

O CURSO DAS COISAS: a narrativa cinematográfica entre contingência e causalidade ¹

THE WAY THINGS GO: the film narrative between contingency and causality

Luiz Carlos Oliveira Jr. ²

Resumo: *O que pode haver em comum entre as cenas de horror da franquia Premonição (Final Destination, 2000-2011) e o filme experimental Der Lauf der Dinge (Peter Fischli e David Weiss, 1987)? Analisando-os comparativamente, pretendemos demonstrar que ambos permitem que reavaliemos criticamente o paradigma de causalidade que pautou as formas narrativas dominantes no cinema, mídia moderna cujo surgimento epitomizou um contexto cultural em que acaso, fatalidade e contingência se tornaram valores ao mesmo tempo desejáveis e temíveis.*

Palavras-Chave: Cinema. Causalidade. Máquina.

Abstract: *What could there be in common between the horror scenes from the Final Destination franchise (2000-2011) and the experimental film Der Lauf der Dinge (Peter Fischli and David Weiss, 1987)? Analyzing them comparatively, we intend to demonstrate that both allow us to critically reevaluate the paradigm of causality that guided the dominant narrative forms in cinema, modern media whose emergence epitomized a cultural context in which chance, contingency and fatality became values that were both desirable and fearful.*

Keywords: Cinema. Causality. Machine.

1. “A chaleira começou...”

Um disco com os *greatest hits* de John Denver é colocado na vitrola e tem início a canção “Rocky Mountain High”. Valerie Lewton, a moça que pôs o disco para tocar, se encaminha à cozinha e enche uma chaleira com água. O fogão é aceso e, pouco depois, a chaleira apita, avisando que a água ferveu. Valerie despeja a água quente numa caneca, mas um espasmo de calafrio a faz desperdiçar o líquido. Ela desiste do chá e pega uma garrafa de

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), doutor, luizcarlosoliveira@gmail.com.

vodka no congelador. Quando põe a bebida gelada na caneca quente, a porcelana racha e o conteúdo vaza (FIG. 1).

Enquanto Valerie anda com a caneca pela casa, a substância alcoólica respinga no chão e forma um rastro. Gotas de vodka caem também na parte de trás do computador (FIG. 2), provocando faíscas nas placas internas. A tela do monitor explode e um estilhaço atinge em cheio o pescoço de Valerie, que se apavora com o sangramento. As fagulhas cuspidas pelo computador encontram o fio de bebida alcóolica no assoalho e acendem um rastilho de fogo que termina na garrafa de vodka (FIG. 3, 4, 5 e 6). Nova explosão, desta vez mais intensa. Valerie desaba no chão e estica a mão para pegar um pano de prato que jaz sobre um conjunto de facas na beirada da pia (FIG. 7). Quando ela puxa o pano, uma faca pontiaguda vem junto e se crava em seu peito (FIG. 8). O golpe derradeiro acontece depois que uma prateleira da cozinha despenca sobre uma cadeira, que tomba caprichosamente sobre a faca, cravando-a ainda mais fundo no peito da personagem.

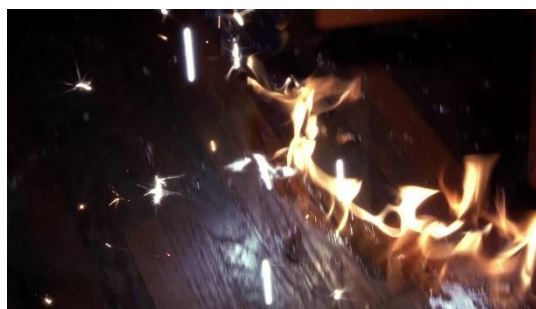


FIG. 1-8: *Premonição* (*Final Destination*, 2000), de James Wong.

Os leitores familiarizados com *Premonição* (*Final Destination*) devem ter reconhecido de imediato, nessa tragicômica sequência de eventos, uma típica cena do filme dirigido por James Wong em 2000, que deslancharia uma série de continuações só interrompida em 2011, após *Premonição 5* (*Final Destination 5*), de Steven Quale.³

O mesmo enredo se repete nos cinco filmes: uma fatalidade em grande escala irá ocorrer (explosão de um avião após a decolagem, acidente na estrada envolvendo vários carros, pane na montanha-russa de um parque de diversões etc.), mas alguém tem uma premonição e se safa, levando consigo um pequeno grupo de pessoas. No entanto, a Morte, representada como mal abstrato e despersonalizado, não se conformará em ter seus planos contrariados: passados alguns dias, as pessoas poupadas pela premonição começam a morrer uma após a outra, seguindo a ordem em que deveriam ter morrido caso o curso das coisas não tivesse sido alterado. As mortes sempre se dão por uma articulação sequencial de coincidências fatais que culminam num desfecho grotesco, como na cena descrita acima. A lógica por trás do mecanismo é constante, o que varia é a forma inusitada como as peças do mundo se articulam para provocar a fatalidade. Apesar da aparente aleatoriedade, descobre-se que há um padrão, um cálculo dissimulado sob o caráter accidental dos eventos. “A Morte tem um *design*”, diz o necrólogo a quem os jovens protagonistas pedem ajuda enquanto tentam decodificar a engrenagem macabra.

Valerie Lewton, o nome da personagem que morre na cena mencionada, é uma homenagem a Val Lewton, célebre produtor de filmes de horror na RKO Pictures dos anos 1940. Mas não devemos desprezar o fato de o sobrenome da personagem só se distinguir de Newton por uma letra: a cena de sua morte consiste numa demonstração empírica – ainda que repleta de “liberdade poética” – dos fundamentos da mecânica newtoniana, da lei da gravidade,

³ A New Line Cinema, empresa responsável pela franquia, anunciou um sexto filme para 2025.

da termodinâmica e da física clássica em geral. O mesmo procedimento se repete nas mortes das demais personagens: o destino dos seres humanos, em *Premonição*, se equivale ao resultado de um somatório de forças mecânicas, elétricas, elásticas etc., que se encadeiam por transmissão e transdução em sistema linear, causal e consecutivo.

De certo modo, os filmes da franquia se constroem mediante uma *reductio ad absurdum* daquilo que David Bordwell (1985, p. 157) considera o “princípio unificador primordial” da narrativa clássica, isto é, a *causalidade*. O que constitui a espinha dorsal de uma narrativa clássica e garante a sua unidade, de fato, é uma cadeia causal. Na maioria dos casos, trata-se de uma estrutura causal dupla: uma linha de ação acompanha a parcela afetiva do drama (história romântica, relações familiares) e a outra se concentra numa questão pragmática (objetivo profissional, competição esportiva, luta pela sobrevivência em situações adversas). As duas linhas de ação geralmente se desenvolvem em paralelo – interferindo uma na outra – e convergem no clímax.

