

Contrastes Estruturantes: Reconsiderações Sobre os Sentidos do Binômio Transparência-Opacidade no Livro *O Discurso Cinematográfico*, de Ismail Xavier¹

Lucas Manuel Mazuquieri REIS ²

Pedro Maciel GUIMARÃES JR. ³

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, São Paulo, SP
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

A tensão entre opacidade e transparência é um *topos* que estrutura diversos debates no campo comunicacional. Buscaremos aqui analisar como este binômio opera dentro de um texto seminal dos estudos de comunicação audiovisual no Brasil: *O discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier. Para tanto, buscaremos uma abertura conceitual desses termos mobilizando os sentidos ligados a eles na Análise de Discurso e nas teorias da arte. Em seguida, apresentaremos como essa pluralidade de sentidos intrínseca aos conceitos se configura no livro, analisando-a em estudos de caso sobre a polimorfia do conceito de opacidade e as relações entre engano e revelação nos debates sobre as vanguardas e os realismos.

Palavras-chave: Ismail Xavier; opacidade; transparência; estética cinematográfica;

Aberturas

Ao reconsiderar a tarefa do filósofo diante das relações de poder que cuidam da aparição do discurso, Michel Foucault afirmou que o papel da filosofia seria “tornar visível o que precisamente é visível - ou seja, fazer aparecer o que está tão próximo, tão imediato, o que está tão intimamente ligado a nós mesmos que, em função disso, não o percebemos.” (FOUCAULT, 2006, p. 42). Sua proposição diz muito sobre os ditos *regimes de transparência*, nos quais aquilo “que pertence à ordem dos efeitos se apresenta como um fato não-construído” (ALLOA; THOMÄ, 2018, p. 36); em tais configurações estético-políticas, a invisibilização das operações simbólicas que fabricam saberes, sujeitos e imagens gera a impressão de imediaticidade, sugerindo uma pretensa neutralidade discursiva das coisas. Nesta seara, o contato repetido com o que nos parece

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação. 10º. semestre do Curso de Comunicação Social – Midialogia da UNICAMP. Bolsista FAPESP pelo projeto de Iniciação Científica “Por uma análise d’*O discurso cinematográfico*”. E-mail: reis.lucas3@gmail.com

³ Orientador do projeto de Iniciação Científica. Professor-Doutor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da UNICAMP, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Multimeios

claro, “sem requerer deciframento nem interpretação” (FOUCAULT, 2006, p. 169), é justamente o que pode gerar *engano*, uma evidência ocultante do que é excessivamente visível, motivo pelo qual é preciso aprender a “fazer ver aquilo que vemos” (*Ibidem*, p. 42).

Desde o seu lançamento em 1977, o livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier (2008), esteve “intimamente ligado” ao desenvolvimento dos estudos de comunicação audiovisual no Brasil e na América Latina (LUNARDELLI; SILVA; PINTO, 2019). David Oubiña aponta que este livro é “uma das principais reflexões histórico-teóricas produzidas na América Latina”⁴. Arlindo Machado advoga que esta é “a mais importante obra sobre teoria cinematográfica produzida no Brasil”⁵, cuja notável importância se comprovou historicamente na sua perene utilização em universidades para a formação de profissionais da área de cinema e comunicação no país

No entanto, quando considerado o paradoxo de transparência apresentado por Foucault, é necessário posar certas questões diante da *intimidade* que tal obra apresenta com a história intelectual dos estudos de cinema no Brasil: o excesso de contato não poderia gerar uma falsa evidência em relação a este texto? Haveria aspectos do livro que se tomam por garantidos? Há nele uma complexidade teórica maior do que esse repetido contato deixa mostrar?

