

Manuais de Cinema IV



Os Cineastas e a sua Arte

Luís Nogueira

Livros LabCom
2010



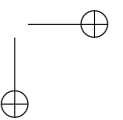
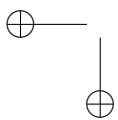


Luís Nogueira

Manuais de Cinema IV

Os Cineastas e a sua Arte

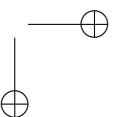
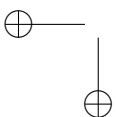
LabCom Books 2010





Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série: Estudos em Comunicação
Direcção: António Fidalgo
Design da Capa: Madalena Sena
Paginação: Marco Oliveira
Covilhã, 2010

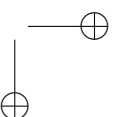
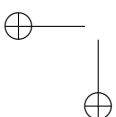
ISBN: 978-989-654-046-3





Índice

Introdução	1
Definição de Cineasta	3
Tipologia	9
História dos Cineastas	13
Teoria do estilo/Estilo como teoria	15
Cinema como arte	19
O cinema no sistema das artes	24
O cinema como arte técnica	31
Hipótese de uma linguagem	47
Necessidade de uma linguagem	51
Elementos de uma linguagem	61
Realismo	77
Realidade mental	83
Realismo como estilo	87
Atitudes	92
Métodos	108
Narrativa	131
Manifestos	143





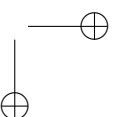
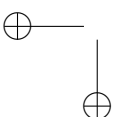


Introdução

Todos respeitamos de uma forma particular as palavras de um artista acerca da sua obra ou do seu ofício, as quais chegamos frequentemente a reverenciar. De algum modo, é como se as palavras ditas por cada oficiante de uma arte assumissem uma gravidade, uma autenticidade e uma autoridade de que carecem tanto o espectador como o crítico, o analista ou o teórico. No caso do cinema, tratando-se de uma arte de tão vastas e específicas exigências técnicas e formais, é natural que procuremos recolher no discurso directamente produzido pelos seus autores os ensinamentos mais profundos e informados. Porque, no fundo, todos pensamos: quem melhor do que o autor para desvelar os segredos da sua arte, as motivações do seu trabalho, o contexto da sua obra?

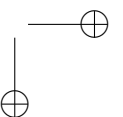
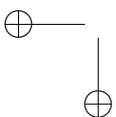
Esta atenção especial às palavras dos cineastas enfrenta algumas dificuldades: é que onde o crítico ou o teórico ou o analista trabalham sobre a sistematização de um discurso e de uma lógica de reflexão sustentada e aprofundada, o cineasta socorre-se muito frequentemente da intuição, e experimenta a deriva e até o desdém perante o discurso lógico e sistemático da teoria e da ciência. Revela-se difícil encontrar em qualquer cineasta (raras são as excepções) um argumentário ou um ideário devidamente organizado. Não que não seja possível conhecer e reconhecer o pensamento de muitos cineastas sobre a sua arte – através de entrevistas, de artigos, de depoimentos –, mas o facto é que esses pensamentos tendem a ser apresentados de modo ora lacunar ora laudatório ora lacónico.

Neste livro, procuramos coligir alguns dos ensinamentos de vários cineastas fundamentais da história do cinema e reflectir de modo breve acerca dos mesmos. Como se constatará, procurámos aqueles autores cujo pensamento, por iniciativa própria ou por iniciativa de outros, está sistematizado em livro, já que o objectivo foi preparar um manual que pudesse servir de base a uma unidade curricular universitária designada Teoria dos Cineastas. Daí a incidência sobre a perspectiva e a pretensão teórica dos escritos dos cineastas. Para uma futura ocasião deixamos a recolha de pensamentos expostos através de outros meios. Procuraremos, nessa altura, recolher e sistematizar um saber que se encontra disperso por documentários, *making of*, monografias, depoimentos e de-





mais formatos. Porém, para já, e apesar das dificuldades que se não-de notar a propósito da produção teórica de cineastas ou sobre cineastas, julgamos que se poderá encontrar algum proveito em conhecer as ideias dos realizadores sobre a sua arte.





Definição de Cineasta

Para podermos falar de uma teoria dos cineastas devemos começar por procurar entender a que nos referimos com esta expressão e sugerir uma definição de cineasta. A relação dos cineastas com a teoria é necessariamente diversa na forma, no conteúdo, na ambição e na premência. Existem aqueles que deliberadamente tentaram produzir o que poderíamos designar como uma teoria acabada da sua actividade, dando-lhe uma forma suficientemente consistente nos seus critérios e nos seus objectivos. Existem aqueles que produziram conteúdo avulso acerca da sua própria obra, mas igualmente do fenómeno fílmico em geral, e que apesar da sua pertinência carecem de consistência e objectividade. Existem os que procuraram entender o cinema na sua especificidade e sobre isso reflectiram minuciosa e aturadamente. E existem aqueles que involuntariamente foram contribuindo para uma clarificação da sua arte a partir de um impulso irremovível para a reflexão (mesmo que fragmentária e pontual).

Como se pode constatar, nem todos os cineastas conviveram (e convivem) de modo semelhante com esta inquietação teórica que de modo mais ou menos urgente atravessa toda e qualquer obra e os discursos que esta suscita. Alguns comprazem-se em discorrer sobre a arte a que se devotaram; outros enfadam-se com a produção de qualquer discurso. Uns reflectem muito e produzem pouco, outros filmam muito e discorrem pouco. Alguns recusam a interpretação da sua obra, outros beneficiam a reflexão incisiva. Qualquer que seja o seu perfil, mais reflexivo ou mais evasivo, a um cineasta pedir-se-á sempre um pensamento denso e forte, estruturado e proficiente.

O bom cinema é, então, seguramente, um cinema de boas ideias – sejam estas de ordem técnica, estética, ética, política. O discurso dos autores sobre a arte cinematográfica (sua e alheia) é, então, um dos momentos mais importantes para se perceber que ideias são transportadas pelo cinema, mas também que ideias de cinema se materializam nos filmes. E este poderá ser também o melhor dos modos para compreender a relação, tantas vezes dicotómica, entre obra e teoria. Ou entre *o quê* e *o como*. Ou entre forma e conteúdo. Ou entre suporte e género. Descobrimos e percebemos melhor, a partir do pensamento de um cineasta, a





cada momento, os lugares de contágio, os efeitos recíprocos, os trânsitos variados entre cada um destes pares de conceitos e procedimentos.

Por um lado, nenhuma obra nem nenhuma arte deixam de reivindicar uma hermenêutica. Se, por natureza, o espectador (comum, teórico, crítico, tanto faz) se dedica a interpretar um filme, sob que perspectiva seja, ao autor está reservado o mesmo prazer e, frequentemente, a mesma necessidade. Por outro lado, há filmes e modos de entender o cinema que dificilmente podem dispensar o contexto autoral sob risco de se delapidar o seu potencial artístico ou ignorar o horizonte da sua interpretação – mesmo se enigmas, inconsistências, provocações se podem perpetuar, apesar da voz da autoridade e da responsabilidade última do cineasta. E pode, por fim, questionar-se: existirá alguém epistemologicamente melhor colocado e eticamente mais legitimado que o próprio autor? O que pode levar-nos à questão argumentativa mais profunda: será necessariamente do autor a última palavra?

Vale a pena dizer desde logo que nem todo o discurso produzido aspira à teoria. Mas a que tipo de discurso nos referimos quando falamos de teoria dos cineastas? Talvez a problemática inevitável em redor desta expressão possa ser aproveitada de forma virtuosa para debate e a partir daí talvez possam os entender mais claramente a relevância indiscutível da reflexão dos cineastas sobre a sua obra e a sua arte. Mas perguntemos: estaremos a falar de uma teoria criada pelos cineastas? De uma teoria que cria os cineastas (de que seria exemplo a famosa *politique des auteurs*)? De uma teoria que explica os cineastas? De uma teoria explicada pelos cineastas? De uma teoria sobre os cineastas? Ou, de forma abrangente e integrada, será que todas estas inquietações não acabam, inevitavelmente, por confluir e se imbricar?

Todas cruzadas, estas questões poderão resumir-se numa interrogação ambiciosa e virtualmente insolúvel: o que é o cinema? Esta aproximação à ontologia do cinema é tão mais inevitável quanto, em muitos cineastas, mais do que o recurso ao cinema como uma forma de confronto e problematização com o mundo e as suas representações, se manifesta, de forma não apenas paralela, mas eventualmente prioritária, uma problematização do próprio cinema enquanto meio de expressão. O cinema olha-se frequentemente a si próprio e, nesse gesto, é igualmente o cineasta que se olha a si mesmo. Esta confrontação entre autor e obra, entre





artista e arte, entre cineasta e cinema devolve-nos a questão inicial: há uma teoria nos/dos cineastas? Será possível identificar nos traços particulares de um cineasta os germes de uma teoria do cinema? De uma teoria do estilo ou de uma teoria do género, por exemplo, como teorias parcelares do cinema? Como se comprova, existe, a partir de uma expressão aparentemente simples na sua formulação, uma vasta disseminação semântica que se estende, grosso modo, entre a teoria dos autores e os autores da teoria: isto é, uma teoria produzida pelos autores ou sobre os autores.

Mas questionemo-nos: em que medida a legitimidade criativa de quem faz e a legitimidade epistemológica de quem sabe são passíveis de harmonização? Não estará, na sua generalidade, o discurso produzido pelos cineastas condenado a uma (paradoxal) informalidade teórica em certa medida contrastante com as exigências de sistematização e sólida organização próprias da teoria em sentido estrito? Nada disto inviabiliza, porém, a legitimidade autoral – aquela que conta, em última instância. Aliás, tal tipo de legitimidade haverá de advir, precisamente, da compatibilização entre registos discursivos e procedimentos criativos aparentemente de sentido contrário: de um lado a intuição, a espontaneidade ou a inspiração que usualmente associamos ao processo criativo; do outro, o labor de sistematização, de explicação, de clarificação próprios da teoria. Eventualmente, poderemos mesmo afirmar que os autores e as obras que apresentam uma mais vincada ambição artística tendem a conciliar de forma consistente estas duas dimensões: uma reflexão dos próprios cineastas acerca da sua actividade e dos resultados da mesma que solidificará tanto as suas premissas criativas quanto elucidará as suas consequências culturais. O cinema de autor é bem disso exemplo, notando-se, ao lado do exercício da crítica institucionalizada e da teorização académica, uma reiterada reflexão efectuada pelos próprios cineastas.

De algum modo, a questão acerca da criação e da reflexão, e o modo como se articulam, remete igualmente para uma dupla dimensão extremamente vincada no cinema, e tantas vezes objecto de equívoco: a paridade da prática e da teoria na criação cinematográfica. A dimensão técnica da actividade cinematográfica exige um intenso e aturado conhecimento e reconhecimento dos procedimentos necessários à com-



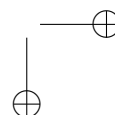


petência profissional, num primeiro momento, e à mestria artística, num momento posterior. O cineasta não prescindirá, então, de uma experiência laboratorial necessária ao domínio de dispositivos e processos. E aí a intensidade da preparação prática revela-se inescapável.

Mas essa competência técnica tenderá a ser estéril se tal prática não integrar e se sustentar num profundo trabalho de reflexão acerca da criação cinematográfica, dos seus princípios, das suas convenções, dos seus géneros, das suas eventuais gramáticas. Teorizar acerca da prática cinematográfica torna-se, assim, um novo nível, necessário tanto para uma avaliação do potencial quanto das consequências do cinema. E, podemos constatá-lo em plena evidência, o cineasta detém aqui uma posição privilegiada, interpretando a obra, o seu processo produtivo, as suas intenções primordiais e os seus diversos efeitos a partir do interior do fenómeno criativo. Daí que tão relevantes se configurem as suas intuições mais inexplicáveis, os seus apontamentos e comentários mais esporádicos, as suas elucubrações mais sofisticadas. O seu discurso ganha especial valor porque surge da (e constitui a) própria matriz criativa.