Essa primazia da causalidade se torna evidente através de um artifício bastante característico da narração clássica: o *deadline*, o prazo final imposto ao protagonista. O clímax de um filme clássico é muitas vezes o término do *deadline*: a duração do arco dramático é definida como o tempo que o herói ou a heroína levam para atingir ou não determinado objetivo. E o esquema causal não atua somente na macroestrutura narrativa, pois incide sobre a construção individual de cada segmento dramático. Uma cena de um filme clássico “continua ou encerra processos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, ao mesmo tempo que abre novas linhas causais para desenvolvimento futuro. [...] Daí a famosa ‘linearidade’ da construção clássica” (*ibid.*, p. 158). O arremate de uma narrativa concebida nesses moldes deve ser a conclusão lógica do fio de eventos, o efeito final da causa inicial.

Ora, o que *Premonição* faz nada mais é que levar ao paroxismo esse princípio de causalidade. O *deadline* é literal, coincide com o destino inescapável de qualquer ser humano, o efeito final por excelência (a morte) da causa inicial de tudo (o nascimento). Por assimilar a causalidade de forma tão determinista, reduzindo-a a um esquema pautado numa mecânica intransigente e implacável, *Premonição* termina por evidenciar o *fatalismo* subjacente ao sistema de causa e efeito da ficção clássica.

Thomas M. Puhr (2022) destaca a recorrência, no cinema, de obras que adotam uma visão de mundo determinista e, em muitos casos, fatalista, seja no plano narrativo, estilístico ou temático. O autor se refere ao determinismo como um conceito que procura explicar como

todas as coisas (passadas, presentes e futuras) são guiadas por causas externas e imutáveis, que podem ser de ordem social, hereditária, climática, sobrenatural ou simplesmente desconhecida. Essa tendência é explorada com mais ênfase nas narrativas de horror e ficção-científica, em que forças exteriores impelem as personagens à fatalidade. Mas o determinismo no cinema tem uma implicação mais profunda, já que a própria mídia cinematográfica o incorpora intrinsecamente, quer como artefato cultural, quer como objeto físico – um rolo de filme ou arquivo digital previamente empacotados e fechados, com começo, meio e fim predefinidos. O espectador não tem como alterar, por exemplo, o final de um filme que desaprovou ou não entendeu. Em termos narrativos, assim como em relação à sua fisicalidade mesma, o cinema lida com uma angústia humana primordial: não podemos controlar nossas vidas inteiramente, uma vez que vivemos sob a ação de forças além do nosso controle e compreensão.

Por um lado, *Premonição* acentua essa dimensão potencialmente angustiante do espetáculo cinematográfico; por outro, relativiza o suspense e o reorienta comicamente através de um efeito de distanciamento pós-moderno/irônico, apresentando a narrativa sob o signo de um fatalismo tão ineludível quanto caricato, que torna as ações dos protagonistas uma empreitada derrisória e inútil.

Cabe notar que o fatalismo já estava presente, ao menos em germe, nos preceitos que norteavam a “racionalidade ficcional aristotélica” (RANCIÈRE, 2021, p. 7), segundo a qual a ação trágica se definia como o encadeamento lógico ou até inevitável dos acontecimentos mediante os quais as personagens passavam da ignorância ao saber (agnição) e da fortuna ao infortúnio (peripécia). Na ficção poética, as coisas não acontecem por acaso, mas como consequências necessárias ou verossímeis de uma endentação de causas e efeitos. Para Aristóteles, a construção de uma intriga ficcional se distingue do simples relato de uma história: a obra poética “diz como as coisas *podem* acontecer, de que maneira acontecem como consequências de sua própria possibilidade, ao passo que a história nos diz apenas como elas acontecem umas depois das outras, em sua sucessão empírica” (*ibid.*, p. 134). Não basta, portanto, que os eventos estejam conectados sequencialmente: é preciso que tanto as ações das personagens quanto as relações espaciais e temporais do mundo narrativo sejam determinadas pelo movimento de causa e efeito, que preside à estrutura da fábula e à organização do enredo.

O legado desse modelo não ficaria restrito ao drama trágico, abarcando outras formas culturais como o melodrama e o romance popular – de que o cinema herdaria certos

expedientes, conforme demonstra Sergei Eisenstein (2002, p. 176) ao assinalar a correspondência entre os romances de Charles Dickens e o estilo pioneiro de D. W. Griffith:

“A chaleira começou...” Assim Dickens abre seu *The Cricket on the Hearth*. “A chaleira começou...” O que poderia estar mais distante do cinema? Trens, caubóis, perseguições... Porém, por mais estranho que pareça, o cinema também estava fervendo naquela chaleira. Disto, de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith.

“A chaleira começou”: Eisenstein reconhece em tal sentença um “típico primeiro plano de Griffith” (*ibid.*, p. 179). Nessa imagem carregada de promessas excitantes, prefigura-se o cinema de *close-ups* apreensivos e ações urgentes que a montagem paralela griffithiana articulava com maestria. A técnica da montagem paralela – ponto de ebulição da sintaxe narrativa lapidada por Griffith a partir de 1908, sobretudo em suas costumeiras sequências de corrida contra o tempo e resgate no último minuto – consiste em cortar alternadamente entre duas cenas interrelacionadas, que acontecem simultaneamente, mas em espaços estanques. “Tal técnica advém da necessidade de mostrar a evolução simultânea de ações que se passam em dois ou mais espaços distintos [...], culminando, impreterivelmente, na convergência entre ações e espaços” (VIEIRA, 2007, p. 238). A subordinação conjunta de espaços não-contíguos é auxiliada pela incorporação – no interior das narrativas – de tecnologias modernas como o telefone e o telégrafo, respectivamente utilizados, por exemplo, em *The Lonely Villa* (1909) e *The Lonedale Operator* (1911), nos quais são fundamentais para a construção da intriga. A internalização diegética desses meios de comunicação à distância – que começavam a se popularizar na mesma época em que se padronizavam as técnicas de narração cinematográfica – ajuda a naturalizar o poder do cinema de se transportar arbitrariamente no tempo e no espaço e de conectar pessoas e eventos geograficamente separados, mas temporalmente próximos ou mesmo simultâneos. Assim, em vez de atravancar a corrente dramática, a montagem paralela, pelo contrário, instaura “novas relações que ampliam a cadeia de linearidade entre causa e efeito”, doravante potencializada por “uma nova consciência do tempo, [...] um novo tempo mais rápido, nervoso, simétrico ao da nova vida moderna das máquinas, do trem, do telefone, do automóvel” (*ibid.*, p. 244).