Poderíamos nos aproximar dessas questões de diferentes modos. Propomos aqui abordá-las retornando àquilo que o autor descreve como o eixo central que organiza a exposição da obra: *a tensão entre transparência e opacidade nas estéticas cinematográficas*. Atualmente podemos reconhecer um reiterado “uso prescritivo” destes conceitos, ou seja, têm-se por costume utilizá-los para prescrever determinado filme, sequência ou teoria a uma *ordem* de consignação que lhe dá sentido: à ordem da *transparência* prescreve-se os filmes que buscam criar na tela um efeito de *absorção*, como se o mundo visado se fechasse em si e a narrativa decorresse de forma autônoma e teleológica; na ordem da *opacidade* prescreve-se os filmes que introduzem elementos de reflexividade, buscando *exibir* o funcionamento dos dispositivos (narrativos, textuais,

⁴ Ensaio incluído em *Ismail Xavier: pensador do cinema brasileiro* (LUNARDELLI; SILVA; PINTO, 2019, p. 98).

⁵ Trecho de seu prefácio a’ *O discurso cinematográfico* (XAVIER, 2008, p. 5)

sonoros, fotográficos, performativos, etc.) que viabilizam a inscrição da imagem na tela e no negativo, bem como sua ativação pelo nosso olhar.

Esta proposta de leitura se mostra, aparentemente, em coalizão com as descrições do “efeito-janela” e do “efeito de superfície” dadas por Ismail Xavier (2008, p. 9). Mas, ao mesmo tempo, talvez não seja proveitoso concluir nela a interpretação dos conceitos. Se essa separação aparentemente dicotômica é um bom ponto de partida para a análise fílmica, quando aplicada sem uma articulação mais profunda com a proposta teórica da obra ela também apresenta o risco de *encerrar* a multiplicidade semântica que essas palavras apresentam ao longo do livro. Ao tomá-las por evidentes, corremos o risco de empobrecer a leitura do texto.

Seria mais respeitoso com a obra, portanto, questionar tal evidência, promover uma *abertura* que acolha a polissemia dos conceitos, que reconheça as contradições existentes em sua relação. Neste processo, abrir-se-ia a possibilidade de revelar novas facetas deste livro, que vemos por todos os lados, mas que talvez, por esse mesmo motivo, precise que se criem novas formas de “fazer vê-lo”, à guisa de Foucault.

Para promover tal abertura, recuperamos aqui a noção derridiana de *disseminação*, segundo a qual as palavras produzem infinitos efeitos de sentido que não se deixam conduzir a uma única origem simples, sendo marcadas por uma “multiplicidade irreduzível e gerativa” (DERRIDA, 2001, p. 52). Esta noção é fortemente influente na análise interdisciplinar dos “conceitos viajantes” proposta por Mieke Bal (2002), segundo a qual “as palavras multiplicam-se, espalham-se, disseminam-se, e coalescem-se novamente – de outro modo. Ao invés de permanecerem dispersas elas acabam por formar um rizoma” (BAL, 2002, p. 323).

Seguindo a proposta metodológica de Mieke Bal, não buscaremos ao longo deste texto encerrar os conceitos de transparência e opacidade em definições fechadas e unificantes, mas promover uma *abertura teórica* que leva em conta as diversas leituras que eles possibilitam, visando compreender o que essa multiplicidade semântica pode nos revelar sobre a obra analisada. Por este motivo, partiremos de uma reflexão sobre os sentidos adotados pela transparência e a opacidade nos campos da Análise de Discurso (AD) e das teorias da arte.

Materialidade e transmissividade

Em diversas linhas da Análise de Discurso, a transparência remete a um efeito de evidência/literalidade da linguagem, dos sujeitos e, conseqüentemente, do sentido. Esse efeito ocorre quando se apaga o *caráter material* das condições históricas de produção – as formações sociais, ideológicas e discursivas nas quais o discurso se tece – que permitem a emergência dos enunciados. A esta espessura material a AD de linha pêcheuxiana chama de *opacidade* (ORLANDI, 2020).

É importante ressaltar que a opacidade se desdobra em diversos significados possíveis na AD, destacamos aqui três deles: o primeiro é o supracitado sentido da opacidade como “*caráter material do significante*”; o segundo seria o sentido da opacidade como *modalidade de interpretação do discurso que se volta para o caráter material do enunciado* ao invés de tentar atravessar o texto para atingir o sentido que existiria por detrás dele – o que configuraria a chamada leitura transparente – (ORLANDI, 2007a), o terceiro significado possível seria o da opacidade como *qualidade do que dificulta ou não permite o reconhecimento do sentido no significante*, um sentido que não pode se realizar no campo simbólico ou, ainda, que se realiza mas não se mostra claramente, sendo então local da não-significação, do mistério, da ambigüidade, e do "silêncio" (ORLANDI, 2007b).