Entre teoria e prática instaura-se, deste modo, um percurso cíclico, uma dialéctica inevitável: um saber que advém da prática e a ela volta, mas cuja direcção pode ser revertida, indo da teoria à teoria passando pela prática – isto é, um saber sem hierarquia, sem oposição (entre saber e fazer), em frequente complementaridade. Esta posição privilegiada do autor para discorrer acerca da sua actividade oferece como hipótese – e esta é uma das mais profícuas, e seguramente utópicas, das possibilidades – a eventualidade de uma teoria morfológica profunda do cinema, uma espécie de estética última da arte cinematográfica, sustentada nas ideias dos cineastas. Inesperadamente, aquela que se apresenta como a menos sistemática seria então a mais legítima e, talvez, mesmo exclusiva das teorias.

A propósito da definição de cineasta, falamos, por vezes de modo comutativo, de autor e de cineasta. O que nos leva a outra questão irrespondível: o que é um cineasta? Será este, então, como a simples evocação do termo indica, o autor especificamente cinematográfico? Há algo de conceptualmente viável nesta pressuposição. Mas, a ser assim, como explicar todo o campo semântico onde os demais termos se distribuem à sua volta, como realizador ou director, por exemplo? Também



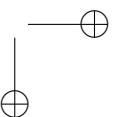
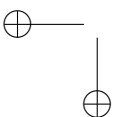


neste caso talvez nada se perca em não ignorar essa constelação terminológica e, pelo contrário, se revele produtivo convocar e reflectir acerca de cada uma destas designações.

Tomando a designação de cineasta, podemos defini-lo como aquele que domina a arte do movimento – no caso, enquanto mestre do movimento como recurso fundamental da expressão fílmica. O cineasta seria aquele que, desde os pioneiros aos amadores, dos clássicos aos iconoclastas, dos técnicos aos artífices, assumiria e retomaria a cada passo os ensinamentos de uma actividade artística que despertou no sujeito desafios inauditos e reescreveu as suas modalidades afectivas. Uma história feita de heranças e rupturas, de revisões e inaugurações. É o domínio desse vasto saber que assegura ao cineasta o seu estatuto. Neste sentido, o cineasta assume claramente a figura do criador, aquele que exhibe uma destreza técnica e professa uma doutrina poética, as quais tanto podem derivar da autenticidade romântica como da citação pós-modernista, da ironia irreverente como da rendição canónica, formadas na disciplina académica ou no *do it yourself* prosaico. Algo de demiúrgico está, portanto, aqui em questão, seja uma pretensão divina ou uma humanidade humilde.

Esta dimensão criativa recebe diversos nomes para figuras semelhantes, com funções semelhantes. Em inglês, *director* e *filmmaker* – num caso aquele que dirige, o que certamente remete para a faceta colectiva da produção cinematográfica; no outro, aquele que faz filmes, aquele que os materializa. Em certa medida, existe uma maior proximidade entre esta última designação (ainda que menos frequentemente utilizada na linguagem anglo-saxónica do que *director*) e a expressão que é dominante noutras línguas, como o português, o espanhol ou o francês: realizador. O realizador seria então uma espécie de *filmmaker*, aquele que torna real a obra, uma espécie de mediador fundamental que, na ontologia do cinema, liga as ideias às imagens através da técnica, isto é, transporta da mente para a obra a imaginação criadora. Ele faz as imagens surgir, actualiza aquilo que apenas existe virtualmente. É ele, também, o decisor fundamental, aquele que dirige e orienta todos os contributos envolventes, da equipa técnica como da equipa artística.

A referência à equipa técnica leva-nos a retomar a ideia do cinema como uma arte técnica, uma *ars téchné*, ainda mais vincada na sua





especificidade devido à dimensão colectiva que assume a sua produção. Inventariamos então uma série de colaboradores e intervenientes, cada um com a sua quota-parte de responsabilidade criativa. Mesmo que a designação de cineasta não lhes assente em inteiro rigor, eles não podem ser descurados. Em instâncias diversas que podem ir do artesanal ao mecânico, do artístico ao industrial, a sua participação é decisiva. E não nos podemos esquecer de que ocasionalmente nos referimos em termos de propriedade artística a estes mesmos contributos individuais: falamos da *fotografia de...*, da *música de...*, do *guião de...* E devemos ainda referir as parcerias ou conglomerados criativos que se estabelecem entre realizadores e directores de fotografia ou montadores ou actores. Nesse sentido, a contribuição destes não pode ser descurada.

Mas de entre este vasto conjunto de intervenientes, duas figuras se impõem como particularmente importantes: o produtor e o guionista. O primeiro, pela responsabilidade logística e financeira que assume, reserva-se um direito acrescido que pode chegar mesmo às decisões derradeiras assumidas em relação a uma obra, logo à sua propriedade. Por isso, o prémio de um filme é, em certos contextos, atribuído ao produtor. O segundo, pelo papel embrionário que detém no cinema de ficção, adquire nessa dinâmica matricial um estatuto de criador exemplar de um filme – ainda que, frequentemente, se trate do primeiro a contribuir para o processo colectivo e, paradoxalmente, do primeiro a ausentar-se dele.

Se frequentemente cineasta e autor são assumidos como sinónimos, com toda a carga enobrecedora que ambas as designações transportam, podemos, em sentido contrário ou pelo menos contrastante, referir aquele que, no discurso crítico e no discurso comum, se identifica como o tarefeiro. Esta seria a figura menosprezada ou destituída da autoria, a qual careceria de uma assinatura estilística capaz de suplantar a mera competência técnica e o singelo domínio das convenções – seria um reproduzidor de estereótipos, incapaz da variação e do acrescento, em cuja obra tudo parece igual, mesmo quando se revela um pouco diferente.

O autor adquire no cinema, portanto, uma dimensão peculiar devido sobretudo à modalidade produtiva dominante, a qual assenta num trabalho colectivo, salvo raras excepções que se verificam sobretudo em géneros como o cinema experimental, o cinema de animação ou o docu-





mentário, feitos por equipas reduzidas, eventualmente individuais. Esta configuração colectiva da produção cinematográfica tem no seu cerne, portanto, uma inquietação latente: como encontrar a marca do estilo, o cunho da autoridade? No fundo: de quem é o filme? Independentemente da dificuldade que a resposta a esta questão impõe, podemos constatar que o autor se apresenta no cinema como uma figura fundamental para o discurso sobre o fenómeno fílmico. Ele é uma entidade reconhecível, capaz de apor uma assinatura, de funcionar como centro de significação, de ser uma âncora organizativa e criativa. E será igualmente uma matriz da qual partem e à qual regressam as ideias, uma fonte primeira de saber e sensibilidade, uma rede de contributos. O autor enquanto cineasta, seja qual for o seu trabalho, o seu estatuto ou o seu papel (realizador, produtor, técnico, etc.), detém, portanto, uma posição premente e privilegiada para a análise do cinema em geral e do filme em particular.

Tipologia

Não há uma teoria dos cineastas, mas muitas, com diversos objectivos e tipologias. Ela pode ser, conter ou resultar das ideias de cinema de cada autor. Pode ser ou descrever a sua maneira de fazer cinema. Pode enunciar as questões alojadas nos seus filmes, em todas as suas dimensões. Fazemos teorias para os cineastas, com os cineastas ou a partir dos cineastas. Como chegamos a essas teorias? Somos nós que as descobrimos? Colocamo-nos no lugar do realizador para tentar perceber como ele pensa o cinema, numa lógica de empatia? E quando o autor extravasa da reflexão abstracta para uma perspectiva mais crítica e laudatória (como quando Epstein fala de um ‘cinema puro’ ou Eisenstein do cinema como ‘arte superior’) do que teórica e analítica, podemos aceitar essas considerações como ainda pertencentes ao âmbito epistemologicamente rigoroso da teoria? Ou estaremos perante uma teoria cine-cêntrica, digamos assim, em desvio da circunspecção intelectual para o entusiasmo passional? Podemos ainda questionar-nos: precisamos de uma teoria para os cineastas, para os compreender melhor, mais do que dos cineastas para a teoria, para legitimar um saber sobre o ci-





nema? Constata-se, assim, que as interpretações do que seja uma teoria dos cineastas multiplicam-se em incontáveis ângulos de análise.

De igual modo, talvez não seja descabido chamar a atenção para as modalidades em que esta teoria se pode materializar. Pela nossa parte, encontramos seis tipos. Em primeiro lugar, temos a teoria evidente, se calhar a mais consistente de todas e, quem sabe, a única absolutamente aceitável. Porquê? Porque esta é a única em que o cineasta efectua a sua reflexão de uma maneira inteiramente consciente e deliberada. Ele quer compreender o seu *métier* e ocupa-se dele no seu pensamento, produzindo livros, ensaios, dissertações, apontamentos sobre o mesmo.

(Ainda que com um carácter menos sistemático, poderemos integrar nesta categoria as entrevistas, em que o discurso é mais emergente do que amadurecido, mas não deixa de ter um propósito claro)

Depois temos a teoria latente. Esta teoria não se assume enquanto tal e nem sequer é escrita. É uma teoria filmada e auto-reflexiva: encontramos-a nos filmes que abordam o próprio cinema. Ao longo da sua história esta arte foi fornecendo dezenas de exemplos. O que interessará aqui reter é que ao abordar nos seus filmes o próprio cinema como tema central, o cineasta está, inevitavelmente, a reflectir sobre o mesmo, seja sobre uma característica específica, um assunto, um procedimento, uma figura. No fundo, estes são filmes que reflectem e teorizam sobre o cinema dentro do próprio cinema.

Uma terceira modalidade é a da teoria imanente. Esta concepção da teoria dos cineastas remete para a questão do estilo. Nasce da imanência de uma assinatura. Estamos em crer que é quando identificamos e definimos o estilo de um cineasta que mais nos estamos a aproximar da *sua* teoria do cinema. Não há instância melhor do que seus os próprios filmes para compreendermos um autor. Nas suas influências e singularidades, nas suas recorrências e lacunas, nas suas ousadias e reverências, é aí que está o seu entendimento do cinema.

Identificamos como teoria transcendente aquela que é da ordem do impalpável, do intocável. Aquela que não se pode sintetizar nem definir nem enunciar conceptualmente. Como sabemos, em toda a arte há uma parte impossível de verbalizar, que podemos sentir, mesmo pressentir, talvez intuir, mas não sistematizar, nem registar, nem captar, nem enunciar. É essa parte oculta, indizível, que muitas vezes cria uma aura





única (e sabemos como a aura se presente, não se diz) sobre o trabalho de um autor – e que mesmo o próprio autor não consegue explicitar.

Propomos ainda a teoria manifesta. Neste caso, são os manifestos de intenções ou de princípios que prevalecem. É, de todas, juntamente com a teoria evidente, aquela que se pode considerar com mais rigor e clareza, apesar de um tom e um propósito muitas vezes político e panfletário, e tantas vezes dogmático, a fazer perigar. Muito frequentemente saímos do âmbito da arte para entrarmos no campo da ética, do âmbito da estética para o campo da política.

Por fim: a teoria subjectiva. Imediatamente percebemos aqui uma contradição nos termos: a teoria deve ser geral e abstracta, não da ordem do concreto e do pessoal. Porém, estamos em crer que a auto-análise de um artista contém material epistemologicamente tão válido como a reflexão externa, aturada, distante e objectiva para compreender o seu universo pessoal (e mesmo a sua arte num sentido mais amplo). Aliás, haverá vozes mais autorizadas do que a do autor?

Chegados aqui colocamo-nos duas questões: é possível haver teorias tão diversas? E mais grave: afinal, o que é a teoria?

Aproveitando esta proliferação tipológica, um outro aspecto nos parece interessante e pode ser, em muitos casos, decisivo para compreender o cinema a partir dos seus cineastas: propomos aqui uma teoria do perfil. Todos conhecemos as histórias, relatos, anedotas que rodeiam certos cineastas e os seus métodos. E todos sabemos o quanto a sua forma de estar tem implicações nos resultados obtidos: da candura e humor de Eastwood à anarquia de Peckinpah, da intransigência de Kubrick ao rigor de Hitchcock são inúmeros os exemplos. Propomos então uma série de dimensões que podem ajudar a compreender o perfil criativo de um cineasta, sem entrar excessivamente na psicologia nem escorregar na especulação emocional.