Um elemento crucial para a eficácia dramática desse sistema de causalidade foi justamente a constante exploração narrativa de uma sensação de fatalidade iminente. Mary Ann

Doane (2002, p. 193) ressalta que as relações entre os planos, na montagem paralela, “são intensificadas pela interpenetração de ansiedade, desejo ou horror”, pela tensão de morte introjetada na linha temporal: nos filmes de Griffith, corre-se contra o tempo para que se chegue antes da morte. O que impulsiona o movimento linear é a fatalidade, como se observa no enredo recorrente: uma mulher se tranca com as filhas num cômodo de uma casa burguesa invadida por bandidos, enquanto o marido, ausente do lar por algum motivo profissional, é avisado da situação por telefone e se desloca ansiosamente a bordo de um veículo motorizado, apressando-se para chegar a tempo de salvá-las. A ação é calibrada pelos meios de transporte e comunicação modernos e o suspense é motivado por uma ameaça externa à casa, à família, à mulher. Daí a conclusão de Doane de que a montagem paralela griffithiana coloca as ferramentas da modernidade a serviço de uma visão conservadora da família e da sociedade, reforçando o mecanismo da diferença sexual e da heteronormatividade⁴: a alternância entre planos coincide com uma dinâmica fundada no binarismo ele/ela. O beijo entre marido e esposa no final feliz reafirma o modelo do casal heterossexual como *têlos* da família burguesa e do patriarcado.

Eisenstein (2002, p. 178), em raciocínio similar, afirma que a montagem paralela foi a forma encontrada por Griffith para promover a reconciliação entre “os Estados Unidos tradicionais, patriarcais, provincianos”, e os Estados Unidos dos “milagres da técnica moderna”, dos refrigeradores, rádios, máquinas de lavar, automóveis velozes, trens aerodinâmicos, linhas de telégrafo: “Os fios desses dois Estados Unidos são entrelaçados no estilo e personalidade de Griffith – como nas mais fantásticas de suas sequências de montagem paralela”.

“A chaleira começou”: impossível não pensar também na chaleira que ferve em *Premonição*, desencadeando uma série de eventos articulados por “inexoráveis correias de transmissão” (*ibid.*). Desta vez, porém, os fios de causalidade não se movem paralelamente rumo a um horizonte reconciliador. A montagem encadeia os segmentos de uma linha de ação retilínea e contínua – e ninguém chega a tempo de evitar a morte. Os “milagres da técnica moderna” formam uma armadilha para as personagens. Aviões, trens, caminhões, computadores, escadas rolantes, guinchos mecânicos, cortadores de grama, cápsulas de bronzeamento artificial: um inventário infinito de máquinas e aparatos tecnológicos se acumula

⁴ Em *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), conforme já apontado por muitas revisões historiográficas, a montagem paralela reitera também a segregação racial e “redime” a violência como meio de manutenção conservadora de uma estrutura social racista.

ao redor das personagens e participa diretamente de suas mortes, como se elas vivessem constantemente ameaçadas por um complô dos objetos.

No fundo, *Premonição* revisita um conflito que a comédia burlesca da era Chaplin/Keaton já havia encenado inúmeras vezes. Afinal, se houve um gênero cinematográfico que desde as primeiras décadas do século passado se dedicou a representar a modernidade como “o colapso das noções prévias de espaço e tempo através da velocidade, com consequências imediatas na extensão dos poderes e da produtividade do corpo humano”, mas também com “um aumento considerável de perigos e estímulos nervosos para o corpo” (VIEIRA, 2007, p. 231), esse gênero foi sem dúvida a comédia pastelão.

Indissociável de um tipo de sociedade industrial e maquinica em que os ritmos se aceleram e o cotidiano se enche de suspense e perigo, a comédia burlesca flagra uma realidade colonizada por ferramentas, apetrechos, utensílios, objetos com os quais o corpo do comediante não cansa de se enroscar, colidir ou tropeçar. O destino, no entanto, não é cruel como em *Premonição*. A fatalidade sempre ronda o corpo burlesco, mas nunca o atinge. Fogos de artifício se acendem por alguma ação desastrada do herói, carros e trens quase o atropelam, balas de canhão são disparadas acidentalmente, objetos despencam e rolam desgovernados – mas ele sai ileso e suas metas são alcançadas. O mundo da técnica é uma grande arapuca, mas o herói burlesco é sortudo o bastante para escapar dela e ainda tirar proveito das situações arriscadas.

Em *Premonição*, tudo se inverte: as personagens se provam pusilânimes em meio à trama secreta dos objetos e dos circuitos mecânicos, elétricos ou eletrônicos que as enredam – o destino dos humanos é o que o funcionamento integrado das máquinas lhes reserva.

Nessa equação destino-máquina, sublinha-se a indiferença absoluta da tecnologia em relação aos afetos humanos. Basta pensar na vitrola que, enquanto Valerie Lewton padece de forma horripilante, continua a girar mecanicamente, amplificando pelo espaço a melodia adocicada de John Denver, que destoa da morte trágica da personagem. É um bom exemplo do que Michel Chion (2011, p. 14) chama de “música anempática”: a música surda ao drama, ou que “manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável”. Essa forma de utilização da trilha musical diegética é comum em cenas de acidentes fatais ou assassinatos: a música continua tocando no rádio, na vitrola ou em qualquer outro meio de reprodução, sem manifestar empatia pela tragédia humana. Pode-se considerar que esse efeito anempático da música “tem uma relação íntima

com a essência do cinema: a sua mecânica escondida” (*ibid.*, p. 15). A música anempática não faz mais do que revelar a “face robótica” do cinema, o fato de o espetáculo cinematográfico resultar do funcionamento automático e indiferente do projetor.

Talvez *Premonição* seja um grande comentário sarcástico sobre o maquinário sem alma que arrima o espetáculo cinematográfico e, no limite, faz da própria sala de cinema uma armadilha. Paralelamente, a inflação de aparatos técnicos em cena remete à onipresença da tecnologia na realidade contemporânea, que torna os humanos ao mesmo tempo dependentes das máquinas e suscetíveis aos seus reveses.

É possível também que o automatismo determinista e fatalista esteja ali para parodiar uma das pedras angulares do cinema clássico-narrativo, ou seja, a ideia do protagonista individual como agente do seu próprio destino, como pessoa movida por um objetivo e focada numa conquista (amorosa, heroica, profissional). Essa noção de protagonismo, habitualmente prescrita pelos manuais de roteiro, não configura somente uma premissa dramática, mas toda uma ideologia ligada ao individualismo e à concepção de que a vida é uma competição, o vencedor sendo aquele que melhor equaliza desejo e necessidade.

O cinema hollywoodiano clássico apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para resolver um problema apresentado de forma clara ou para atingir objetivos específicos. No decorrer dessa luta, as personagens entram em conflito com outras ou com circunstâncias externas. A história termina decisivamente com uma vitória ou uma derrota, uma resolução do problema e uma conquista ou não do objetivo. O principal agente causal, portanto, é a personagem, um indivíduo singular dotado de um conjunto consistente de traços, qualidades e comportamentos evidentes. (BORDWELL, 1985, p. 157)

Os filmes da franquia *Premonição* invariavelmente derrotam esse protagonista psicologicamente motivado, esse “indivíduo singular” que luta para atingir um objetivo específico. De agente causal, ele passa a ser vítima de circunstâncias que sobrepujam sua capacidade de agenciamento. Tudo conspira para um fim predeterminado, mitigando a ideia de um ego empreendedor apto a controlar seus projetos, desejos e decisões. Escolher o seu futuro, ser dono do próprio destino: o grande lema da democracia capitalista norte-americana, mas sua maior falácia. Seria *Premonição* – realizado ao final de uma década de triunfo globalizado do capitalismo neoliberal – uma sátira (involuntária) da crença no individualismo radical como última fronteira da liberdade subjetiva?