Por outro lado, nas teorias da imagem e nas teorias da arte os conceitos de transparência e opacidade integram um duplo-paradigma:

Similarmente, a transparência e opacidade integram, no campo estético, um paradigma no qual duas abordagens distintas da arte concorrem e se dobram entre si. As *estéticas da transparência* destacam a qualidade *transitiva* da imagem e consideram-na uma janela aberta para a significação, que busca apagar os traços de sua materialidade e remeter a um referente externo, deixá-lo *transparecer* no meio. As *estéticas da opacidade* agem de forma *reflexiva*, apontando para a *materialidade inesgotável das imagens*, que não remetem a nenhum referente externo e expõem seu ser-bruto como alteridade, para a tautologia de um meio que aponta para si mesmo como Outro. (REIS, 2021, p. 526-527)

Como aponta Alloa (2015) nas das teorias da arte surgidas na década de 1960, esse duplo-paradigma – a imagem inscrita na *ordem dos signos* e a imagem inscrita na *ordem das coisas* – não é considerado dicotômico. Na verdade, o binômio transparência-

opacidade estabelece em si um vínculo gerativo, no qual a opacidade provém a materialidade medial na qual a significação transparente pode se configurar:

opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irreduzível. Janela aberta, a pintura da representação permite a visibilidade, corpo opaco, ela garante a legibilidade. (...) A aliança subterrânea entre uma ontologia do objeto e uma semiologia da referência permite operacionalizar a imagem e neutralizar o escândalo inicial. (ALLOA, 2015, p. 14)

Por este motivo, podemos depreender que a própria transparência se desdobra em diferentes significados: um *efeito de evidência/literalidade* do significante e do sentido; uma *modalidade de leitura que busca atravessar o texto* apostando nesta pretensa evidência; a própria *qualidade de significação* que se manifesta nas imagens.

Notamos, portanto, a existência de uma relação de interdependência entre transparência e opacidade: a opacidade corresponde à materialidade (imagética, linguística, histórica e ideológica) que permite a significação; a transparência é a significação que se constrói sobre essa materialidade ao mesmo tempo em que busca ocultá-la. Aqui uma interessante contradição perfura a ideologia transparente: a transparência *apaga* sua espessura-opacidade, ou seja, só pode se realizar aderindo a uma *política de opacificação – ocultação* de sua materialidade. Por isso, como apontam Alloa e Thomä (2018), *para propor a visibilidade total, a transparência opera de forma opacificante*, ou, como afirmou Foucault - em um livro particularmente influente na reflexão de Xavier sobre a representação⁶ -, “a transparência se acha turva desde o primeiro lance” (FOUCAULT, 2016, p. 41). Uma vez abertos os sentidos, as possibilidades de interpretação d’*O discurso cinematográfico* se expandem consideravelmente.

Mergulhos na superfície

A noção de *falsas dicotomias* estrutura *O discurso cinematográfico*; o livro busca constantemente demonstrar como certos elementos aparentemente opostos operam em

⁶ cf. “aprendi mais com o Foucault de *As palavras e as coisas*, pois meu estudo da alegoria muito se valeu de suas formulações no plano das diferenças entre o mundo renascentista das semelhanças e a noção clássica de representação” (XAVIER, 2003, p. 139)

conjunto, neste processo, o texto não apenas abole as separações radicais entre conceitos, mas também revela como *o discurso se tece em uma multiplicidade de perspectivas por vezes conflitantes*. A escolha de montar a obra com base no eixo de oposição entre transparência e opacidade dá a tônica dessa proposta, pois estes conceitos concentram em si outros binômios estruturantes – objetividade/subjetividade, real/ficção, imagem/linguagem, engano/revelação, clássico/moderno – que atravessam não apenas o debate estético deste livro, mas toda a reflexão do autor sobre o estatuto histórico das imagens.