Em primeiro lugar, vale a pena perguntar se o perfil de um cineasta muda ao longo do tempo e em que medida isso afecta o seu trabalho – ou se, pelo contrário, os traços marcantes perseveram. O método pode ser aprendido, o carácter tende a permanecer. Depois, temos as lendárias acusações de mau feitio – entramos aqui no limiar que ora junta ora separa o social e o profissional, duas realidades nem sempre conciliáveis em toda a sua extensão. Conhecemos também aqueles que se demoram





abnegadamente no detalhe até ao limite da náusea (o perfeccionismo conta-se entre os qualificativos mais comuns no enaltecimento de um autor). E aqueles que fazem do confronto com o estúdio a sua imagem de marca. E aqueles que têm no público a sua maior preocupação. E os que sentem pelo público o maior desdém. E os que não se conseguem afastar da própria obra. E os que renegam a sua obra. E os que constroem a sua biografia artística com fracassos – e póstuma celebração. E os que viram a sua atenção para a sociedade. E os que adoptam a misantropia. E os que fazem gáudio da cinefilia e do seu prazer. E os que se dedicam ao activismo. E os que não abdicam da mais rigorosa e intransigente integridade artística. E os que transformam o controlo numa obsessão. E os que se enfeitçam com a tecnologia. E os que trabalham com variações sobre ideias e temas recorrentes. E os que vivem da influência. E os que vivem da memória. Como se constata, uma ampla grelha de perfis existe, convidando-nos a preenchê-la com retratos artísticos de cada autor.

A relação dos cineastas com o discurso sobre o cinema comporta igualmente múltiplas variáveis marcadas por especificidades de certas cinematografias. Uma clivagem muito nítida pode ser encontrada entre a cinematografia americana e a europeia. No caso do cinema americano, temos de tentar descobrir no discurso informal as ideias dos cineastas acerca do cinema, as suas concepções: em pequenas frases, comentários e apontamentos, em documentários e *making of*. Será que (e pensamos na ausência de livros de cineastas dedicados a esta arte) os americanos não pensam o cinema? Será que se trata meramente de um cinema da imanência, do pragmatismo e do empirismo? De uma intensa prática, popularidade e ilustração?

E será que, em certa medida e em sentido contrário, o cinema europeu é feito sobretudo de transcendência, da intransigência e do idealismo, feito de uma aturada reflexão, erudição e explicação? Haverá aqui dois entendimentos teóricos do cinema? Um que se sustenta no *making of*, nas peripécias de bastidores, que liga mais às matérias, às técnicas, aos procedimentos e ao produto, e um outro que passa pela escrita, pelo debate, pela maturação e pela preservação da sacralidade da obra?





História dos Cineastas

De algum modo valerá a pena questionarmo-nos também sobre a possibilidade de uma história dos cineastas, isto é, de uma história das suas relações com o cinema. Propomos aqui cinco momentos: o da inquietação, o da estabilização, o da renovação, o do aprofundamento e o da proliferação. No momento da inquietação, englobamos, entre outras iniciativas e intervenientes, as especulações teóricas e criativas das vanguardas impressionistas e soviéticas. O objectivo era então saber o que e como se faz no cinema, como entendê-lo, onde o colocar, para que serve? É um período de grandes inquietações tanto no que respeita à identidade como aos procedimentos. É, primeiro, um período de infâncias – acontecem as primeiras reflexões teóricas, abordagens críticas, caracterizações artísticas – e, depois, um momento de apogeu, em que o cinema talvez atinja o seu zénite criativo, na década de 1920, antes do som.

O momento da estabilização corresponde ao período clássico, o período dos estúdios e da sua organização milimétrica, das estrelas e do seu ascendente de *glamour*, dos géneros e das suas convenções e paradigmas. É o momento em que os cineastas continuam e aperfeiçoam a tradição narrativa que começara nas primeiras décadas do cinema; em que se estabelecem e estabilizam as relações e hierarquias (entre realizador e produtor, sobretudo), em que as questões artísticas são igualmente questões de poder; é o momento em que a preocupação de chegar ao público se torna determinante e conquista para o cinema a pujança popular que fez dele um espectáculo grandioso; é o momento em que o dinheiro ganha especial relevo; em que a aceitação de constrangimentos faz parte das regras do jogo que é preciso conhecer e dominar.

A renovação responde ao, e desafia, o esgotamento do classicismo. Surgem novos olhares, reinventam-se géneros, instauram-se movimentos e mandamentos (iconoclastas, muitas vezes). No documentário, o *cinema-verité* e o cinema directo renovam retóricas. Um pouco por todo o mundo, tudo é novo: as novas vagas, os novos cinemas, mesmo a nova Hollywood. Abandona-se, ou pelo menos contesta-se, a falácia da ficção; olha-se mais e com mais atenção para a realidade; as equipas tornam-se pequenas e solidárias e livres; vive-se e trabalha-se com poucos meios,

Livros LabCom



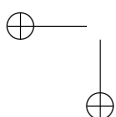


com compromissos sólidos e com muitas ideias; a autenticidade impõe-se (com a luz e cenários naturais); no neorealismo, a premência da guerra dá ao cinema uma motivação ética; na *nouvelle vague*, a denúncia dos vícios criativos torna-se pretexto de uma estética nova, de uma nova atitude e de uma nova cultura; na nova Hollywood afronta-se o (debilitado) *establishment*, em momento de crise da indústria; as promessas de inéditas oportunidades, num ambiente pós-conservador, parecem inesgotáveis – e depois dá-se o regresso à ordem.

Com o cinema de autor o aprofundamento da reflexão torna-se evidente: o que é verdadeiramente o cinema enquanto arte? O que permite ele em termos de expressão? Como pode o cinema dar voz e visão à complexidade da mente, da alma, da religião, do mundo? Há um universo interior e pessoal que se quer exprimir através do cinema – nem ficção, nem política, nem guerra, nem fantasia; é o momento de um desdém pela narrativa, ainda que o autor queira quase sempre contar uma história – a sua; a profundidade emocional e a sofisticação intelectual tornam-se o Graal cinematográfico; pratica-se um cinema culto, com algo de elegíaco, em certos casos, com algo de utópico, noutros; cada filme (ou, pelo menos, cada autor) parece possuir, propor e defender uma teoria (do cinema ou da vida); a densidade filosófica e literária é uma marca de erudição.

E então, depois da profundidade, a proliferação impera. Chega-se ao momento em que tudo se torna leve. Em que tudo se torna vulnerável. Em que tudo se torna profano. Em que tudo se desmembra. Em que tudo se dissolve. Em que tudo se relativiza. É o momento das paródias, das citações, do *do-it-yourself*, do revivalismo, da personalização, da democratização. Do cinema de culto, mais do que do culto do cinema.

Em que o cinema perde a aura sagrada que o marcara ao longo de quase um século. Em que temos o primado da iconoclastia, da irreverência, do plebeísmo, do caleidoscópio extenuante de títulos, temas, estilos e autores; em que a impossibilidade do cânone já não aflige. Em que os meios e suportes se multiplicam. Em que os filmes se tornam mais e mais acessíveis e manipuláveis. Em que fogem, por isso, da sombra e do controlo do criador e são feitos e refeitos por outros. Em que se retoma a longa tradição da ironia e sarcasmo que fez a história da cultura, à mistura com alguma nostalgia e lamento.





Teoria do estilo/Estilo como teoria

Por vezes parecemos enredar-nos, até deliciadamente, nas palavras. E não nos incomodamos. É o que nos acontece quando abordamos a – possível, pelo menos – dialéctica entre a teoria do estilo e o estilo como teoria. Veremos em que medida este espelhamento conceptual nos pode ajudar a compreender o cinema. A etimologia ajuda-nos frequentemente a entender a proveniência dos nossos conceitos e as suas repercussões na actualidade. Se o *stylus* se referia, em grego, ao estilete, o instrumento utilizado, na antiguidade, para gravar e escrever na argila, e se, por extensão, designou igualmente o modo de utilização desse instrumento, podemos então entender o estilo como o modo de fazer, a forma de operar os instrumentos de uma linguagem ou um qualquer meio de expressão artística. Será no modo de fazer que devemos, assim, procurar compreender o estilo. No nosso caso, trata-se de compreender o modo de (alguém) fazer um filme. A maneira de fazer cinema torna-se, por isso, o critério de identificação de um estilo (e, por contiguidade – quase ontológica –, também de definição e discriminação do que seja e do que não seja cinema). Daí que o próprio estilo de um cineasta possa ser, de algum modo, visto como uma sentença, uma especulação ou mesmo uma reflexão sobre o que seja o cinema. O modo de fazer transporta sempre um entendimento estético ou um valor ético do procedimento artístico. Uma concepção ou uma ideia de cinema, se se quiser. É nesse sentido que nos referimos ao estilo como teoria.

Falar do estilo como teoria exige, previamente, uma teoria do estilo. A assumpção da ideia de estilo que aqui faremos é, precisamente, aquela que entende este conceito como um índice ou um marcador de distinção: das operações, das acções, dos procedimentos, das ideias de um indivíduo, no caso, de um cineasta. O estilo implicará, então, neste caso, uma diferença: seja no modo de uma mutação, de um acrescento, de uma depuração, de um cruzamento, de uma superação. Nada é como *antes* ou *ao lado*. O estilo conhece, portanto, na sua identificação, segundo os critérios aqui tomados, uma dimensão diacrónica (relaciona-se com todo o passado, toda a tradição, todas as convenções, mas para as desafiar, negar ou ultrapassar) e uma dimensão sincrónica (relaciona-se com todas as obras suas contemporâneas, cujas circunstâncias genéticas





são similares e servem de termo de comparação ou contraste). É através da identificação dessas diferenças que reconhecemos as marcas do estilo como concepção teórica: uma forma singular de entender o cinema.

Mas a diferença pode não ser o único critério de identificação da presença de um estilo numa obra. Um estilo possui uma segunda fase ou um segundo momento. Se num primeiro momento o estilo se distingue, num segundo ele guia. E nessa medida é imitado, partilhado, apropriado. Estaremos neste caso em vias de sair da esfera do estilo e de entrar no âmbito do típico ou do genérico. Por isso, o estilo pode neste caso servir para reconhecer um certo tipo ou género de cinema. Podemos e se calhar devemos, porém, no caso de um estilo colectivo, uma vez que o estilo tenderá a ser individual (ao contrário do género, que tenderia a ser colectivo), e em função do baixo índice de inovação e do elevado valor da convenção verificados, falar em tipo ou género e não em estilo. Aqui já não há um discurso singular do autor acerca do cinema através da sua obra. O discurso do *género* (ou do *tipo*) funciona mais como um eco do que como uma matriz. Não conseguimos abstrair uma ideia original, uma forma de proceder inédita, a superação de uma tradição. A obra não se distingue das que a antecederam, nem das suas contemporâneas. Nos géneros e nos tipos de cinema, as marcas das convenções sobrepõem-se às rupturas. E onde há conformidade dificilmente encontramos estilo. Onde há imitação não esperamos novidade. E a novidade (seja residual ou absoluta) é o coeficiente fundamental de valoração de um estilo.

Se, como afirmámos, onde a novidade do estilo começa a enfraquecer é onde o género eventualmente começa a insinuar-se, podemos então pressupor que onde o estilo exhibe uma propensão clara para a diferença, o género exhibe uma evidente tendência para a semelhança. Se tivéssemos que eleger um critério distintivo primordial entre o estilo e o género, ele seria, portanto, o da diferenciação. Assim, temos que se um género se apresenta à partida como um conjunto de convenções partilhadas no seguimento de uma tradição, a partir do qual o estilo individual é ousado, um estilo existe inicialmente na circunspecção de um autor e torna-se um bem comum apenas no decurso de uma assimilação que permite ultrapassar a estranheza ou singularidade inicial.