Independentemente da resposta, para dar prosseguimento à nossa reflexão é preciso persistir na relação entre o instrumental maquínico das sociedades industrializadas e a premissa de causalidade linear que está na base da mais “vitoriosa” e longeva tradição narrativa do cinema. O caminho, entretanto, não será retilíneo, porquanto exigirá que nos detenhamos sobre outras imagens, tão próximas e tão distantes do universo de *Premonição*.

2. Natureza morta

Um objeto cilíndrico desliza sobre uma mesa até esbarrar numa lata presa a uma garrafa, da qual sai um líquido que enche um copo plástico grudado a uma pequena gangorra, cuja outra extremidade é ocupada por uma vela acesa (FIG. 9). Quando o copo fica cheio, seu peso faz a gangorra trocar de lado e a chama da vela encosta num pavio (FIG. 10) conectado a um pneu que é posto em movimento (FIG. 11). O pneu rola pelo chão, sobe e desce diferentes rampas e atinge um carrinho sobre o qual há outra vela acesa. O carrinho se desloca até estacionar junto a uma estrutura metálica e provocar uma explosão (FIG. 12 e 13). Faíscas se projetam sobre uma poça de líquido inflamável (FIG. 14). O fogo se espalha e os efeitos em cadeia continuam (FIG. 15 e 16).

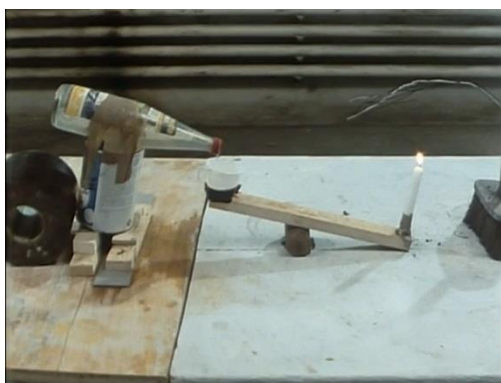




FIG. 9-16: *Der Lauf der Dinge* (1987), de Peter Fischli e David Weiss.

A descrição, desta vez, não concerne a uma cena de *Premonição*, e sim ao filme *Der Lauf der Dinge* (1987), de Peter Fischli e David Weiss, que poderíamos traduzir como “O curso das coisas”. O filme consiste na repetição sistemática de situações desse tipo: sequências orquestradas de eventos em que gambiarras montadas com objetos do dia a dia são colocadas em ação para criar um efeito-dominó.

Como em *Premonição*, há uma cadeia de causalidade amparada na física newtoniana: os objetos transferem energia – cinética, térmica, elétrica – de um para o outro; a queda ou incêndio de um objeto engendra outras quedas e incêndios e assim por diante. Mas,

diferentemente de *Premonição*, aqui não há seres humanos intercalando-se aos objetos ou interagindo com eles: o espetáculo é protagonizado exclusivamente por coisas inanimadas – pneus, sacos de lixo, jarras plásticas, velas, garrafas, balões de encher etc. – que rolam, torcem, inflam, queimam, fumegam e explodem numa série ininterrupta de ações em cadeia. Além disso, em *Premonição* havia um “destino final” – o destino final, a morte. O efeito-dominó atingia um ponto de chegada, a partir do qual não se criava mais movimento, não se desencadeavam mais ações. No filme de Fischli e Weiss, inversamente, a queda não é fatal e final, e sim “um evento criador” (WAJCMAN, 2022, p. 263). A queda não é um fim, mas o meio de se produzir outra queda.

Der Lauf der Dinge foi filmado em uma locação austera, parecida com um galpão de fábrica – um espaço industrial ou até laboratorial, receptáculo neutro para experimentos com propósitos ao mesmo tempo científicos e lúdicos, mesclando técnica rigorosa e certo fascínio infantil pelos prodígios da engenharia. Os planos, rodados em 16mm, têm duração longa e captam a sucessão de eventos por meio de *travellings* e panorâmicas fluidas, como se a câmera também estivesse atrelada àquele fio contínuo de fenômenos. Os cortes são raros e procuram ser discretos, às vezes se diluindo numa fusão quase imperceptível: há uma clara intenção de minimizar as descontinuidades, de fazer um circuito de ação/reação se emendar no seguinte, nutrindo a miragem de um moto perpétuo. Mesmo quando o filme acaba, temos a sensação de que o ciclo poderia se repetir, ou de que a obra poderia ser projetada em *looping*, sempre recomeçando e impedindo que a corrente de transmissão se quebre.

O projeto teve origem numa série de fotografias intitulada *Equilibres*, que a dupla de artistas suíços realizou entre 1984 e 1987, e cujo motivo recorrente são objetos industriais precariamente equilibrados (FIG. 17). “Fischli e Weiss têm como lema: o equilíbrio é mais preciso justamente antes de desabar” (ELSAESSER, 2018, p. 170). Tanto as fotografias como o filme prolongam uma investigação da arte moderna – sobre o curto-circuito entre os espaços da arte e do cotidiano – já existente desde as colagens de Braque e Picasso e dos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp (FIG. 18).



FIG. 17: Peter Fischli e David Weiss,
Die Magd (Equilibres), 1985, impressão de
gelatina de prata, 40,2 x 30,1 cm.



FIG. 18: Marcel Duchamp,
Roda de bicicleta, 1913.

É possível traçar uma genealogia das práticas modernistas e vanguardistas que convergiram no trabalho de Fischli e Weiss:

A estrutura bruta e paraindustrial, os processos postos em funcionamento e os materiais utilizados recordam inevitavelmente os elementos-chave da escultura moderna, da arte conceitual e de outras práticas de vanguarda, particularmente do período posterior à Segunda Guerra Mundial, mas não só: a preocupação com equilíbrio e suspensão (suprematismo e construtivismo); *assemblage* (do final da década de 1940); arte cinética (das décadas de 1950 e 1960); objetos inúteis, lixo e materiais reciclados (do novo realismo e do pop); *ready-mades* e pequenas energias desperdiçadas tornadas úteis (Marcel Duchamp); e, finalmente, as energias intrínsecas em matéria aparentemente inerte da obra de Carl Andre, não esquecendo as habilidades da engenharia viril de Richard Serra e da *action painting* (gestualismo) – nesse caso, mecanizada e pré-programada – de Jackson Pollock. (ELSAESSER, 2018, p. 167-168)

O resumo de Elsaesser é esclarecedor. No entanto, se prosseguirmos no caminho genealógico, notaremos que em alguns aspectos – a transformação dos objetos cotidianos em motivo central da representação artística, por exemplo, bem como a percepção do tênue equilíbrio que eles estabelecem entre si – essa reflexão é mais antiga e se reporta no mínimo ao século XVII, quando o gênero da natureza morta desfrutou de grande prestígio na pintura.