Um dos exemplos mais claros desta relação está em sua análise *dialética* da história do cinema, que relaciona os discursos do naturalismo hollywoodiano, das vanguardas cinematográficas e do cinema moderno. Segundo o autor, os métodos de decupagem clássica e encenação naturalista são considerados uma “tendência dominante” na produção cinematográfica ao longo do século XX, cuja formação se deu dentro dos “dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante” (XAVIER, 2008, p. 38), Xavier irá demonstrar como os discursos das vanguardas promovem diferentes *rupturas* em relação às convenções desta tendência dominante. Os cinemas modernos, de forma dialética, só puderam se constituir através da *síntese crítica* dessas tendências em conflito.

Deste modo, notamos que a prescrição dos filmes à ordem da transparência ou da opacidade não é tão simples quando pode aparecer, pois estas ordens se delineiam mutuamente e se atravessam. Como aponta David Oubiña, a grande descoberta de Xavier neste livro

“consiste em ter entendido que, no cotejo entre essas duas noções, a contaminação entre elas é mais importante do que a confrontação mecânica e excludente. Não se trata, pois, de opor opacidade e transparência, mas sim explicitar o que subsiste de cada um desses conceitos no outro” (OUBIÑA in LUNARDELLI, SILVA, PINTO, 2019, p. 99).

Mas, ainda, poderíamos afirmar que esta contaminação age em um nível ainda mais elementar da imagem cinematográfica.

Desde o início do livro fica clara a existência de uma *tensão constituinte* do discurso cinematográfico. No primeiro capítulo da obra, Xavier mobiliza o debate semiótico sobre os modos de denotação e significação da imagem fotográfica, considerada simultaneamente ícone e índice, para descrever como se construiu, sob o paradigma da indicialidade, um discurso defensor da “objetividade” da imagem fotográfica: como o objeto “cria sua própria imagem” esta se constituiria como circuito fechado, sem que a realidade passe através do artista no processo de constituição. Por isso certos teóricos defenderiam um *estatuto documental* da imagem fotográfica, que sempre aponta para a existência do objeto na realidade. O discurso do “realismo congênito” à fotografia se intensifica no caso do cinema, pois esse é capaz de apresentar o objeto em seu “desenvolvimento temporal”, representando-o em movimento, em duração.

No entanto o autor argumenta que as qualidades da duração cinematográfica e do quadro fotográfico, as quais permitem a emergência da imagem, são também *pontos de tensão*. Ao mobilizar reflexões sobre os conceitos de montagem e fora-de-campo, Xavier aponta como as próprias qualidades analógicas do cinema se baseiam na descontinuidade elementar entre os fotogramas e nas limitações do enquadramento como recorte da realidade. Ou seja, os mesmos elementos responsáveis pela produção da impressão de realidade também a colocam em xeque quando atingem seu limite – a necessidade do corte para sustentar a continuidade da ação que prossegue para além do limiar do quadro.

Mais adiante, na descrição do aperfeiçoamento do sistema da decupagem clássica e do método naturalista hollywoodiano, o autor nos mostra como o desenvolvimento destas técnicas se dá a todo tempo *em resposta às limitações materiais* que poderiam revelar a operação do dispositivo, colocando em risco a absorção do universo visado; essa interdependência se apresenta de forma clara na síntese do naturalismo feita por Xavier, no qual o autor afirma que a “máscara” transparente que permite a absorção do mundo visado e o “desmascaramento” opaco que revela a materialidade se entrelaçam na inscrição da imagem na tela e no negativo:

tal modelo representa uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela/fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por estes

efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha). (XAVIER, 2008, p. 46)

Todo mergulho implica uma profundidade (uma realidade na qual se adentra) e uma duração (o tempo do mergulhar, de se deixar envolver por esta realidade). Porém esses índices da analogia com o “real” são meramente ilusórios (a profundidade de campo se forma pela distorção do mundo real; a duração é uma ilusão gerada na consciência do espectador que não percebe o espaço entre os fotogramas que se movem), o que significa que, para se realizar, esse ilusionismo necessita de uma materialidade, a superfície da tela e do negativo, nos quais pode se inscrever. Portanto, o espectador está sempre mergulhando em uma superfície – em uma tela, uma *opacidade* – cuja a profundidade – a janela para o mundo, a *transparência* – nada mais é que um efeito.