O estilo pode então, como aqui defendemos, ser singular e intrans-





missível ou partilhado e imitado – sendo que o segundo jamais existe sem o primeiro: não há um estilo que possa ser partilhado cuja origem não seja marcada por um traço de invulgaridade. Assim, poderíamos mesmo dizer que, num certo sentido, a genealogia de um género começa sempre num estilo, num modo único de criar uma obra. Podemos também dizer que onde o género cumpre uma certa liturgia e um certo ritual de comunhão, de expectativas partilhadas, de forma cultural madura e instituída, o estilo desprende-se dessa partilha, desse consenso na tradição, desse pacifismo criativo. Onde o género se pode ainda aproximar e fixar no utilitarismo, o estilo penderá para o experimentalismo e nele derivará. O estilo estaria, desse modo, mais próximo de uma doutrina da arte pela arte, mesmo do formalismo, ao passo que o género nos parece sempre, a certo momento, imbuído de um propósito económico, político, moral ou pedagógico. Onde o género se predispõe ao entretenimento, o estilo afigura-se como desprendimento.

No estilo encontraremos seguramente um ideal puro da estética, quando ele não se submete a modas, tendências, correntes, movimentos, poéticas, ainda que as possa instaurar. É aliás nessas circunstâncias, e por isso, que ele perde a sua aura de absoluto, de pura inauguração e impoluta perenidade, e se torna precário e efémero – precisamente quando se dissemina em imitações, citações, homenagens, *pastiches*, derivações, evocações. É em relação ao estilo que as ideias de influência, de plágio, de empréstimo ganham relevo. Com estas modalidades de partilha, o estilo torna-se património e converte-se em memória. A sua força motriz desvanece-se. Os estilemas cristalizam. No cinema, esses estilemas podem ser identificados em diversos âmbitos: o uso da câmara à mão, do plano longo, da montagem rápida, da improvisação, do som directo, entre outros. São esses estilemas que assinalam a marca de um autor. São eles que configuram uma subjectividade única, que nos dão a *persona* artística de alguém, que exprimem o eu criativo na sua maior profundidade. E que nos permitem dizer que se trata de *a film by...*

Como se vê, o estilo joga-se entre dois pólos: a volubilidade e a intransigência das normas artísticas. Se a ideia de um filme feito por alguém com inegável autoridade traz consigo uma segura marca de estilo, não deixa de remeter, porém, para uma série de outras – retorcidas e indecíveis – questões. O estilo de um realizador pode mudar? Ou

Livros LabCom





aperfeiçoar-se? Ou desaparecer? Um mesmo realizador pode ter vários estilos, como Godard ou Todd Haynes? Ter um estilo significa que se faz sempre o mesmo filme, como sucede com Greenaway? Um estilo pode ser colectivo, como sucede com as obras resultantes do *studio-system*? Um produtor pode determinar o estilo de um filme mais que o realizador? Um filme pode não ter estilo, como sucede numa certa utopia documental – *cinema directo*, anónimo, sem voz, sem comentário? Neste último caso, será possível um filme de plena autenticidade, de inegável fidelidade ao mundo ou às ideias, uma linguagem absoluta e impossivelmente transparente – mesmo quando a mediação técnica exige alguma espécie de competência? Poderemos superar o aparente paradoxo bresoniano ou tarkoskiano, já que cada um à sua maneira enuncia as regras de um estilo estrito para atingir uma autenticidade quase transcendente na relação entre o cinema e a vida? Podem os géneros oferecer diferentes relações com o estilo? Ou seja, onde o documentário, por uma questão de crença e necessidade, tende a neutralizá-lo, a animação, por motivos lúdicos e inventivos, tende a privilegiá-lo?

Como se constata, a definição revela-se uma tarefa de extrema dificuldade. Mas não nos deixemos enganar: o estilo é a melhor produção teórica de qualquer artista. É através dele que descobrimos as ideias do seu cinema ou o cinema ao serviço das suas ideias – e avaliamos a profundidade, a convicção, as insuficiências, os triunfos; que descobrimos como o cineasta se relaciona com as matérias, as técnicas, as tradições, os temas que compõem as práticas e as teorias cinematográficas. Se os géneros nos garantem um nível mínimo de competência e de cultura cinematográfica, o estilo há-de revelar-se o índice do talento de um autor. A excelência ou a extravagância, o respeito ou a iconoclastia, a ironia ou a reverência: um estilo pode medir-se e desenhar-se segundo vários critérios. Ainda assim, algo nos parece irrefutável: as convenções podem ser ensinadas, o estilo tem que ser inventado – e ao ser inventado, ele supera, depura ou rompe com as convenções: em qualquer caso, move-as. O *pastiche*, o maneirismo e a paródia seriam o grau mínimo do estilo. A originalidade, a sua ambição mais fecunda.





Cinema como arte

Se o estilo é o índice do talento de um cineasta e, simultaneamente, a sua melhor produção teórica, é na medida em que entendemos o cinema como arte que as propostas de reflexão de cada realizador melhor podem ser compreendidas e avaliadas. Tomemos então as palavras daqueles que assumiram o pensamento sobre a sua arte para compreender a sua relação com a mesma.

Passaram mais de cem anos sobre a invenção do cinematógrafo e o estatuto artístico do cinema continua por resolver de forma integral e definitiva – e isto apesar dos esforços que desde o início se desenvolveram com esse propósito. Ainda hoje muitos se questionam se o cinema será uma arte. Ou, talvez de forma mais correcta, se todos os filmes realizados o serão. Para uns, o cinema – ou, pelo menos, alguns filmes – é arte, para outros apenas entretenimento. Não deixa de ser irónico e elucidativo que mais de um século de mudanças e reinvenções não tenham conseguido dar uma resposta satisfatória a esta questão. Ou mesmo que, eventual e involuntariamente, a tenham complicado mais e mais. Alguns já abandonaram esta questão, vencidos pela sua insolubilidade; outros devotam-lhe apenas um descomprometido cinismo; tantos esvaziaram a sua urgência. Ainda assim, ao longo do tempo, muitos não a recusaram. E, queira-se ou não, o estatuto do cinema e a sua instituição continuam temas insistentes – mais ainda no contexto das vastas mudanças técnicas e formais que se vive.

Para Kuleshov era indispensável, no início do século XX, “elucidar esta questão essencial: o cinematógrafo é uma arte?” (Kuleshov, 36). Estava longe de ser o único cineasta ou pensador a quem esta preocupação interpelava. Germaine Dulac abria o seu texto sobre a ‘cinegrafia integral’ com uma pergunta igualmente desmedida: “o cinema é uma arte?” (*in* Ramio e Thevenet, 89). Para Kuleshov, nas primeiras décadas do século XX, o cinematógrafo era “uma arte cuja legitimidade carece ainda de ser demonstrada” (Kuleshov, 37). No sistema das artes estabelecido, havia, pois, um estatuto ainda a conquistar de forma inatacável. Para tal seria necessário, segundo Dulac, que através da “sua força” o cinematógrafo vencesse “as incompreensões, os preconceitos, as rotinas, para se manifestar na beleza de uma nova forma” (*in* Ramio





e Thevenet, 89). Constatamos então que o cinema e os seus praticantes o desejavam resgatar dessa condição duvidosa – por muitas décadas inultrapassada – de “meia arte”, como referiu Eisenstein. Sobre esta depreciação, este autor advertiu ainda, entre a ironia e o cinismo, que “ficariam surpresos ao saber quantos ainda se referem ao cinema deste modo” (Eisenstein, 113).

Na União Soviética, no contexto de intensa reflexão acerca do cinema, Pudovkin, um discípulo de Kuleshov, parecia prometer a resolução de grandes questões num enunciado muito simples. Dizia ele: “entre o evento natural e a sua aparência na tela, há uma diferença bem marcada. É exactamente essa diferença que faz do cinema uma arte” (*in* Xavier, 68). Certamente que a questão da arte cinematográfica passa por aí, por essa diferença entre o que se vê e representa e a maneira como se representa o que se vê. O que esta definição singela da arte cinematográfica não recobre são os inúmeros modos como a realidade pode ser transformada em discurso fílmico, desde a sua observação mais simples até à sua chegada ao ecrã. Essa diferença poderá ou deverá ser procurada na especificidade do cinema, nessa especificidade que atravessa os modos muito diversos como o cinema se relaciona com a realidade.

Há certamente algo de específico no cinema se comparado com as outras artes. A sua busca e a sua depuração alimentaram inúmeros pensamentos e debates ao longo da história do cinema. Há, portanto, algo que, de um ponto de vista técnico como artístico, sucede no cinema que não sucede nas outras artes. Afirma Kuleshov: “a especificidade de cada disciplina artística reside no meio que ela utiliza para produzir uma impressão artística, quer dizer, o meio susceptível de produzir uma impressão, um efeito sobre o público e suscitar esta ou aquela emoção, independentemente do assunto escolhido” (Kuleshov, 36). Produzir uma impressão, criar um efeito, suscitar uma emoção. (Não será isso que, de formas múltiplas, cada arte e cada obra e cada artista procuram?) O cinematógrafo seria então, no dizer do mesmo autor, “uma arte e um meio de produzir uma impressão artística” (Kuleshov, 37). Sabemos o quanto cineastas tão diferentes como Eisenstein, Hitchcock, Tarkovski ou Spielberg, e de modos tão variados – intelectual, afectivo, metafísico, empático – levaram a sério esta ideia e trabalharam esta virtualidade.

Saber como e onde identificar a arte cinematográfica, determinar





quais os seus indícios, valores ou efeitos era imprescindível para Dulac. Clamava a cineasta e pensadora francesa: “não se procurou averiguar se no aparato dos irmãos Lumière se abrigava uma estética original; limitámo-nos a domesticá-lo, tornando-o tributário de estéticas dominantes anteriores, depreciando o exame profundo das suas possibilidades” (*in* Ramio e Thevenet, 91). Tratava-se de um repto (vislumbrar a especificidade e o potencial do cinematógrafo) que, pelas mais variadas razões, intrigaria e apaixonaria inúmeros cineastas que, cada um a seu modo, pareciam lançar-se no encalço de uma pureza cinematográfica, como se da busca de um tesouro artístico se tratasse. A assumpção dessa pureza atravessou o pensamento e a prática de gente tão ilustre na história do cinema como Vikking Eggeling ou Hans Richter, Jean Epstein ou Germaine Dulac, sendo que esta última caracterizou enfaticamente essa forma ideal de expressão cinematográfica como “um cinema puro capaz de viver à margem da tutela das demais artes” (*In* Ramio e Thevenet, 97).

Há nessa busca de uma eventual pureza, como facilmente se compreende e constata, algo de quase místico, e tal conduziria muitas vezes a posições e discursos próximos da profissão de fé: “eu acredito que a verdade *cinográfica* será mais forte do que nós e que, queira-se ou não, se imporá pela revelação do sentimento visual”, dizia Dulac (*in* Ramio e Thevenet, 99). Havia uma pureza a descobrir ou atingir, incansavelmente. Mas uma pureza feita de contradições difíceis de ultrapassar: a mesma autora haveria de dizer que “o filme integral que todos sonhamos compor é uma sinfonia visual feita de imagens ritmadas”. Interessante, sem dúvida, como, dentro de uma hipotética, ambicionada e – talvez – quimérica pureza cinematográfica, surge como referência útil e utópica a analogia musical. Ainda assim, compreende-se que tal ocorra, visto a música ser tida muito frequentemente como a mais elevada das artes; logo, aquela com que o cinema se deveria medir e a única que se poderia confrontar com o cinema. Mas, a ser assim, onde ficará a “emoção puramente visual” (*in* Ramio e Thevenet, 98) referida no mesmo texto da autora?

