquelas imagens tornavam arbitrárias e escorrediças quaisquer distinções entre realidade e delírio nelas implícitas. Esse interesse por um

3 Essa sobreposição, considerada no caso artes plásticas e cinema, seria um dos motes de *Dreams that money can buy*.

descompasso temporal, quebrando a linearidade e a plausibilidade, ou seja, abrindo margem para que a narrativa torne-se absurda em função de seu desajuste perante o tempo presente, já mostrara-se implícito antes das investidas cinematográficas, não só em Breton, mas no próprio Desnos, quando escreve seus *Três Livros de Profecias* (1925) para seus colegas de grupo (“Péret, faça bom proveito de seus próximos dez anos, apesar da prisão e da miséria” (DESNOS, 1999, p.272) – e Man Ray faria algo semelhante na conclusão de seu episódio em *Dreams that Money Can Buy*, ao datar um livro “que retrata exatamente nossa época” – 1947 – como 1950), fazendo com que o presente concreto deles se torne estranho, quando relacionado às extravagantes visões de futurologia criadas pelo autor de *Corps et Biens*.

O problema narrativo, quando inclui o uso da imagem visual (aqui não cometemos uma redundância, pois indicamos existirem outros tipos de imagem) ganharia outro viés, ao acrescentarmos: quais as consequências quando ela passa a existir em movimento (e junto a elas o texto também “se move”)? Do ponto de vista de um embaralhar sequencial, ele se manifestara também no *Cão Andaluz*, na medida em que a progressão das cartelas com os intertítulos simplesmente cria um ziguezague a ponto de não sabermos onde ou quando começam e terminam as ações de suas personagens e ao quê sucede o quê. O primado de uma ação – que se lembrarmos da equação classicizante de Lessing no século XVIII deixava ao encargo da poesia o desenrolar de uma cena em quadros sucessivos e restringia as artes plásticas a escolherem a contenção em um momento decisivo – ativa os novos dispositivos modernos de sua conformação, uma vez que, para simplificar as coisas, ao termos *imagens em movimento*, deparamos com “quadros sonoros” que visualmente seguem uns aos outros sem necessariamente exporem uma ordem plausível, sequer convergindo para um clímax, uma virada. Esses quadros, insistamos, não são nada generosos com os propósitos de clareza;

ao contrário, seu sentido só existe *a partir* do espectador-leitor. Poupano-nos de repetir a descrição do regime em – perdoem-me a expressão desgastada – “dobras rizomáticas” do contato entre real e inconsciente (e, por extensão, de suas implicações de como o fio da história é substituído pelo emaranhado), um dos aspectos mais interessantes dos registros de Man Ray é a alternância entre tomadas visualmente mais “legíveis” e outras em que, graças ao uso de uma placa de vidro coberta com gelatina (dentre outras razões para evitar que a censura proibisse algumas partes [Figura 7]), a cena ganha textura difusa, semiabstrata.



Figura 7. Man Ray. Fotograma de *L'Etoile de Mer*

A primeira interpretação disso é direta: foi um jeito de ressaltar um clima onírico e não-objetivo e de “despersonalizar” as personagens, fazendo com que sobre suas vagas faces nós nos projetemos nelas, isto é, abrindo o filme a ser menos entendido do que interpretado (que se pense nesse papel ativo do espectador quando consideramos o recorrente uso da câmera como algo que ratifica uma *verdade* por ela *testemunhada*). Acrescenta-se, contudo, que a indiferença em segmentar rigidamente o que seriam as sequências de “vigília” daquelas do sonho intensificam esse desejo por desconcertar o público (a tomada da estrela do mar e do pé é a única em que existe uma versão “nítida” e outra

“embaçada”, reiterando seu caráter emblemático). Tais recursos partilham de um propósito já inerente aos seus *rayographs*, que pelo contato direto entre um objeto com o papel fotográfico na exposição, deixavam a um só tempo registrada a sua ausência (diríamos até a sua descomodificação) e a aparência abstrata de seu espectro. As passagens em que a imagem perde sua nitidez reiteram o mesmo efeito.