Encontramos aqui uma perspectiva muito próxima àquela das teorias da arte e da Análise de Discurso: as três apresentam a ideia de que superfície significativa (sendo ela linguística ou visual) contém em si uma materialidade inescapável (sua *opacidade*, sua espessura corpórea, linguística, histórica e ideológica); esta materialidade permite que algo se expresse, manifeste-se nela (sua *transparência*, sua capacidade de significação), ao mesmo tempo em que busca apagá-la. Por este motivo, seria mais proveitoso nos referirmos a uma *relação dialética* entre transparência e opacidade na obra de Ismail Xavier: a síntese do discurso que se realiza através da relação de conflito e tensão entre dois elementos em aparente contradição.

A opacidade polimorfa

A noção de opacidade como espessura material do significante é comentada por Xavier em seu posfácio a *Alegorias do subdesenvolvimento*. Ao colocar em retrospecto a história intelectual e artística do conceito de alegoria, o autor nota que a opacidade, enquanto “consciência exacerbada da espessura própria da linguagem” (XAVIER, 2012, p. 470), ocupa posição fulcral na virada da relação símbolo/alegoria na atmosfera desconstrutivista da arte moderna, que dá origem a uma leitura “sabotadora das transparências”:

Inverte-se a hierarquia de valores que, desde a formulação romântica, havia privilegiado o símbolo e descartado a alegoria. Desautoriza-se a “intuição imediata” oferecida pelo símbolo e sua condição de “carne do sentido” organicamente vinculado ao que expressa; essas virtudes são agora assumidas como *tentativa ilusória de esquecer a mediação da linguagem, sua opacidade*. O privilégio volta-se para a alegoria, instância relevante de consciência da linguagem, discurso que mergulha “nas profundezas (abismo) que separam o ser visível do sentido” (XAVIER, 2012, p. 471, grifo nosso)

Notemos como o texto lida com a *polissemia* do termo opacidade, abrindo seus sentidos: no trecho acima encontramos a definição da opacidade como condição de *mediação* da linguagem, mas também como *autoconsciência* deste processo de mediação e como *separação do sentido* no ato da interpretação.

Curiosamente, a palavra “opacidade”, apesar de dar título à obra, aparece *uma única vez* ao longo da versão original d’*O discurso cinematográfico*, no seguinte trecho: “A discussão da *opacidade* ou transparência do discurso ‘sem origem’, ‘tomado como um dado da percepção’, é substituída pela polêmica em torno do cinema-discurso como trabalho.” (XAVIER, 2008, p. 146, grifo nosso). Esse fato se revela ainda mais curioso quando se descobre que o autor afirmou, em uma entrevista de 2002, que no momento de escrita e organização do livro a opacidade teve mais valor que a transparência:

Como era importante a relação entre cinema e política e como era importante a especificidade da análise estética, eu me alinhei “grosso modo”, e evitando o que achava excessos, com a forma muito peculiar com que o desconstrucionismo foi incorporado à crítica cinematográfica (...) *Resultou o privilégio à oposição entre opacidade e transparência, onde o primeiro termo tinha mais valor do que o segundo*. (XAVIER, 2003a, p. 132, grifo nosso)

Seria possível notar que, ao longo da versão de 1977 d’*O discurso cinematográfico*, outros termos (como superfície, espessura, materialidade, reflexividade, cinema-discurso, desconstrução, etc.) tomam o lugar da opacidade no *sistema de valores*⁷ do texto. No trecho supracitado sobre as falsas dicotomias, a palavra “textura” toma o lugar da opacidade na estrutura de negativas construída pela própria obra; no excerto

⁷ Saussure (2012) aponta que língua é um sistema diferencial de valores formais que se definem negativamente de forma recíproca dentro desta estrutura, ou seja, as unidades do sistema linguístico não têm valor em si mesmas, elas adquirem valor nas relações que traçam umas com as outras. A análise de discurso retribuirá esta proposição, apontando que o *efeito semântico* gerado pela escolha de um termo ou outro desse sistema não se deve apenas às diferenças imanentes à língua, mas também a determinantes históricos, sociais, ideológicos e, conseqüentemente, discursivos (HAROCHE; PÉCHEUX; HENRY, 2007).

sobre o mergulho transparente no filme, a expressão “superfície da tela” toma a posição de opacidade.