A hipótese de pureza artística do cinema, a sua especificidade, é um aspecto que determinou em muito aquilo que o cinema foi e, contemporaneamente, é. Uma e outra vez se procura identificar e definir o que existe





de singular no cinema, que o distingue, que, por isso, o enaltece. Dizia Bresson, nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*: “chamarás um belo filme àquele que te der uma ideia elevada do cinematógrafo” (Bresson, 30). Tomemos esta afirmação como uma sentença ou como uma constatação, não nos ocorre discordância, mas também não vislumbramos a sua evidência. Ainda para mais quando Bresson impõe uma distinção entre o cinema e o cinematógrafo e uma genealogia distinta para ambos: “o cinema vai beber a um fundo comum. O cinematógrafo faz uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” (Bresson, 32). Reprodução, imitação, convenção, familiaridade de um lado; desconhecido, inédito, singular do outro. Para Bresson existe, portanto, uma viagem a fazer, uma descoberta que nos incita, uma virtualidade que nos intriga. Não nos desviámos muito da zona onde (para entender tanto o cinema como a arte) a estranheza e a intuição vivem lado a lado com o quase misticismo e impressionismo. Há uma impressão, uma emoção, um efeito, algo puro no cinema – ainda que não seja descritível, definível.

Esta situação deveria ser incómoda para um estudioso. Precisamos de conceitos, de teorias, de definições, de caracterizações inatacáveis, fiáveis, universais, sem ângulos cegos, sem pontos débeis, sem penumbras, sem miopias. Seria incómoda se houvesse uma alternativa. Mas não há. Porque o cinema pode ser pensado e praticado em contextos e modalidades inúmeras. E de uma indefinição de princípio passa-se muitas vezes a um entusiasmo hiperbólico, desmesurado, quase panfletário – perigoso, não fosse a justiça da paixão a falar mais alto. Ouçamos, por exemplo, Eisenstein: “o cinema é, sem dúvida, a mais internacional das artes” (Eisenstein, 11). Se quisermos escutar estas palavras com alguma contenção, podemos ver aqui menos um juízo de valor e mais uma certeza: o cinema teria a seu favor, no contexto da filmografia muda dos primeiros anos, a eventualidade de uma linguagem universal, a qual dispensaria o dialecto de cada país, desse modo instaurando um discurso internacionalmente partilhado. Admitamos que sim, que existia toda a legitimidade em tomar esta arte, nesse contexto, como uma espécie de esperanto. Mas outras palavras de Eisenstein são mais dificilmente sustentáveis quando as despimos do seu fervor. Para ele, o cinema seria a “forma superior” (Eisenstein, 52) de arte e aquela segundo a qual se deveriam compreender os problemas gerais da arte. Porque, para este





autor, “o inexaurível potencial da arte alcançou o seu mais alto nível de desenvolvimento na forma do cinema” (Eisenstein, 174). Pela sua importância na história do cinema e pelos inúmeros, profícuos e incensuráveis contributos que, através dos seus filmes, deu à arte cinematográfica, podemos constatar que Eisenstein tomou como convicção e como missão a comprovação das suas palavras.

Mas continuamos a perguntar-nos porque será, ou como será, o cinema uma arte – superior, como queria Eisenstein, ou não às demais. Talvez nem seja essa a questão decisiva. Como nos disse Epstein, o cinema seria “o instrumento não apenas de uma arte, mas de uma filosofia” (*in* Xavier, 286). Esta dupla dimensão do cinema aparece-nos igualmente em Tarkovski, que, de um modo subtil, mas intensamente passional, classifica o cinema como “a mais poética e verdadeira das formas de arte” (Tarkovski, 18), cujo potencial seria imperioso explorar. Se houve autor que assumiu, defendeu e praticou o cinema como experiência artística de modo deliberado e intransigente ele foi certamente Tarkovski. Esta experiência artística é na sua obra fundida, em muitos momentos, num magma espiritual e intelectual que torna quase indiferenciáveis as duas dimensões a que aludia Epstein: a estética e a reflexiva. De algum modo, como tantas vezes sucede, filosofia e poesia acabam por se tocar no cinema – ainda que não necessariamente em todo ele. Tarkovski nunca escondeu e afirmou mesmo que a “derradeira ambição artística” seria a “aspiração ao belo, ao ideal”. No caso deste autor, trata-se de um ideal que é feito de cruzamentos entre a religião, a arte e a filosofia: “o absoluto só se alcança através da fé e da criação artística” (Tarkovski, 39). A fé e a elevação são para Tarkovski imprescindíveis na criação, e motivo de uma nota nostálgica: “penso que um dos aspectos mais tristes do nosso tempo é a destruição total da preocupação das pessoas com tudo o que se relaciona com um sentimento do belo” (Tarkovski, 42).

Para Tarkovski, a arte não pode nunca prescindir do absoluto, do belo, da perfeição, se possível. E para lá chegar, não pode abdicar da fé: “um artista que não tem fé é como um pintor que nasceu cego” (Tarkovski, 43). Uma fé certamente da ordem do divino, mas que se espelha numa autenticidade subjectiva. Diz o cineasta russo que “uma coisa é certa: uma obra-prima apenas surge quando o artista é totalmente sin-





cero no tratamento do seu material” (Tarkovski, 46). É esta sinceridade artística o que o cineasta procura, ou deve procurar, partilhar. Segundo Tarkovski, seja espiritual ou estética, “a grande função da arte é a comunicação” (Tarkovski, 41). Mas esta comunicação está longe de ter um estatuto prosaico, banal, imediato, meramente funcional, e haverá de estar uma e outra vez votada ao fracasso: “é óbvio que a arte não pode ensinar nada a ninguém, pois em quatro mil anos a humanidade não aprendeu absolutamente nada” (Tarkovski, 50). Podemos ver aqui um certo pessimismo acerca das propriedades e possibilidades morais ou didáticas da arte. Mas que espelha uma outra consideração de Tarkovski, que vê na arte uma abertura e não uma doutrina: “a grandeza e ambiguidade da arte reside no facto de esta não provar nada, não explicar e não responder a questões” (Tarkovski, 54). Uma abertura que é, antes de tudo, da ordem dos afectos: “a arte afecta as emoções, não a razão” (Tarkovski, 165).

O cinema no sistema das artes

Admitamos em definitivo – como somos tentados a fazer – que o cinema seja uma arte. Precisamos então de encontrar o seu lugar no sistema das artes. Quando Tarkovski escreveu os seus pensamentos em *Esculpir o Tempo*, as relações do cinema com as outras artes ainda não estavam (alguma vez estarão) completamente esclarecidas e, eventualmente, nem sequer pacificadas, como se constata por estas palavras: “temos de deixar claro, de uma vez por todas, que se o cinema é uma arte, ele não pode ser simplesmente uma amálgama de princípios de outras artes” (Tarkovski, 64). É interessante que Tarkovski, ao falar no condicional, ainda questione se o cinema será uma arte, ele que se bateu tanto por uma definição dos princípios da arte (cinematográfica) enquanto tal, com a autenticidade acima de todos. E é interessante igualmente que advogue para o cinema uma autonomia que ecoa pressupostos muito comuns nos anos 1920. Mas entre a autonomia e a síntese, as forças parecem em equilíbrio precário e transitório, ontem como hoje. Um cinema alheio às outras artes ou um cinema epítome de todas as artes?

Eisenstein oscilou muitas vezes entre uma concepção autónoma e





uma concepção sintética do cinema, vendo mesmo nele “a solução definitiva para o problema da síntese das artes”. No cinema, segundo Eisenstein, as diversas artes tenderiam para uma “fusão plena e orgânica” (Eisenstein, 11). Na sua opinião, esta convergência de todas as artes numa única forma de expressão seria um processo longo de séculos, que atravessara o tempo desde a Grécia Antiga e haveria de encontrar no cinema o seu contexto mais auspicioso: “o cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical ou Scriabin nos seus concertos cromáticos” (Eisenstein, 165). O cinema encontrar-se-ia então numa posição privilegiada, sobretudo em relação ao teatro (à época o mais impressionante dos espectáculos): “apenas no cinema são fundidos numa unidade real todos os elementos isolados do espectáculo, inseparáveis no alvorecer da cultura, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente” (Eisenstein, 165).

Portanto, segundo Eisenstein, as condições privilegiadas do cinema eram consequência (ou causa) de uma espécie de apogeu: “no cinema, pela primeira vez, alcançamos uma arte genuinamente sintética, uma arte de síntese orgânica na sua própria essência, não um concerto de artes coexistentes, contíguas, ligadas, mas na realidade independentes” (Eisenstein, 174). A síntese derivaria da natureza própria do cinema, não sendo um mero expediente artificioso. Daí que seja no cinema que podemos encontrar a chave de toda a compreensão artística: “o método do cinema, quando totalmente compreendido, capacitar-nos-á a revelar uma compreensão do método da arte em geral” (Eisenstein, 174). No cinema, as demais artes ganham a sua inteligibilidade e mesmo, em certa medida, a sua teleologia: o cinema surgiria como uma espécie de aplicação do potencial contido em cada arte, através da fusão numa unidade que as integra e coordena.

Compreender o cinema seria então, em larga medida, compreender a arte no seu sentido mais abrangente: “gostaríamos de encontrar neste processo duplo – o fragmento e suas relações – uma indicação das especificidades cinematográficas. Mas não podemos negar que este processo pode ser encontrado em outros meios artísticos, sejam ou não próximos do cinema (e que arte não está próxima do cinema?)” (Eisenstein, 16).





Como vemos, é na montagem – relação entre fragmentos – que Eisenstein encontra a especificidade do cinema e, de algum modo, o princípio explicativo de toda a criação artística. As palavras seguintes são a esse respeito inequívocas: “o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é levado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade” (Eisenstein, 16). Toda a arte seria então um processo de relações e articulações, entre a parte e o todo – mais do que uma soma, seria uma síntese, um sistema. Estas considerações entusiásticas e abrangentes acerca da montagem correspondem a um período de exaltação fervorosa da mesma enquanto procedimento fundamental da actividade cinematográfica, partilhada com outros notáveis autores soviéticos: Kuleshov, Pudovkin ou Vertov. A montagem antes e acima de tudo – deste modo poderíamos resumir tal atitude, não apenas no cinema mas também nas demais artes.

Esta dupla atitude (de síntese das artes e de exclusividade específica do cinema) não deixa de conter, mesmo no pensamento de Eisenstein, alguma ambiguidade e de mal disfarçar a possibilidade de exagero ou mesmo de equívoco. Eisenstein acabaria por fazer o seu *mea culpa* quando afirma que “na minha revolta contra o teatro afastei-me de um elemento muito vital do mesmo: o texto” (Eisenstein, 24). Esta depreciação do teatro seria apenas uma parte de uma renúncia mais ampla que era tempo de redimir: “houve um tempo em que, com a presunção da juventude, achei que era hora de todas as artes se aposentarem, agora que aparecera uma arte mais avançada do que qualquer uma delas, com as suas próprias potencialidades e funções” (Eisenstein, 172). Este fervor juvenil e revolucionário atravessou uma época e influenciou inúmeros espíritos, entre os quais o de Eisenstein, e conduziu à repressão ou destruição de premissas e de princípios que o tempo se encarregaria de provar úteis. A partir de certa altura, no pensamento de Eisenstein, em vez do conflito, surge a conciliação; em vez da oposição, a integração; em vez do preconceito, a influência: “desenvolver um ou outro elemento do cinema é possível apenas através de um estudo completo dos fenómenos básicos do cinema. E a origem de cada um desses elementos reside noutras artes. Ninguém, sem aprender completamente todos os segredos da *mise-en-scène*, pode aprender montagem (...). Apenas depois





de dominar toda a cultura das artes gráficas pode um operador de câmara perceber a base da composição do plano. E só tendo como base toda a experiência da dramaturgia, epopeia e lirismo, pode um escritor criar uma obra acabada, o argumento, que inclui em si uma síntese de formas literárias, assim como o cinema enquanto um todo compreende uma síntese de todas as formas artísticas (Eisenstein, 173).