Em seu ensaio sobre o tema, Gérard Wajcman (2022, p. 254-264) chama atenção para um detalhe pouco comentado por outros especialistas. Ele observa que a natureza morta do século XVII – o século de Galileu, de Newton e da grande ciência física – parece habitada por uma estranha força de equilíbrio, que desafia as leis da gravidade. Pois é comum nesses quadros que alguns objetos estejam demasiadamente na borda da mesa, ameaçados pelo risco de queda: objetos acrobatas, funâmbulos, que se submetem a equilíbrios instáveis, quiçá impossíveis. Um limão puxa a bandeja para baixo, mas uma peça de prataria a segura na outra ponta e o conjunto resiste sem tombar (FIG. 19). Uma sutil montagem, um discreto arranjo de forças permite “a edificação de uma espécie de pirâmide de objetos” (*ibid.*, p. 261). Mas o equilíbrio é precário: o arranjo parece em vias de se desagregar. Uma leve puxada na toalha de mesa e tudo iria ao chão (FIG. 20). A queda está próxima: esses objetos equilibristas, antes de fornecerem qualquer aparência de estabilidade, atentam para a fragilidade da vida.



FIG. 19: Willem Claeszoon Heda, *Natureza morta com torta de fruta e vários objetos*, 1634, óleo sobre madeira, 43.7 x 68.2 cm. Madri, Museo Thyssen-Bornemisza.



FIG. 20: Jan Davidsz de Heem, *Natureza morta com lagosta*, 1643, óleo sobre tela, 79,2 x 102,5 cm. Londres, The Wallace Collection.

Nestas e em outras *pronkstillevenans* holandesas, em vez dos detritos do espaço doméstico ou das peças de ferro-velho que se encontram em *Der Lauf der Dinge*, exibem-se alimentos em fartura, tecidos caros, pratarias chiques, flores e conchas de procedência “exótica”, cristais *façon de Venise*, em suma, elementos que atestam a abundância de bens materiais de uma sociedade mercantilista enriquecida em pouco tempo.

Analisando essas pinturas, Norman Bryson comenta a contradição observada na Holanda do século XVII, a primeira sociedade europeia a conhecer o fenômeno do excedente de capital e de mercadorias, vivendo uma nova realidade de permanente afluência de recursos, mas não dispondo dos mecanismos possuídos por outras sociedades da época para escoar a riqueza acumulada durante a fase em que dominou o eixo comercial marítimo (depois perdido para os rivais britânicos). A Holanda calvinista não investia na construção de igrejas de ouro e palácios luxuriantes. A gestão das necessidades, do apetite e dos gastos ainda estava enraizada na ética tradicional camponesa, modelada pelos ciclos sazonais de escassez e abundância. “A sociedade holandesa estava na curiosa posição de ter adquirido um imenso excedente de

riqueza nacional, mas com poucas tradições culturais que permitissem despendê-la” (BRYSON, 1990, p. 99). A pintura de natureza morta comprova que a única vitrine de que dispunha a Holanda seiscentista era a mesa de jantar, as prateleiras da sala, o espaço doméstico de ricos comerciantes. Em se tratando de uma sociedade adepta do puritanismo protestante, era de se esperar que a natureza morta fosse seguir o rumo da vida modesta e virtuosa. “E eis que ela se torna a vitrine faustuosa de uma burguesia opulente e satisfeita” (WAJCMAN, 2022, p. 223).

Não obstante o luxo e a ostentação, uma interdição moral acompanharia a natureza morta, frequentemente associando-a ao tema da *vanitas*, que simboliza a futilidade e insignificância da vida terrena através de signos de putrefação (maças com partes podres, moscas pousadas nos alimentos), da passagem do tempo (ampulhetas, espirais formadas por cascas de limão) e da inevitabilidade da morte (crânios humanos). “Era fatal que essas pinturas se moralizassem, e que à oferta sensual, física, do prazer e dos sentidos, se substituísse a certa altura o cortejo fúnebre dos objetos do desprazer, assombrados pela morte” (*ibid.*, p. 82). Daí o equilíbrio incerto, os objetos à beira da mesa, prestes a cair. Mesmo no esplendor, no brilho, na opulência da riqueza, basta um peteleco para pôr abaixo todo esse edifício. A catástrofe se avizinha. O caos do mundo está à espreita – a morte também: aquela morte que, em outra sociedade acumuladora (a norte-americana) e em outra fase (tardia) do capitalismo, agarrará pelos pés as personagens de *Premonição* e as tornará vítimas de um conluio dos objetos. O arranjo não se sustentará; a queda dos objetos será inevitável e arrastará com eles os seres humanos.

Nas naturezas mortas, porém, nada tomba: “O artista Atlas sustenta o mundo, impede o desequilíbrio [...]; a queda é calculada, a catástrofe é provável, mas não se produz. O pintor é mestre do caos e do porvir. Mestre também dos equilíbrios do mundo, ele é um deus” (*ibid.*, p. 263).

Em *Der Lauf der Dinge*, contrariamente, as quedas são abundantes, como se Fischli e Weiss “tivessem introduzido [através do cinema] o tempo e o movimento na pintura” (*ibid.*, p. 262). Eles mostram o que acontece depois daquele instante em suspensão representado nas naturezas mortas, sua provável sucessão, isto é, a perda do equilíbrio, a queda.

Mas isso não significa que Fischli e Weiss renunciem à autoridade divina do artista-criador. No processo de preparação para o filme, eles passaram um ano inteiro aperfeiçoando as reações em cadeia. Depois de calculadas as quedas, deslizamentos, explosões etc.,

encontraram a forma fílmica que mais enalteceria suas proezas, ou seja, o plano-sequência, já que a continuidade sensível do registro era crucial para se valorizar a mirabolante performance das engenhocas e apresentá-las como um acontecimento real, em vez de um truque de montagem. Tal opção estilística permite, em tese, um melhor disfarce para as marcas de enunciação (que se tornariam mais visíveis caso os cortes fossem frisados), deixando que o universo das coisas inanimadas exista em regime autônomo, ainda que tudo tenha sido meticulosamente orquestrado por mãos e mentes humanas. Uma vez erigido o universo, os criadores se eclipsaram. Se Deus criou o mundo, pôs os seres vivos para habitá-lo e se retirou para o céu, Fischli e Weiss criaram outro mundo (um microcosmo laboratorial), puseram os objetos para habitá-lo e se elidiram no fora de campo. Alguns momentos de *Der Lauf der Dinge* endossam essa dimensão cósmico-demiúrgica e chegam a suscitar um imaginário associado à gênese do universo: nuvens de gases evocam a nebulosa dos primórdios; montinhos arenosos com faíscas saindo do topo formam paisagens vulcânicas; minilagos de espuma aludem à sopa probiótica de onde se originaram as formas de vida que conhecemos.