O emprego das imagens em movimento traz outra consequência no interior do surrealismo. Voltemos a duas ocasiões em que ela fora tematizada. *Imagem*, no singular, é objeto de mais um significativo verbete do *Dictionnaire Abrégé*, mas antes disso, sua *fixidez* fora um elemento-chave para Breton, expresso desde as primeiras páginas de *L'Amour Fou*. No *Dictionnaire...* ela é definida como segue:

A imagem surrealista mais forte é aquela que apresenta o grau mais elevado de arbitrário, aquele que requer o máximo de tempo para traduzir em linguagem prática, seja porque ela engloba uma enorme dose de contradição aparente, seja porque um de seus termos curiosamente tenha sido subtraído, seja porque - anunciando-se sensacional - ela faça ares de se desatar fracamente [...] seja porque ela extrai dela mesma uma justificação *formal* irrisória, seja porque ela é de ordem alucinatória, seja porque ela se empresta muito naturalmente a máscara do concreto ao abstrato ou, inversamente, porque ela implica a negação de qualquer propriedade física elementar, seja porque ela desencadeia o riso. (ELUARD, 1968, p.751)

Por sua vez, em *L'Amour Fou*, após comparar o prazer visceral e convulsivo inerente a certas situações-encontros vividos por uma pessoa (que podem dizer respeito a alguém, uma obra de arte, uma paisagem, uma coisa seja lá qual for) de intensidade sexual, Breton profere uma observação emblemática: a de que tais circunstâncias favorecem uma condição estática, paralisante. Cito-o:

A palavra “convulsiva”, que empreguei para qualificar a beleza que — a única, na minha opinião — deve ser servida, perderia aos meus olhos todo sentido se fosse concebida no movimento e não na expiração exata desse mesmo movimento. Para mim, só pode haver beleza — beleza convulsiva — ao preço da afirmação da relação recíproca que liga o objeto considerado em seu movimento e em seu repouso. (1937, p.15)

Não é nada fortuito que para ilustrar seu ponto de vista apareça no livro uma foto de *Man Ray* intitulada *Explosante Fixe*. De fato, para além dessa fixidez, a recorrência do escritor à fotografia era em si variada e despidoradamente contraditória: em *Nadja* e em *L'Amour Fou* ela poderia alternar da evocação misteriosa à econômica síntese (poupando-o de descrições exaustivas e desviantes, como aponta Dawn Ades), uma curiosa objetividade (localizando concretamente o transcurso de um evento) ou tudo isso misturado.

Ainda assim, eram imagens imóveis. A colaboração *Man Ray/Desnos* colocava novos problemas: por um lado, a imagem, *em seu movimento*, escapava da teoria bretoniana do maravilhoso; por outro, é sintomático que no filme haja algumas pausas de “respiro” no qual uma determinada cena venha a ser a permanência de um mesmo fotograma por alguns segundos — ou seja, criando uma forma de transpor para a estrutura fílmica aquele mesmo princípio. Isso nos faz pensar o outro sentido emblemático da tomada em que o pé feminino (clichê romântico, aliás, se lembrarmos do “delicioso” pé que encerra *A Obra-Prima Desconhecida*, de Balzac) e a estrela do mar se ladeiam, num raro momento de equivalência, posto que no decurso do filme há alternâncias ou a progressiva substituição de uma pela outra.

Retomando, contudo, o nosso tema — uma obra que, ao ser cinema e texto simultaneamente, indica uma nova modalidade de existência, de experiência e senão de escrita, de *reescrita* da poesia (a poesia *precisa* existir sob essas novas formas e essas

mesmas seguem os exercícios surrealistas de fluidez da linguagem e *de linguagens*) – como poderíamos oferecer uma contraprova que apoie nossa especulação sobre *L'Étoile de Mer* como algo além da tradução que, sendo transcrição e objeto, demarque esse novo modo de fazer poesia, passando ela a existir sob esse regime da *forma plástica* e numa não menos nova e desafiadora maneira de pôr em tensão e trânsito a imagem mental da escrita com a imagem fantasmática e fantasmagórica da fotografia e do cinema, de modo a essa última dar corpo (mesmo que estranho) para a projeção do desejo do leitor-espectador? O prazer erótico-estético de Breton, que, conforme apontamos, relacionava a experiência da arte ao gozo sexual, encontra sua concreção em um outro poema-objeto surrealista posterior ao filme de Man Ray-Desnos, uma colaboração na qual uma das partes envolvidas é novamente o artista norte americano, mas agora tendo ao lado Éluard. Em 1935, ambos publicam conjuntamente *Facile*, um livro no qual se mesclam os nus de Nusch Éluard (segunda esposa do poeta) feitos por Man Ray com os textos do autor de *Capitale de la Douleur* (Figura 8). Diríamos que a estrutura do livro é cinematográfica, naquilo em que a alternância entre textos e imagens nas páginas guarda familiaridade com o jogo dos intertítulos em *L'Étoile de Mer*. Além do mais, as fotografias de Nusch, ora tornando seu corpo mais “abstrato”, ora fragmentado, ora explícito (recursos igualmente observáveis no filme), colocam o olhar vagueando entre o estranhamento e a excitação simuladamente pornográfica (dada a sofisticação com que Man Ray elabora os nus, parecendo obscenos, mas extremamente requintados em sua composição luminosa, de pose e forma), o que os reaproximaria daquelas considerações de Breton.