Temos, então, o cinema elevado ao topo do mundo e recaído entre as outras artes. Num momento, “o cinema subiu acima do nível do *music-hall*, do parque de diversões, do jardim zoológico e da câmara de horrores, para tomar seu lugar na família das grandes artes. O cinema parecia o mais alto estágio de personificação das potencialidades e aspirações de cada uma das grandes artes” (Eisenstein, 165). No outro, é uma arte influenciada pelas demais, sendo que “toda a história da cultura mundial contribuiu para a arte cinematográfica”. No horizonte do cinema encontramos sempre uma convergência possível ou desejável. E Eisenstein vislumbrou algo constantemente prometido, mais ambicioso, mais abrangente e, sempre, adiado: “está chegando o momento em que, não apenas através do método de montagem, mas também através da síntese da ideia, do drama do homem que representa, do retrato cinematográfico, do som, da tridimensionalidade e da cor, a mesma grande lei da unidade e diversidade passe para uma unidade de toda a imagem da tela” (Eisenstein, 219). Todos os meios de expressão a responderem a todos os sentidos – uma quimera, no seguimento de Wagner, apreciada por Eisenstein: o cinema como último passo em direcção à obra de arte total. E sabemos como nos anos 1950 e 1970 esta concepção holística do cinema deu origem a variadíssimas experiências tecnológicas e conceptuais (sensurround, cinemascope, IMAX, 3D, etc.).

Apesar dos avanços e recuos, Eisenstein tendeu a ver no cinema uma síntese das outras artes, do mesmo modo que via nas outras artes elementos do cinema – o que ele designaria por *cinematismo*. O cinematismo seria então o cinema (ou os seus princípios) fora do cinema, ao lado deste, nas outras artes – uma espécie de homologia semiótica, artística, discursiva. Mas nem todos os seus contemporâneos e sucessores partilharam desta harmonia artística no que respeita à genealogia (sua origem) e ontologia (sua essência) do cinema. O conflito com as outras artes foi, em diversos momentos, durante os anos 1920, sobretudo,



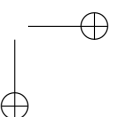


de profunda clivagem. Por vezes parecia mesmo que as divergências se transformavam em abismos inultrapassáveis. Os discursos e as práticas tornaram-se zonas de trincheira criativa e doutrinária. As contaminações pareciam perigosamente letais. Oposição era a palavra de ordem. Mesmo se sabemos que muitos artistas plásticos e fotógrafos da vanguarda, como Man Ray ou Fernand Léger, ou escritores, como Artaud, mantiveram relações produtivas com o cinema.

Epstein foi um dos que se agarrou à ideia de cinema puro. Um cinema anti-literário e anti-teatral, que dispensasse o dispositivo do palco e a narrativa romanceada. Nessas reivindicações e recusas não estava sozinho. Um artista como Fernand Léger, que fez uma incursão (breve, mas notável) na arte cinematográfica, disse a certa altura, num posicionamento nitidamente modernista, que “o erro pictórico é o motivo; o erro do cinema é o argumento. Despojado deste peso negativo, o cinema pode tornar-se o gigantesco microscópio das coisas jamais vistas e jamais pressentidas”. Os motivos visuais e as tramas narrativas pareciam carregar o peso da cultura do século XIX, no momento em que o século XX se afigurava como desafio vanguardista. Havia uma promessa (e um desejo) de novas formas de ver para ser cumprida.

Alguns cineastas foram pioneiros e visionários. Um dos autores que mais desenfreada e inventivamente procurou levar às últimas consequências essas promessas e quimeras foi Abel Gance. Se bem que também ele se posicionasse entre aqueles que viam na música o equivalente formal do cinema, propunha que este superava aquela: “há dois tipos de música, a dos sons e a da luz, a qual não é outra coisa que o cinema; e esta é mais elevada na escala das vibrações do que aquela”. Esta crença no cinema como arte superlativa era acompanhada por um extraordinário entusiasmo: “Chegou a era da imagem!”, afirmou Gance a respeito do cinema. O sistema das artes parecia agora ter uma nova regência absoluta.

Louis Delluc, outro dos mais importantes nomes do pensamento cinematográfico vanguardista do século XX, atestava este posicionamento: “é preciso criar um cinema que não deva nada nem ao teatro nem à literatura, mas unicamente à virtude das imagens animadas”. Como fazê-lo? Recorrendo às possibilidades expressivas únicas do cinema, àquilo que este tinha para acrescentar aos modos de ver, a fotogenia: “digamos





apenas que a fotogenia é a ciência dos planos iluminados pelo olho registador do cinema. Um ser ou uma coisa estão mais ou menos destinados a receber a luz, a opor-lhe uma reacção interessante: é desse modo que dizemos que são ou não são fotogénicos. Mas o segredo da *arte muda* consiste justamente em torná-los fotogénicos, emprestar *nuances*, desenvolver, ponderar as suas tonalidades. É um empreendimento – ou uma arte, se assim me ousar exprimir – tão complexa como a composição musical” (Delluc, 273). De novo encontramos a homologia musical em funcionamento.

Germaine Dulac, outra devota de uma independência artística do cinema, afirmava que este tinha cumprido até aí “uma tarefa, a um tempo servil e esplêndida, de insuflar o movimento da vida às demais artes” (*in* Ramio e Thevenet, 89). Mesmo que esplêndida, por ser servil, tal tarefa não bastava. Torna-se necessário um novo impulso e objectivo: “se o cinema, como o consideramos actualmente, fosse apenas um sucedâneo, uma imagem animada, mas exclusivamente uma imagem, das expressões evocadas pela literatura, a música, a escultura, a pintura, a arquitectura, a dança, não seria uma arte” (*in* Ramio e Thevenet, 89). Qualquer submissão do cinema às demais artes tornou-se então um elemento de contestação e oposição; com uma única ressalva e uma referência a imitar: a música. “Foi assim que o cinema, pese a nossa ignorância, desprendendo-se dos primeiros erros e transformando-se esteticamente, se aproximou tecnicamente da música, levando à constatação de que um movimento rítmico visual podia provocar uma emoção análoga à suscitada pelos sons” (*in* Ramio e Thevenet, 97). Literatura e teatro contavam-se entre os parentes impuros do cinema. A música, por seu lado, era ainda uma possibilidade de comparação e superação. A aspiração, para Dulac: “um poema sinfónico de imagens, uma sinfonia visual” (*in* Ramio e Thevenet, 96).

A luta em favor do cinema *por si mesmo* tinha, portanto, a música como ponto de referência, e confrontava convictamente a literatura e o teatro: “a literatura deve ser literária; o teatro, teatral; a pintura, pictural; o cinema, cinematográfico” (Epstein, 137). Desta forma resumida e clara pretendia Epstein distribuir o papel de cada uma das modalidades artísticas. Falava Epstein das adaptações literárias a que tinha assistido nos seguintes termos: “filmes que nunca nos cansaremos de criticar e

Livros LabCom





que desencaminham o frágil embrião de um modo de expressão ainda hesitante, mas que é o mais exacto e subtil que jamais se conheceu” (*in* Xavier, 269). Epstein parecia querer, simultaneamente, proteger e libertar o cinema, ao mesmo tempo que enaltece a subtileza do novo meio de expressão. Queria purgá-lo e emancipá-lo, fazer-lhe justiça: “esperamos que, libertado da sua submissão à comédia e ao romance, o cinema puro se revele inteiramente, se constitua em si mesmo”. A ideia de um cinema puro percorria, como um propósito quase imaterial, o discurso vanguardista dos anos 1920. Há certamente algo de utópico neste discurso, mas uma utopia que não cessou de, ao longo da história, procurar para o cinema um carácter e um lugar sempre inovador, muitas vezes provocador.

Se repararmos bem, haveremos de notar que em Bresson esta questão do cinema no meio das artes guarda ainda algo de mais inquietante, quando não de embaraçoso. Acedemos a ideias e julgamentos que não nos são desconhecidos. Quase parece que o cinema gira, mas em torno de si mesmo, reproduzindo ciclicamente as questões que talvez não se possam elucidar definitivamente. Diz Bresson: “a verdade do cinematógrafo não pode ser a verdade do teatro, nem a verdade do romance, nem a verdade da pintura. O que o cinematógrafo capta com os seus meios próprios não pode ser aquilo que o teatro, o romance, a pintura captam com os seus meios” (Bresson, 21). Uma posição que relembra, mais do que resolve, um antigo receio; e que Bresson trata ainda num outro nível, em que ética e estética se parecem cruzar: “nada mais deslegante e mais ineficaz do que uma arte concebida na forma de uma outra” (Bresson, 58). A cada arte o seu papel e o seu lugar, a sua especificidade e o seu potencial. A confusão só poderá votar o cinema a perder, como o refere igualmente Tarkovski quando afirma que “tentar adaptar as características de outras formas artísticas ao ecrã irá sempre privar o filme do que é distintivamente cinematográfico” (Tarkovski, 22). Assim, em última instância, o cinematismo ou a cinematograficidade só devem ser procurados e só podem ser encontrados no próprio cinema.

É certamente interessante que aquilo que era um propósito deliberado e entusiástico nos anos 1920 permaneça ainda nos anos 80, como se constata nas palavras de Tarkovski: “à medida que se desenvolve, o cinema ir-se-á, penso, afastando cada vez mais da literatura, mas tam-



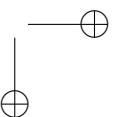
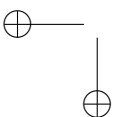


bém das outras artes adjacentes, e tornar-se mais e mais autónomo” (Tarkovski, 22). Mas não era esta já uma reivindicação e uma ambição do cinema vanguardista de 60 anos antes? E terá esta postura de contraponto criativo por parte dos cineastas o mesmo sentido e o mesmo propósito em Epstein, em Bresson e em Tarkovski, cineastas de práticas cinematográficas tão díspares? Existirá inevitavelmente um lastro inapagável de marcas e procedimentos das outras artes no cinema? Poderemos asseverar como igualmente legítima tanto uma posição de desconforto e divergência como uma atitude de acolhimento e integração? Não haverá lugar para todas as variantes na concertação das artes? Poderá o cinema renunciar às demais artes? Não virá, com a autonomia, a depauperação?

Um integrador sem receio diz-nos que “o cinema tem apenas 90 anos e eu gosto de o relacionar com os seus predecessores – na minha opinião, as artes plásticas. Eu sei que outros vêem o cinema mais próximo da literatura e do teatro, mas não é a minha perspectiva. É muito possível que nas próximas décadas o cinema se transforme completamente ou mesmo que desapareça. Um século de cinema não é praticamente nada em comparação com a história da iconografia” (Gras e Gras, 33). Percebemos nestas palavras de Peter Greenaway várias implicações: em primeiro lugar, que há uma diversidade grande de vínculos possíveis entre o cinema e as outras artes; em segundo lugar, que existe, por isso mesmo, uma grande quantidade de escolhas no que respeita às estratégias criativas; em terceiro lugar, que houve artes que precederam o cinema e que eventualmente lhe sobrevirão; em quarto lugar, que o próprio cinema poderá vir a sobreviver a si próprio sob novas formas, quem sabe, de novos cinemas. Transformar-se ou desaparecer: como arte? Como meio? Como linguagem? Como técnica?

O cinema como arte técnica

O cinema foi, aquando do seu surgimento, a mais técnica das artes. Ainda hoje a sua aprendizagem e a sua apreciação são determinadas pela sua condição de arte técnica. (Hoje em dia, quando as experiências com realidade virtual, videojogos, projectores, animações, redes,





softwares parecem implicar em todos os momentos um índice técnico extraordinário, poderemos questionar se tal estatuto ainda se mantém) As potencialidades da técnica cinematográfica, nos seus múltiplos elementos, não cessaram de seduzir cineastas. Os exemplos são clássicos, de Epstein a Vertov, de Eisenstein a Wells, de Brakhage a Kubrick, ou mais recentes, de Cameron a Fincher, de Aronofsky a Gondry. Entre a magia e a obsessão, podemos verificar, umas vezes, um enorme fascínio, outras, uma quase intimidade entre o homem-cineasta e a máquina-cinema. Não se trata apenas de truques e efeitos – trata-se, muitas vezes, de apresentar o invisível, de uma profissão de fé no cinema enquanto dispositivo de mediação das ideias e do mundo.