Ao assumir tal poder demiúrgico, Fischli e Weiss se provam tão tributários da física clássica quanto da alquimia, cujos saberes herméticos, enraizados na Antiguidade, esgalharam-se por séculos na história do pensamento técnico-científico. Um bom exemplo se encontra nas doutrinas do médico e alquimista holandês Van Helmont (1577-1644), travejadas por um misto de empirismo e misticismo, como esclarece Gilbert Simondon (2014, p. 153):

Segundo Van Helmont, Deus, criador da natureza, criou apenas os princípios, cuja combinação deveria em seguida constituir os diferentes seres da natureza; essa criação é feita *ex nihilo*, segundo um plano livremente concebido (pode-se estabelecer uma aproximação entre os princípios de Van Helmont e as verdadeiras e imutáveis naturezas do cartesianismo: a liberdade da criação divina, que tem como contrapartida o livre-arbítrio humano, é uma força, sobretudo, de começo, de fundação, de ativação; o que é criado se desenvolve, em seguida, e se autodetermina de si mesmo, por seus próprios meios).

A mola essencial do pensamento alquímico reside na categoria do “transfinito”, que se aplica tanto às criações divinas quanto às humanas, pois a técnica, tal como a natureza, é *ampliadora*: não tende a um estado estacionário ou terminal, e sim ao movimento, à transição. A operação técnica implica uma “criação continuada, com ou sem o homem” (*ibid.*, p. 164). Tal perspectiva não se restringe às antigas ciências herméticas, mas define o próprio modo de existência dos objetos técnicos, cujas potências nunca se encerram num efeito inteiramente

previsível. Embora a invenção técnica seja pensada em função de um problema específico, seus efeitos excedem a resolução do problema, graças ao que Simondon (2008, p. 171) denomina a “superabundância da eficácia do objeto”.

O tipo de invenção técnica testemunhado em *Der Lauf der Dinge* confirma esse axioma, engendrando operações que depois se desenvolvem e se determinam por si mesmas, em constante processo de movimento e mudança. Podemos encará-lo como um *filme-máquina*, já que “o *logos* da máquina é a transferência em cadeia, a multiplicação de elementos de mediação entre o operador e a coisa, com esses elementos agindo um sobre o outro em ordem serial” (SIMONDON, 2014, p. 132).

A máquina concebida por Fischli e Weiss ainda provê a figura de um *perpetuum mobile* só tornado possível por meio do cinema, onde as discontinuidades de espaço-tempo podem ser contornadas e algumas leis da física, revertidas. Em certa medida, o filme oferece um modelo de reflexão sobre o próprio dispositivo cinematográfico, ou sobre o “sistema de energia” mobilizado por ele, conforme veremos a seguir.

3. A máquina-cinema

Examinando diversas fontes – científicas, técnicas, médicas, jurídicas, literárias, filosóficas –, François Albera (2012, p. 24) destaca a centralidade do “binômio máquina/mecanismo de percepção” para a constituição do que ele chama de “paradigma cinematográfico”, expressão que nomeia a “profusão de discursos, saberes e práticas que se pode inserir no signo do ‘cinematógrafo’ nas últimas décadas do século XIX” (*ibid.*, p. 21). Se o cinema é visto como “sintoma” da modernidade, condensação das preocupações sociais e culturais da época, é porque representa a articulação entre dois mecanismos que aguardavam por uma peça de junção: o da máquina industrial moderna e o do cérebro humano. “Todas as metáforas sobre o cinema, nos textos que encontramos entre os anos de 1890 e 1918, se apoiam sobre sua natureza mecânica, descontínua, irregular, e sobre a interface com a fisiologia e o psiquismo humanos” (*ibid.*, p. 23-24). Em seu momento inaugural, o cinematógrafo “designa não apenas um novo aparelho, uma ferramenta, uma ‘prótese’ da visão (instrumento), mas especialmente uma *máquina* que restitui e configura o funcionamento psíquico” (*ibid.*, p. 19).

Produto da sociedade técnica, mecânica, maquinária, o cinema celebra o triunfo da energia e da atividade como forças motrizes da vida moderna, participando de um processo de

“adaptação social às exigências do rendimento” (*ibid.*, p. 30). Ele “não apenas se encontra definido ou determinado por esse contexto da ‘modernidade’, que a sociedade industrial carrega, mas exprime esta última, formula-a e desempenha o papel de integrador social de seus valores (rendimento, mobilidade, fluidez, conexões)” (*ibid.*, p. 34). Ora, no reduto da técnica, onde fins são perseguidos e os meios empregados envolvem ferramentas, aparelhos e máquinas, “ali impera causalidade” (HEIDEGGER, 2007, p. 377). Não surpreende, portanto, que a eficiência do cinema como meio narrativo vá caminhar *pari passu* com a adoção dos princípios de causalidade que caracterizarão o estilo hegemônico de narração cinematográfica – aquele modelo que, partindo da clara exposição de uma situação que estabelece um conflito central a ser resolvido, fundamenta-se no desenvolvimento teleológico, na operação determinada dos protagonistas através do espaço narrativo, no encadeamento sequencial das ações, no finalismo de um sistema de causa e efeito.

Todavia, em seus primeiros anos, o cinema ainda não estava vinculado a um sistema pautado por unidade, narratividade e causalidade linear. Assim como o arranjo técnico do cinematógrafo era “uma bricolagem de tecnologias bastante diferentes” (ELSAESSER, 2018, p. 223), adaptadas de outros aparatos (lanterna mágica, máquina de costura, câmera fotográfica), assim também o conteúdo do espetáculo consistia em aglomerados heterogêneos de curiosidades científicas, produções artísticas e formas de entretenimento popular.

O paradigma representacional predominante no primeiro cinema foi aquele que Tom Gunning (1990) designou como “cinema de atrações”, que incluía as performances exibidas no cinetoscópio de Edison, os filmes da escola de Brighton, as vistas de Lumière, as prestidigitações de Georges Méliès etc. A noção de “atração” diz respeito a um cinema anterior à integração narrativa do período 1907-1913. Trata-se de um cinema ainda em estreita relação com o espetáculo de *vaudeville*, em cujos espaços se deram as projeções cinematográficas até os idos de 1905. Os filmes apareciam como uma atração entre outras, rodeados por números musicais, shows de mágica, dança, luta de boxe etc. Menos interessado na narração do que no exibicionismo performático, o cinema de atrações participava de uma sucessão não-narrativa de espetáculos. Somente com a virada narrativa dos anos 1910 haveria um abandono paulatino da lógica de aglomeração de variedades da era das atrações e o cinema se dedicaria, majoritariamente, à narração de histórias, ensejando a elaboração das técnicas de continuidade linear (é preciso notar que depois de 1913 o modelo da atração não simplesmente desaparece, mas sobrevive como uma espécie de corrente subterrânea que perpassa o paradigma da

narratividade, aflorando com mais evidência em gêneros como a comédia musical e o cinema de ação).