Essa ausência do termo opacidade gera como *efeito de sentido* uma instabilidade na definição do conceito. A transparência, constantemente nomeada, parece manter um sentido consideravelmente mais estável ao longo do texto – ligado às noções de evidência, captação do real, indicialidade, continuidade e absorção. A opacidade, por sua vez, se apresenta como *uma pluralidade ilimitada de modos de operação variáveis*, que exploram diferentes formas de contestação à tendência dominante – podendo, em certos casos, falar “apenas de si mesmo” (XAVIER, 2008, p. 107) sem remeter a nenhuma realidade externa ao objeto fílmico, assumir reflexivamente sua “estrutura francamente discursiva” (*Ibidem*, p. 130) em relação à posição ideológica na qual se inscreve, ou ainda, apresentar-se como “lugar do não-discurso” (*Ibidem*, p. 94).

Essa multiplicidade de configurações dispara uma pluralidade de efeitos semânticos ainda maior do que aquela ligada ao termo “transparência”, o que torna difícil fixar conceitualmente o efeito a ela oposto. A ausência da palavra “opacidade” na versão original do livro parece emergir como sintoma desta dificuldade de fixação: a opacidade é polimorfa, sua significação é instável, difícil de sistematizar como uma unidade; por este motivo são necessários diferentes significantes para expressar os múltiplos sentidos que ela gera.

Nesta seara, o sentido do “maior valor” que Xavier atribui a ela estaria ligado não apenas a uma maior importância destas estéticas na obra, mas também à maior complexidade do *sistema de valores semânticos* relacionado aos termos, uma estrutura mais articulada, potencialmente infinita, que contribui sempre para a concepção de formas “alternativas” de cinema, desdobrando-se infinitamente em uma relação dialética que renova as estéticas da transparência às quais ela é oposta.

Como afirmei anteriormente, a opacidade se desdobra em ao menos três sentidos interrelacionados: a espessura do significante, a modalidade de interpretação voltada para a superfície formal do texto e a ambiguidade (ou impossibilidade) do sentido. A noção de materialidade conecta essas três leituras: o caráter material é a condição de produção que permite a realização do sentido, a qual a interpretação pode se referir, mas essa mesma materialidade pode se manifestar de forma tão bruta que o discurso não pode habitá-la -

a linguagem não pode estruturar a verdade em ficção - de forma próxima ao que pode-se definir como a “opacidade do real” em Lacan: o limite intransponível da busca de sentido simbólico, o "nó do ininterpretável", o umbigo do sonho (PACHECO, 2013).

Vanguarda e realismo, engano e revelação

A tensão entre o oculto e o que se mostra - entre a transparência que opacifica e a opacidade que transparece – estaria no centro uma reflexão seminal de Xavier sobre as condições de leitura das imagens cinematográficas: “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente mas de estratégia.” (XAVIER, 2003b, p. 31). De diversas maneiras, este binômio *engano-revelação* é um ponto central de sua reflexão sobre as diferentes configurações das vanguardas e dos realismos n’*O discurso cinematográfico*.

Em sua análise do expressionismo alemão, Xavier aponta que este cinema de sombras, confrontando a racionalidade moderna, privilegia uma opacidade psicológica, buscando em sua estética a experiência do que há de “sombrio” – incompreensível e indeterminado – nas forças espirituais - daí a importância da indeterminação do campo visual na encenação expressionista, a sombra é a pura falta de forma, ela é a expressão externa perfeita do mistério interior que os expressionistas buscam contatar:

o expressionismo vai abordá-lo [o cinema] como o lugar do não-discurso, como um além da linguagem. O olhar expressionista aponta a câmera para as formas essenciais capazes de revelar a "alma humana", as forças do coração [...] e o Deus invisível. Ancorado na ideia de expressão como encarnação direta do espírito na matéria, tal cinema não discursa, nem sequer fotografa o real; ele tem "visões". (XAVIER, 2008, p. 102-103)