Claro que nem todos se enredaram nesse fascínio de igual modo. Sabemos que a euforia quase delirante de Méliès, com os seus prodígios e golpes mágicos, contrasta com o cepticismo quase ingénuo dos irmãos Lumière, que viam uma máquina sem futuro onde outros vislumbraram a mais perfeita janela da realidade, o mais formidável operador de espantos e de sonhos, o mais profícuo adornador de *estrelas*. Claro também que, de um ponto de vista técnico, a diferença básica entre cinema e literatura não se resume, como pretendia Tarkovski, ao facto de que “a literatura usa palavras para descrever o mundo, enquanto o cinema não precisa de palavras: ele manifesta-o directamente para nós” (Tarkovski, 62). A suspeita ontológica levou-nos uma e outra vez a duvidar dessa solução imediata de representação, como se o processo de mediação fosse ignorado. A relação entre o cinema e o mundo não é tão manifesta nem tão directa quanto possa parecer, nem é certo que o cinema consiga tocar e exprimir o ser profundo do mundo de forma mais adequada do que qualquer outro meio. Estamos em crer que o cinema não é mais nem menos perfeito que a literatura ou as outras artes. Será diferente, isso sim. Num caso, temos palavras, no outro temos imagens – em ambos os casos, trata-se de matérias que servem pensamentos e emoções, que os representam ou os incutem.

Claro também que a chegada da “Era da Imagem” de que falava Gance era uma promessa de apoteose artística que, em muitos casos, se concretizou contra as expectativas de pessoas como o próprio Gance ou Epstein. Essa era da imagem tornou-se universal, atravessando todos os campos da sociedade, com Hollywood como centro irradiante durante





grande parte do século XX. A imagem tornou-se o factor cultural determinante, nem sempre da forma mais genuína ou ingénua. Claro ainda que, como referiu Epstein, o cinema não possui uma mas duas faces, ou dois irmãos siameses, nunca se decidindo inteira e inegavelmente por nenhuma delas: “a arte cinematográfica e a indústria cinematográfica” (Epstein, 137). Arte de um lado, indústria do outro. Uma tensão que, em grande medida, parece insanável, precisamente pelas circunstâncias do próprio nascimento do cinema: próximo da arte pela inédita percepção e expressão do mundo que permite; próximo da indústria, pela sua natureza de reprodução mecânica, de multiplicação virtual interminável da cópia. Esse fundo técnico que o cinema transporta será, à vez, a garantia de evoluções espantosas e de ressentimentos críticos: entre o maravilhoso e o espectáculo, por um lado, e o pudor e a ascese, por outro.

Atentemos no exacerbamento destas palavras de Epstein, quando ao falar do cinematógrafo se refere a “um olho dotado de propriedades analíticas inumanas”. Através da câmara de cinema, é todo um olhar renovado, de alguma forma até purgado, que se oferece ao cineasta e, em consequência, ao espectador. O olho da câmara vê diferente do olho humano. Em certa medida, revê a visão humana, as suas rotinas e convenções. Este novo olhar é o fundamento do cinema puro e esta pureza fundamental é, intrinsecamente, de índole técnica, o que dispensa ou desafia toda uma tradição: “É um olho sem preconceitos, sem moral, alheio a influências, que vê nos rostos e nos movimentos humanos traços que nós, carregados de antipatia e de simpatia, de hábitos e de reflexões, já não sabemos ver” (Epstein, 137). O cinematógrafo transporta então um conhecimento – uma epistemologia – renovado. Na objectiva cinematográfica vê Epstein uma “força analítica” que constitui uma das suas “propriedades originais”. Esta propensão para a análise manifestase no “muito subtil olhar do vidro” (Epstein, 137). Em certa medida é, também, a esta subtileza analítica que Epstein se refere quando fala de um olhar que se dirige ao “terrível oculto das coisas” (*in* Xavier, 287). O cinematógrafo seria então um dispositivo de desocultação. O que está escondido pode ser revelado através do cinematógrafo. Sabemos hoje o quanto isso é verdade, em diversas instâncias e níveis de complexidade e





engenho: das ficções aos documentários, dos efeitos especiais aos truques digitais, do som directo à luz natural, do *green screen* à animação.

Para além desta relação com o ocultado, o escondido, o velado, Epstein cruzou de forma específica e interessante o cinema com o demonismo, com esse lado terrível que o cinematógrafo acrescentava às coisas ou nelas vislumbrava. A percepção que o cinematógrafo permite das coisas está, portanto, longe da ingenuidade (quase contrastando, paradoxalmente, com a lógica analítica proposta pelo mesmo autor). O olhar cinematográfico pode ser moral e afectivamente relevante. A subtileza analítica pode ser mais do que frieza. Diz-nos Epstein: “o cinematógrafo é, de facto, uma escola de irracionalismo, de romantismo, e, por isso, manifesta características demoníacas, que aliás procedem directamente do demonismo primordial da fotogenia do movimento” (*in* Xavier, 295). A fotogenia das coisas é acrescida de uma aura romântica, irracional, mesmo demoníaca. Assim, existe para o cinema “um papel moralizador que permitirá liberar os espectadores do mal” (*in* Xavier, 311): uma vez que o cinema permite ver o lado demoníaco dos seres (ladrões, *gangsters*, assassinos, etc.), bastaria, segundo Epstein, uma exposição do espectador a horas e horas de vilanias cinematográficas para a náusea e mesmo o nojo acabarem por surgir. Não estamos longe, como podemos facilmente constatar, das premissas exploradas e discutidas por Kubrick em ‘A Clockwork Orange’.

Outro aspecto extremamente interessante do pensamento sobre a técnica do cinematógrafo que podemos vislumbrar em Epstein prende-se com algo próximo de um princípio fundamental da animação, a antropomorfização. A antropomorfização não é um exclusivo do cinema – como bem o sabemos da tradição literária e teatral das fábulas e dos contos-de-fadas. Mas o que o cinematógrafo parece propiciar será algo mais abrangente, que se estenderia, em potência, a todos os objectos: “a câmara é um mecanismo dotado de subjectividade que representa as coisas não como elas são percebidas pelo olho humano, mas como ele mesmo as vê, de acordo com a sua estrutura particular que lhes confere uma personalidade” (*in* Xavier, 288). Claro que nada impede o olho humano, por si mesmo, de ver personalismo em todas as coisas, de dar a cada objecto ou elemento um carácter. Uma cor que grita ou uma flor que chora são exemplos mínimos dessa sofisticação perceptiva, dessa ca-



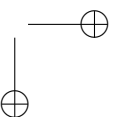
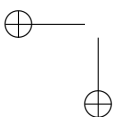


pacidade de perscrutar o invisível por trás de cada aparência banal. Mas Epstein não se coíbe de reforçar esse poder do cinematógrafo e diz: “o cinema revela-nos aspectos nossos que nunca viramos ou ouvíramos. A imagem da tela não é a que nos mostram o espelho ou a fotografia (*in* Xavier, 300).

Existiria então algo de profundamente novo neste olhar. Poderíamos contrariar Epstein e insistir que, mesmo que residual e circunstancialmente, algo de fotográfico e algo de especular pode ser encontrado, sempre, no cinema. Há algo de fotografia numa dimensão técnica. Há algo de espelho numa dimensão conceptual: o cinema fotografa e espelha. Porém, faz muito mais do que isso e, parece-nos, é importante acompanharmos Epstein na sua concepção do cinematógrafo quando ele parece defender que este dispositivo oferece uma nova modalidade perceptiva que reverte o olhar humano para o interior do sujeito: “o cinema deve transformar-se no instrumento apropriado à descrição dessa vida mental profunda, da qual a memória dos sonhos, mesmo que imperfeita, nos dá um bom exemplo” (*in* Xavier, 287). Vê ele no cinematógrafo uma promessa de insondável revelado, e num duplo sentido: ao oculto e ao demoníaco fotogénico junta-se a revelação do onírico, desse mundo difuso e transitório, desse lugar intocável, perecível, fugidio – e sabemos o quanto a representação dos sonhos desde os primeiros filmes se revelou um tópico comum do cinema.

A relação entre cinema e sonho encontra-se igualmente em Pasolini como preocupação teórica. Em muitos cineastas será objecto de atenção criativa – como sucede em Lynch ou Gondry, em tempos mais recentes. Há toda uma poética do sonho que vai do romantismo ao experimentalismo, passando pelo surrealismo que o cinema nunca declinou e mesmo alimentou, ou mesmo pela animação. Segundo Epstein, “o filme está naturalmente mais apto a reunir as imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita” (*in* Xavier, 297) A falar-se de uma linguagem cinematográfica, ela seria então, em certo sentido, um émulo da linguagem onírica. As vanguardas dos anos 1920, em que Epstein se integrou como pensador e como cineasta, deram bem conta dessa proximidade tremenda entre o sonho e o cinema, em filmes de Hans Richter, de Man Ray ou de Luís Buñuel. Trata-se de uma época em que a serenidade

Livros LabCom

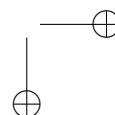




das convenções e o garantismo da lógica eram objecto de controvérsia e de ataque, em que a razão se encontrava perante os seus limites, sendo objecto de denúncia crítica em movimentos artísticos como o dadaísmo ou o surrealismo, e isso não poderá ser deixado sem conta, estamos em crer, na interpretação do pensamento de Epstein.

Segundo Epstein, “todas as dificuldades que o cinema tem para expressar ideias racionais prenunciam a facilidade com que é capaz de traduzir a poesia de imagens, que é a metafísica do sentimento e do instinto” (*in* Xavier, 297). Não é certo que uma dificuldade (expressar o pensamento racional) seja no cinema superior à outra (expressar o pulsar sentimental), como o comprovam as experiências e aspirações a um cinema intelectual perpetradas e alimentadas por Eisentein, um cinema de efeitos quase automáticos, mensuráveis, codificados e condicionados. Mas a proposta de Epstein, pelo seu romantismo e poesia, revela-se irrecusável: “captar, seguir, publicar a trama fina e móvel de um pensamento menos superficial, mais próximo da realidade subjectiva, mais obscura e verdadeira” (*in* Xavier, 298). É de um fundo de imaginário (ou de um pensamento?) que nos fala Epstein, de um discurso que se torna tão mais verdadeiro quanto mais obscuro, tão mais subjectivo quanto mais verdadeiro, tão mais obscuro quanto mais subjectivo. O cinema deveria, então, dedicar-se à “revelação na tela de uma vida interior” (*in* Xavier, 298) que como nenhum outro meio seria capaz de captar, pois que se encontrava “expressamente designado para difundir o seu conhecimento” (*in* Xavier, 298).

A ambição de Epstein não se mede por modéstias. Os seus decretos contêm algo de quimérico. Epstein aponta direcções que perfazem um programa para décadas ou séculos de cinema. O dispositivo técnico do cinematógrafo seria, em seu entender, a ferramenta própria para um “estudo do eu afectivo, irracional e cujos movimentos são anteriores a toda a operação ética ou lógica” (*in* Xavier, 298). Antes da ética e antes da lógica – logo, antes do dever e antes da razão. O cinema seria, desta perspectiva, algo de ante-kantiano. Antes da gramaticalidade e do discurso. Antes da mediação racional, o cinema poderia ou deveria chegar à máxima espontaneidade do espírito humano. Certamente estamos aqui tão próximos da pulsão humana primordial, da mais genuína escopofilia, quanto da mais sublime metafísica – sendo que não é certo





que uma e outra não se espelhem ou mesmo que não coincidam. Porque pode perscrutar profundezas e subtilezas da mente ou do espírito humano sem mediação prévia, o cinematógrafo “instaura a ciência do infinitamente humano, do infinitamente sincero” (*in* Xavier, 298). Há aqui como que uma possibilidade de ler as almas, o que, se adquire um tom quase místico, não deixa de ser sempre servido por um dispositivo técnico: “encontrará o cinema inventores corajosos que lhe garantirão a realização plena da sua originalidade como meio de traduzir uma forma primordial de pensamento através de um procedimento justo de expressão?” (*in* Xavier, 298). Ainda que exista uma premissa de anterioridade à ética na reivindicação de Epstein, podemos constatar que o perfil do cineasta proposto pelo autor integra duas características fundamentalmente éticas: a coragem e a justiça.