A transição não é brusca: os filmes de perseguição (*chase films*) demonstram que uma síntese entre atração e narração já se ensaiava antes mesmo de 1907. Embora possuam momentos de atração performática sem finalidade narrativa, os filmes de perseguição (*The Great Train Robbery* [Edwin S. Porter, 1903], *Personal* [Biograph, 1904], *Getting Evidence* [Edison, 1906] etc.) incorporam em sua arquitetura global a lógica da sucessão, aquiescendo a um imperativo de horizontalidade linear. “O filme de perseguição vetoriza o espaço e introduz tensão e direção na temporalidade fílmica” (DOANE, 2002, p. 190). Cada plano de um filme de perseguição é situado numa diferente locação, mas acompanha a mesma ação – perseguidores correndo atrás do perseguido. O procedimento é repetido à exaustão: um quadro vazio se enche de perseguidos e perseguidores, depois é evacuado e o ciclo continua em outro quadro, até que os perseguidos sejam apanhados. O que conecta os espaços, geográfica e cinematograficamente, é a ação contínua das personagens.

Ainda que as ligações entre os planos sejam, na maior parte do tempo, da ordem da mera justaposição de *tableaux* autônomos, esboça-se no filme de perseguição o chamado “sistema da continuidade”, que irá se sofisticar no decorrer dos anos 1910, tendo o *raccord* como uma de suas principais ferramentas. A função do *raccord* (“gancho”, “elo”) é garantir a continuidade lógica e perceptiva na passagem entre dois planos. O intuito, afirma Noel Burch (1992, p. 31), é “tornar ‘imperceptíveis’ as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial”. Isso pode se dar pela continuação de uma ação ou de um gesto que eram executados no plano A e são retomados no plano B do ponto exato em que o plano anterior os havia deixado. Ou pela evolução de um movimento (de uma pessoa, de um carro, de um trem) que cruza o quadro e reaparece no plano seguinte, mantendo a direção do movimento. Há também o *raccord* de olhar: um olhar trocado entre uma personagem e outra, ou que uma personagem lança a algum objeto ou evento que o plano seguinte mostra respeitando o ângulo e o eixo de visão, de modo a demarcar aquele ponto de vista como a percepção visual da pessoa filmada no plano anterior. Apesar de não abolir a descontinuidade essencial da mudança de plano, o *raccord* cumpre o papel de tornar essa descontinuidade perceptiva secundária em relação a uma continuidade lógica (de desenvolvimento dos fatos) e psicológica (de manutenção da atenção e interesse do espectador). O *raccord* constitui, assim, “um gesto duplo e contraditório” (AUMONT, 2015, p. 29): ele provoca um corte sensorial e perceptivo ao pular

de um fragmento de espaço-tempo para outro, mas corrobora a continuidade ao produzir entre eles uma relação ideal ou semântica.

Segundo Pascal Bonitzer (1971, p. 7), não se pode encarar tal conquista da linguagem cinematográfica pelo viés de uma tautologia da técnica: a transparência dos *raccords*, que “implica a linearidade da narrativa e o encadeamento dos planos de acordo com as regras da escansão dramática”, não nasce de uma necessidade puramente técnica intrínseca aos materiais e aparelhos do cinema. A sintaxe do *raccord* participa de um “processo de captação ideológica” que interpela o espectador em função de um determinado tipo de narrativa, cujo tempo horizontal e contínuo, antes de se formar por simples analogia perceptiva com a experiência fenomênica, reflete os interesses da classe dominante. Em outras palavras, o sistema da continuidade é aquele que melhor atende às demandas de um cinema espelhado nos modos de produção capitalistas, cujos efeitos ideológicos incluem o apagamento, na mercadoria, das marcas do trabalho que a produziu. A forma “transparente” do cinema clássico seria o correlato estético desse recalcamento dos processos de produção sob a superfície fetichizada do objeto de consumo.

Doane (2002, p. 11) incrementa a discussão, demonstrando que o advento do cinema, ao trazer a possibilidade tecnológica de registrar e arquivar o tempo, epitomizou duas tendências da modernidade, aí entendidas como duas temporalidades opostas, mas não irreconciliáveis: de um lado, as múltiplas empreitadas de racionalização do tempo e otimização da eficiência produtiva (disciplinamento do trabalho, taylorismo); do outro, as epistemologias que valorizavam o acaso, o contingente, o efêmero (que a fotografia e a pintura impressionista já celebravam). Nos antípodas da eficiência, a epistemologia da contingência se alinhava a uma concepção do tempo como algo livre em sua indeterminação, irreduzível a qualquer padronização, permitindo uma relação privilegiada com o acaso, cujo atrativo consistia na fuga da racionalização e de seu sistema. Essa promessa parecia se concretizar nas vistas a céu aberto do primeiro cinema (Lumière e similares), nas imagens que capturavam acontecimentos quaisquer, sem significado outro além daqueles que emergiam ao acaso. A produção de sentido ocorria de forma imanente, saída da própria contingência.

No entanto, acaso e contingência podem ser fontes não só de prazer, mas também de ansiedade: em sua “aliança com o insignificante, quiçá com o *nonsense*” (*ibid.*), as vistas do primeiro cinema contêm a ameaça de um excesso de designação e de estímulos escópicos. O olhar aponta para tudo e para nada ao mesmo tempo. Uma rebelião de detalhes insignificantes

se imiscui na imagem cinematográfica e desperta a angústia de uma ausência de sentido. Ademais, nas vistas filmadas em ruas repletas de bondes, carros e transeuntes que atravessam o quadro ininterruptamente, bem como nos efeitos sensacionalistas dos filmes que simulam atropelamentos ou outros acidentes (lugar-comum do cinema de atrações, cujo repertório inclui também imagens documentais de eventos impactantes, como em *Electrocuting an Elephant*, de 1903), vislumbra-se a experiência do choque e do trauma, das surpresas e sustos que agem sobre o sujeito na vida urbana e nos ambientes vinculados às tecnologias modernas – o trânsito, a viagem de trem, a eletricidade, as notícias de jornal. Não à toa, Walter Benjamin (1987, p. 192) enxergou no cinema “a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”. No começo do século XX, portanto, o cinema se inscreve no dúbio cultivo de fascínio e medo diante dos efeitos da modernidade: “a exaltação do mundo ‘global’, do mundo da comunicação instantânea, da abolição das distâncias e da contração do tempo e o pavor relacionado a tudo isso” (ALBERA, 2012, p. 30).