Há aqui, simultaneamente, uma crise estética da transparência - pois a indeterminação sombria afronta a possibilidade de “ver tudo” característica desse conceito (ALLOA; THOMÄ, 2018) – e uma busca da recuperação da essência humana pelo contato direto, comungatório, entre forças espirituais, onde se mantém uma parcela do “sonho de transparência” moderno – a busca pelo "o ideal de atingir a transparência intrassubjetiva e intersubjetiva" (*Ibidem*, p. 38) permitindo uma comunicação franca,

“coração-a-coração”, entre indivíduos - essa manutenção, no entanto, é parcial: apesar de buscar o contato intersubjetivo direto entre as almas, o expressionismo também parece abandonar a possibilidade da transparência como um contato intrassubjetivo direto fundado na limpidez do olhar do sujeito sobre si mesmo.

A mesma tensão luz/sombra, correlata à tensão obscurecimento/revelação, pode ser notada nas propostas do cinema *underground* americano, dentro das quais “a imagem do projeto ilusionista, dado seu caráter codificado, é substituída pelo conjunto de procedimentos aptos a ‘obscurecer’ a visão convencional para ‘iluminar’ a nossa experiência visual em outro nível” (XAVIER, 2008, p. 122). Uma sombra iluminadora, uma opacidade que revela aquilo que a transparência nos oculta, o engano que ela gera.

No cinema e na teoria de Maya Deren, a capacidade transparente da mimese fotográfica é utilizada justamente para destacar, em movimento vertical, a *diferença* entre a experiência cotidiana e a experiência organizada na forma fílmica: Deren defende, como Bazin, um realismo da imagem, mas o faz para canalizar o anti-naturalismo desta em uma proposta de montagem que gera uma espacialidade e uma temporalidade estranhas ao “mundo real” – como nas propostas da vanguarda.

É igualmente curioso notar como, em vários discursos acerca do realismo da imagem indicial, o poder revelatório do cinema é relacionado à possibilidade de registro da *ambiguidade* do real. Em sua descrição do modelo baziniano, por exemplo, Xavier aponta que a fenomenologia desta proposta corresponde a “contemplação reveladora de um transcendente que se insinua no real, em última instância, representado na ambiguidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas” (XAVIER, 2008, p. 90). O mesmo ocorre nas propostas estéticas de Jean Mitry e Maurice Merleau-Ponty, elaboradas em torno da “indeterminação”, “da contingência e da ambiguidade do real” (*Ibidem*, p. 94). Assim, curiosamente, o discurso em defesa de transparência congênita se liga à possibilidade de esta *revelar a opacidade* do mundo, o que há de incerto, variável e misterioso na experiência cotidiana.

Ao mesmo tempo, o livro levanta possibilidades de existência de capacidades transparentes de revelação no cinema moderno, como Xavier aponta no caso do elogio de Luc Moullet a *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1961), no qual as características reflexivas do filme são mobilizadas na defesa do seu realismo, sendo invocadas para “sustentar a

crença de que *O acossado* [sic] projeta verdades na tela. E verdades sobre o homem moderno, sobre nossa época, sobre a ‘desordem’ do mundo, a ambigüidade da vida etc”. (XAVIER, 2008, p. 77). Podemos reconhecer aqui uma curiosa contradição, no qual um filme reconhecido como paradigmático do modo de operação opaco é valorizado justamente pela *política de transparência* que apresenta em relação ao real, pela *verdade* que essa reflexividade projeta em sua significação.