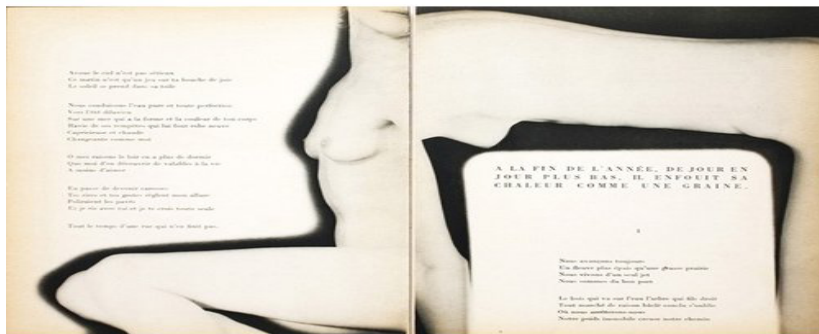


Figura 8. Man Ray. Fotografias para *Facile*, de Paul Eluard

À guisa de conclusão, *L'Étoile de Mer* é apenas um caso de uma prática modernista que nos leva a algo mais do que uma reconsideração sobre a sua historiografia. Esquemáticamente, a história da recepção da modernidade passaria pela disputa entre uma assimilação do surrealismo muitas vezes contraposta às aberturas franqueadas por uma crescente investida na abstração, levando a um deslocamento de critérios rumo a uma tendência formalista – a princípio mais marcado nos Estados Unidos, mas presente em várias outras cenas (no contexto brasileiro dos anos 1950 essas disputas no interior da modernidade seriam igualmente perceptíveis). Os casos do dada e do surrealismo, mudada a ênfase da pintura para a escultura, bem como outras investidas híbridas (a fotografia e o cinema são duas delas), marcariam na fronteira entre modernidade e pós-modernidade nos anos 1960 e 1970 uma divisa dupla: por um lado, a atenção em experiências desses movimentos reabria a caixa do modernismo, remontando uma parte alternativa, vital e reprimida de suas estratégias; por outro, chega convenientemente num momento em que postos em dúvida os critérios de juízo modernistas (tendo dentre seus casos mais ilustres a abordagem greenberguiana da autorreferência dos domínios de competência de cada meio), tais exercícios de cruzamento de linguagens encontrariam seu par em plataformas da arte contemporânea. Para nós, um dos problemas interessantes colocado consiste em refletir sobre como estruturar

metodologias cruzadas de leitura de obras como as examinadas aqui, visto que elas têm um pertencimento móvel: inscrevem-se na história da poesia, do cinema e das artes visuais num só lance. Não se trata de apresentar como novidade algo familiar a todos – a multidisciplinaridade e a transdisciplinaridade, abordagens mais do que correntes – mas de, observada a peculiar materialidade dessas obras (diria que prova-a o fato de em suas reedições elas obrigatoriamente preservarem sua corporeidade polimorfa de texto e imagem indissociáveis), indagar sobre como o olhar responde a tais estruturas narrativas, em que algo pode começar existindo como palavra e terminar como imagem (e vice-versa) ou ser as duas coisas ao mesmo tempo. *Cinepoema*, repito, parafraseando Man Ray.

De certo modo, uma versão inusitada do desafio da “alfabetização modernista” (“o analfabeto do futuro não será aquele que não sabe ler e escrever, mas o que não saberá fotografar”, segundo o construtivista Lászlo Moholy-Nagy), na qual, diferente de uma tradição ekphrasística (a correspondência entre Poussin e Chantelou, para remeter a um exemplo clássico e emblemático) passaríamos a *ler-ver*; as obras e o mundo. Com, sem ou para além da razão.

REFERÊNCIAS

BRETON, André (1937). *L'Amour fou*. Paris: Gallimard.

DESNOS, Robert (1999). *Oeuvres*. Paris: Gallimard.

ÉLUARD, Paul (1968). *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade).

KNOWLES, Kim (2009). *A cinematic artist: the films of Man Ray*. Oxford: Peter Lang Oxford.

KRAUSS, Rosalind (2002). *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli.

KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn (1985). *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. Nova York: Abbeville Press.

WALL-ROMANA, Christophe (2013). *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. Nova York: Fordham University Press.