Na esteira de Doane, podemos enxergar o desenvolvimento das convenções clássicas de narração como uma resposta a essa ansiedade inicial: cria-se uma linguagem que enlaça as potências disruptivas do primeiro cinema nas amarras de uma narração baseada na causalidade linear. O sistema da continuidade se apresenta, desse ponto de vista, como um dispositivo que adentra e organiza a contingência, tomando partido da racionalização e abstração do tempo numa modernidade industrializada que tem na eficiência um valor central. A contingência não é exatamente banida – afinal, ela é necessária para preservar o aspecto aberto e fluido do registro cinematográfico –, mas trazida para a rédea da *semiosis*, em vez de deixada à margem da estrutura, onde agiria livremente. Ela se torna um reservatório de surpresas que, no fundo, também se acham estruturadas pelas tecnologias de representação, incorporando-se à ideologia capitalista na condição de avesso cúmplice do tempo racionalizado da cadeia produtiva. Desse modo, pode-se dizer que o tempo “livre” que circula nos interstícios do cinema narrativo integra um mecanismo compensatório, balanceando o tempo “aprisionado” pela cadeia de causalidade, em fase com o tempo roubado dos sujeitos pela aceleração do cotidiano, a exortação ao consumo desenfreado e, claro, o trabalho em regime disciplinado.

Retornando ao filme de Fischli e Weiss, talvez estejamos agora em condições de dizer que ele lança luz sobre a “coalescência do cinema e dos regimes disciplinares da sociedade capitalista avançada” (ALBERA, 2012, p. 34), ou melhor, sobre o pareamento entre a lógica

capitalista de produção e as leis de causalidade do modelo narrativo hegemônico, a ponto de podermos enxergá-lo como uma metáfora crítica da economia narrativa clássica. Ao sistema causal/consecutivo da montagem sequencial, que visa à construção de um drama e à produção de sentido de modo eficaz, substituem-se, em *Der Lauf der Dinge*, aqueles circuitos de objetos conectados por *raccords* energéticos cujas ligações se esgotam em seu próprio plano de movimento perpétuo, evidenciando “a esterilidade do ciclo, seu autoerotismo, seu narcisismo, a autossuficiência total do sistema” (KRAUSS, 1990, p. 54). O filme se revela, assim, uma máquina celibatária voltada para o dispêndio improdutivo, concebendo uma cadeia causal/linear tão escorreita quanto a do cinema clássico-narrativo e tão eficiente quanto a do modelo produtivista do capitalismo, mas cujo desdobramento, aqui, é girar em falso e fabricar sua autodestruição.

Cumpre recordar que o pensamento produtivista fez parte não apenas do florescimento da economia capitalista, mas também da “mentalidade comunista, em particular na URSS da industrialização” (ALBERA, 2012, p. 35-36), assentada no otimismo tecnológico, no elogio à máquina como força positiva de transformação social, como expressaram as artes visuais (futurismo russo, construtivismo) e o próprio cinema (Vertov, Eisenstein⁵). Houve, portanto, no primeiro terço do século XX, uma outra vertente do industrialismo, que atribuiu à mecanização da produção um sentido revolucionário, assimilando o pensamento produtivista, mas empregando-o na direção oposta à do modelo exploratório segundo o qual o trabalho de muitos promoveria o enriquecimento de poucos.

Entretanto, quando *Der Lauf der Dinge* foi realizado, o terceiro milênio se aproximava sem que o maquinismo tivesse suplantado a mais-valia e sem que as crises recorrentes do capitalismo – que já migrara para a era cibernética/financeira – tivessem confirmado o prognóstico da dialética marxista e gerado as condições de sua própria superação. O curso das coisas se mantinha, porquanto na economia capitalista, tal como no filme de Fischli e Weiss, as catástrofes cíclicas, em vez de antagonistas, são parte intrínseca do funcionamento da máquina, como as explosões de um motor de combustão interna. O desastre (social, ambiental, político) dá lucro. O colapso é um elemento decisivo para o sucesso de um sistema pautado na eficiência. É esse o paradoxo que *Der Lauf der Dinge* traz à tona mediante uma estratégia que

⁵ Note-se que no cinema de Vertov e Eisenstein, não somente em função do contágio pelo ritmo da indústria, mas também por razões conceituais, a montagem nem sempre seguiu as regras da continuidade, pautando-se, antes, por fragmentação, conflito, choque, intervalo e descontinuidade.

Elsaesser (2018, p. 165) interpreta como um “desempenho do fracasso”, uma performance cuja eficácia aumenta à medida que se prova capaz de produzir o maior número possível de catástrofes em série, salientando “a ambivalência da ideia de *colapso*, quando entendida como princípio bipolar de destruição e criação”.

É importante observar que o paradoxo também é retratado em *Premonição*, conforme ilustra a dinâmica reiterada em todas as cenas de morte: o mau funcionamento de uma peça isolada – um parafuso que se solta, um cabo que se rompe, uma ventoinha que enguiça, um termostato que degradingola – deflagra o desempenho orquestrado do conjunto, a infalível soma das partes, cujo resultado é sempre a morte de alguém. Mas o fatalismo tragicômico de *Premonição* apela para um Mal metafísico como única forma de imaginar o colapso da infraestrutura técnica do capitalismo, ao passo que *Der Lauf der Dinge* apresenta o colapso como um princípio operatório do sistema. Ambos colocam em relevo a conexão íntima entre cinema e causalidade, mas com diferenças que extrapolam em muito o fato de serem, respectivamente, um produto de série B da indústria hollywoodiana e um filme experimental realizado por artistas plásticos.

A análise comparativa de duas propostas cinematográficas tão díspares, mas tão ressonantes em certos aspectos, sugere a existência de um universo infinitamente abrangente, que ultrapassa o escopo deste artigo na medida em que implica toda uma reflexão sobre o cinema enquanto dispositivo – técnico e formal, mas também psíquico e social – que absorveu as energias transbordantes da modernidade industrial e as reempregou de formas diversas, frequentemente esbarrando nas grandes categorias do destino, da finitude e do tempo.

Referências

- ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- AUMONT, Jacques. **Montage: “la seule invention du cinéma”**. Paris: Vrin, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BONITZER, Pascal. “Fétichisme de la technique: la notion de plan”. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 233, nov. 1971.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHION, Michel. **A audiovisualização**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e nós”. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 176-224.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Sesc, 2018.

GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”. In: ELSAESSER, Thomas (org.). **Early cinema: space-frame-narrative**. Londres: BFI, 1990, p. 56-62.

HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: **Scientiae Studia**, v. 5, n. 3, 2007, p. 375-98.

KRAUSS, Rosalind E. “Bachelors”. In: **October**, n. 52, 1990, p. 52-59.

PUHR, Thomas M. **Fate in film: a deterministic approach to cinema**. Nova York: Wallflower, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. São Paulo: 34, 2021.

SIMONDON, Gilbert. **Imagination et invention**. Paris: Éditions de la Transparence, 2008.

_____. **Sur la technique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

VIEIRA, João Luiz. “A construção do medo no cinema”. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Senac, 2007, p. 225-252.

WAJCMAN, Gérard. **Ni nature, ni morte**. Caen: Nous, 2022.