As palavras e os filmes

Ao refletir sobre a superfície como ponto de encontro entre a materialidade e a estética, Giuliana Bruno (2014) revela uma relação elementar entre transparência e opacidade no tecer da imagem cinematográfica:

Colocado contra a luz, o filme se revela como uma trama aparentemente diáfana e leve. Quando mostrado como revestimento, sugere um toque de exuberância. Na penumbra do espaço da fábrica, deixa a luz atravessá-lo. Porém a *película* brilhante não é uma pele transparente. O filme cria uma camada de opacidade. Tem a textura da translucência. Aqui podemos sentir a qualidade indumentária da substância que, ativada pela luz, produz uma sobreposição de filme. Afinal, o filme também é algo que turva a visão. (BRUNO, 2014, p. 119)

Este trecho nos recorda que a relação de tensão e complementação entre transparência e opacidade constitui a unidade mais básica do cinema: o filme. Este só pode formar a imagem quando colocado contra a luz. Sombras se traçam na superfície da tela através de raios incandescentes emitidos pela lâmpada do projetor; fios de luz que as impressões químicas nos haletos do filme bloqueiam ou deixam atravessar. É o que Peter Kubelka demonstra, como hipérbole, em *Arnulf Rainer*: o filme se apresenta como "luz pura e ausência de luz" (XAVIER, 2008, p. 106)

Se seguirmos a metáfora têxtil de Giuliana Bruno, na relação entre os conceitos aqui analisados, um sempre age como a *urdidura* para a trama do outro no infinito tecer do discurso. É só deste modo que ele pode se constituir: entre “a transparência e o obstáculo”, entre a opacidade e a transmissividade, na projeção dos *contrastos* que essa tensão institui. Uma leitura que reconheça a *abertura polissêmica* teria a capacidade de revelar tais contrastes, gerando uma interpretação mais adensada da obra – e das estéticas cinematográficas - ao demonstrar como qualidades aparentemente similares podem se

configurar como pontos de tensão, e como qualidades distintas podem ser também pontos de encontro.

Pensar transparência e opacidade como modos de operação opostos ou efeitos do discurso é um bom ponto de partida, mas deve-se tomar cuidado para que este uso não se converta em uma prática prescritiva, que encerra filmes e teorias em determinadas ordens, correndo o risco de gerar uma classificação que imputa uma proximidade desconcertante entre filmes muito distintos ou, ainda, um afastamento improdutivo entre teorias que muito revelariam quando aproximadas, condenando certas possibilidades de análise a um exílio no espaço do “pensamento impensável” (FOUCAULT, 2016, p. 532).

Não é sem razão que Ismail Xavier deixa ao leitor um lembrete no último capítulo d’*O discurso cinematográfico*: ao conceituar sob o nome de “falsas dicotomias” as tensões irreduzíveis que estruturam sua obra ele a encerra reafirmando que toda classificação dogmática, toda ilusão de simples binariedade, condena as tensões constituintes do discurso a se tornarem categorias analíticas improdutivas, “porque cada um dos elementos componentes destas oposições recobre uma multiplicidade de perspectivas e modalidades de cinema” (XAVIER, 2008, p. 65). É esta multiplicidade estética que o livro convida à abertura; em respeito ao seu gesto, convidamos à abertura a multiplicidade semântica de seu texto.

Referências bibliográficas

ALLOA, E. *Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar*. In: _____. (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALLOA, E.; THOMÄ, D. (eds.). **Transparency, society and subjectivity**: critical perspectives. Nova York: Palgrave Macmillan, 2018.

BAL, M. **Travelling concepts in the humanities**: a rough guide. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

BRUNO, G. **Surface**: matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

DERRIDA, J. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, vol. V: ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. “A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso”. In: BARONAS, Roberto (org.). **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 17-39

LUNARDELLI, F.; SILVA, H.; PINTO, I. (orgs.). **Ismail Xavier: um pensador do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2020.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007a.

ORLANDI, E. **Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes Editores, 2007b.

PACHECO, R. “O real: a resposta da ciência e a resposta do psicanalista”. **Stylus**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 35-43, jun. 2013.

REIS, L. “Pensar a transparência, refletir a opacidade: Tautologia e transitividade na série Hoppe, de Mariano Klautau Filho”. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 41, p. 522-562, 2021.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Organização de Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger. São Paulo: Cultrix, 2012.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, I. “O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem”. **Contracampo**, Niterói, v. 01, n. 08, p. 125-152, jun. 2003a.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.

XAVIER, I. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.