O cinematógrafo é, então, para Epstein, o mecanismo de uma nova percepção, de uma nova estética, de uma nova cultura. Uma mudança de paradigma: “assim como a imprensa foi e continua a ser o instrumento específico para a expansão da cultura clássica, dedutiva e lógica, do espírito da geometria, o cinema começou por trazer uma promessa semelhante: a de tornar-se o instrumento para o desenvolvimento de uma cultura romântica, sentimental e intuitiva, do espírito de refinamento” (*in* Xavier, 299). Romantismo, sentimento, intuição – tudo condensado num espírito refinado. A idade da razão cultural seria então suplantada por uma idade do sonho e da poesia alimentada pelo cinematógrafo. Em certo sentido, o cinematógrafo recebe de Epstein um dom quase messiânico, pois tratar-se-ia da “máquina de fabricar sonhos em série – de que a civilização necessitava urgentemente para combater o excesso de racionalização” (*in* Xavier, 310). O cinema seria quase uma cura, uma terapia, como podemos constatar quando Epstein fala do “cinema como arte-medicamento que vem substituir os poetas e compensar a humanidade que estava a desaprender de sonhar”. Há aqui um papel do cinema que transparece um optimismo quase diletante, o do filme como substituto e estimulador de sonhos. Essa propensão para o onírico será igualmente a base de duas características que Epstein aponta e eventualmente denuncia no cinema – por um lado, quando refere tratar-se do “meio de expressão que melhor se presta à vulgarização” (*in* Xavier, 308) e por outro quando afirma que na sala de cinema escura, os espec-





tadores se “votam à letargia”. Ao longo de décadas, recuperar-se-iam, em diversos contextos, e ora como acusação ora como constatação, estas ideias.

A vulgarização é facilmente atestada pelo sucesso de massas que fez a idade de ouro do cinema e que, com crises intermitentes, se foi perpetuando ao longo da sua história. A letargia foi muitas vezes vista como uma espécie de condicionamento e de conformismo que fez do cinema uma arma de adormecimento, de quase anestesia. Certamente, onde cabe a letargia também caberá o seu oposto: a agitação. Se nas primeiras décadas do cinema um país se destacou na experimentação e exploração das potencialidades do cinema enquanto instrumento de convulsão mental e doutrinação política, ele foi a União Soviética. Neste contexto, cinema e política apresentavam uma proximidade que se podia constatar a toda a hora, assumida por políticos como Lenine e criadores como Eisenstein ou Vertov. A montagem servia estes propósitos ideológicos de um modo muito claro. Kuleshov experimentou insistentemente a este nível e acabou por proclamar: “estamos cada vez mais convencidos do extraordinário poder criador da montagem e das possibilidades de modelar o material da nossa arte em todas as formas possíveis e imaginárias (Kuleshov, 46). Onde Epstein acentua uma intimidade privilegiada entre o sonho e o cinema, Kuleshov remete o cinema para o infinito de possibilidades discursivas.

Este enaltecimento do possível, como se nada estivesse comprometido e tudo estivesse em aberto, é igualmente uma das preocupações de Eisenstein. “A questão é o que *pode* ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema. Aquilo que ele possui de específico, de único, aquilo que somente o cinema seria capaz de construir, de criar” (Eisenstein, 11). O cinema é então um dispositivo técnico de incógnita e descoberta, algo quase da ordem do maravilhoso, segundo Eisenstein: “algumas vezes esquecemos que temos em mãos um verdadeiro milagre, um milagre de potencialidades técnicas e artísticas das quais aprendemos a utilizar apenas uma fracção” (Eisenstein, 166). Este entusiasmo do cineasta soviético quase nos leva a questionar o que é que, passados quase 100 anos, acrescentámos a essa fracção: será que o cinema compreendeu e cumpriu as suas possibilidades? Será que foi capaz de, em cada momento, acompanhar a sua contemporaneidade? Esta noção





de um cinema à altura do seu tempo tinha sido desde logo avançada por Eisenstein, como uma das características intrínsecas ao cinema: “o filme, com as suas ricas potencialidades técnicas e a sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contacto internacional com as ideias contemporâneas” (Eisenstein, 11). O cosmopolitismo como dom do cinema: eis uma ideia que não deixou nunca de ser encantadora e que, do cinema de autor ao cinema americano, passando pelo cinema de propaganda, teve diversas e controversas interpretações.

O entusiasmo de infinitas possibilidades que se abriam com o cinema teve um outro porta-voz e praticante na figura de Dziga Vertov. A ele se deve um filme que no frenesim de ideias, morfologias e temas que apresenta parece querer esgotar numa mesma e única obra todo o vigor artístico e discursivo que o cinema prometia. Falamos naturalmente de “O homem da câmara de filmar”. Para Vertov, o que estava em jogo era o cine-olho, ou seja, uma prótese superlativa ou fusão hipotética entre o olhar humano e a objectiva da câmara, entre o olhar-do-mundo e o olhar mental. A câmara via aquilo que o olho humano não conseguia. Mas o olho da câmara não era suficiente. Era preciso um olhar de segundo grau: o olhar do montador. Daí a equação que, segundo Vertov, resolve e resume a questão do cinema na sua mais estrita e pura formulação: “Cine-olho = cine-eu vejo (com a câmara) + cine-eu escrevo (gravo com a câmara na película) + cine-organizo (eu monto)” (*in* Ramio e Thevenet, 32). A câmara, prolongamento do olho humano, a película, prolongamento da intuição, a montagem, prolongamento da organização. Para Vertov, “o cine-olho é a explicação do mundo visível, ainda que (ou porque) este seja invisível a olho nu para o homem” (*in* Ramio e Thevenet, 33). Há algo para lá da superfície humana das coisas, um mundo a surpreender, captar, decifrar e redesenhar, que sem o cinema seria intangível.

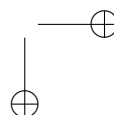
Os anos 1920 viveram múltiplos enredos no que respeita a movimentos e doutrinas artísticas, a utopias e a objectivos filosóficos. Dadaísmo, surrealismo, construtivismo, suprematismo, abstraccionismo, eis algumas das correntes mais relevantes à época. O cinema integrou bem este espírito de experimentação e ousadia, de risco e esperança. O cinema enquanto *arte-técnica*, que tanta novidade e espanto transportava, era escrutinado, estudado, analisado e aclamado segundo os mais diver-





sos critérios e pretextos. Cineastas como Hans Richter, cujo trabalho adquiriu relevância em campos – aparentemente – tão afastados como o dadaísmo/surrealismo e o abstraccionismo/cinema absoluto não deixou de enaltecer os “indivíduos que estavam preocupados essencialmente com o meio expressivo cinematográfico” (*in* Ramio e Thevenet, 274) e de afirmar que o que se devia era tentar “chegar ao livre uso dos meios de expressão cinematográfica” (*in* Ramio e Thevenet, 274). Esta ideia de liberdade é tão mais eloquente quanto a ideia de um cinema absoluto ou de um cinema puro enquadraria muito do trabalho de Richter. E quando valoriza “as qualidades mágicas, poéticas e irracionais do cinema”, dizendo que estas “são essencialmente cinematográficas, que são características do cinema e que são, esteticamente, as que prometem um desenvolvimento futuro” (*in* Ramio e Thevenet, 274), revemos uma promessa no horizonte cinematográfico. Esta invocação do futuro por Richter é tão mais interessante quanto a dada altura chega a antever algo de quase paradoxal e inatingível: uma “época dourada” em que “o filme-entretenimento e o filme-arte chegarão a ser idênticos” (*in* Ramio e Thevenet, 277). Por um lado, trata-se de uma expectativa de grande mérito e legitimidade, sem dúvida; por outro, de uma hipótese conciliadora que, num plano crítico e teórico, poucas vezes foi recuperada e que, num plano prático e criativo, apenas ocasionalmente se concretizou – veja-se o diminuto número de filmes simultaneamente bem sucedidos entre a crítica e entre o público.

Aspirações, ambições, promessas, quimeras – nem todos os cineastas se relacionam neste registo épico ou utópico com a sua arte e a sua técnica. Alguns fazem da parcimónia e da frugalidade a sua doutrina criativa. De que serve ter os meios se não se conhecem os fins? De que servem os equipamentos se carecemos de ideias? De que servem os recursos se a gestão é deficiente? Entre os cineastas que maior intimidade (conceptual, poderíamos dizer, se não fosse mais metafísica) estabeleceram com os seus meios está Robert Bresson. Onde a escassez tende a tornar-se clamor corrente, o cineasta francês reverte o sentimento e o sentido: “a faculdade de me servir bem dos meus meios diminui quando o seu número aumenta” (Bresson, 15). Há algo de ascético, naturalmente, nesta lógica. Menos é mais – uma verdade tantas vezes assumida, tantas vezes irrecusável como base de uma poética que há-





de colocar a relação do cineasta com os seus meios em novos moldes, os moldes da pertinência: “não penses no teu filme para além dos meios que conseguiste” (Bresson, 50). Há aqui uma espécie de pragmatismo que podemos resumir num axioma: ou adequamos as ideias aos meios ou os meios às ideias. Qualquer das operações comporta riscos e dificuldades, mas igualmente virtualidades que não devem ser desaproveitadas. Em todo caso, o que Bresson parece reclamar é, sem dúvida, uma relação de intimidade profunda entre o cineasta e os seus meios.

Bresson construiu o seu pensamento sobre o cinema com base numa distinção que nem sempre será fácil de intuir em toda a sua fineza e amplitude. Assim, de um lado, teríamos o cinema, ou “teatro filmado” (Bresson, 19), o qual não consistiria em mais do que uma reprodução fotográfica de um espectáculo. Para Bresson, os filmes, na sua maioria, não teriam feito muito mais do que isso: fazer ilustração teatral. Por isso, do outro lado, Bresson defendia contra o cinema, o cinematógrafo – o cinematógrafo seria a arte do filme na extensão plena e no entendimento mais profundo das suas faculdades. Na base do cinematógrafo como prática criativa defendida por Bresson temos um problema que o cineasta deve resolver e que consiste em saber como “fazer ver o que vês por meio de uma máquina que não vê como tu vês” (Bresson, 70). Esta inquietação alarga ou retoma a preocupação de Vertov, ainda que num sentido diferente: aqui não se trata de uma diferença entre o olhar mecânico e o olhar humano em que este é suplantado, mas de uma conciliação entre o olhar humano e o olhar da máquina em que este é humanizado: “o campo do cinematógrafo é incomensurável. Ele dá-te um poder ilimitado de criar” (Bresson, 58). Tudo é possível. Mas sem servilismo, principalmente sem o servilismo da representação, do excesso de consciência, do artificialismo, da premeditação, da deliberação. “Cinematógrafo: arte de, com imagens; não *representar* nada” (Bresson, 102). No seu modo sintético e relativamente cifrado, Bresson resume o seu ideário. E quase entra no animismo extravagante quando clama: “câmara e gravador, transportem-me para longe da inteligência que complica tudo” (Bresson, 120). A mais simples intuição, o mínimo imprevisível, o mais discreto incidente, a mais ínfima imanência – isto interessa a Bresson.

Para Bresson, podemos dizer que tudo se resume a uma premissa

Livros LabCom





nuclear, uma espécie de mandamento poiético: depuração. Podemos constatar este facto em diversas instâncias. De um ponto de vista técnico, a não menos relevante e possivelmente a mais reveladora é aquela que se refere ao som. A certo momento diz Bresson que “o que é para o olhar não deve ser redundante com o que é para o ouvido” (Bresson, 54). E que “quando um som pode substituir uma imagem”, devemos “suprimir ou neutralizar a imagem” (Bresson, 55). Para aqueles que não compartilham da hierarquia tácita que no cinema tende a valorizar a imagem acima do som, é todo um programa e um ensinamento que aqui se oferece para desenvolvimento futuro: “um som não deve nunca vir em auxílio de uma imagem, nem uma imagem de um som” (Bresson, 55). Não se trata, como em primeira instância se poderia supor, de uma quebra ou renúncia à solidariedade entre os dois meios fundamentais do cinema. Trata-se antes, parece-nos, de um incitamento e um repto: que o som se eleve ao nível da imagem, que assuma o seu potencial e o seu papel, que mereça um contrato criativo em igualdade com a imagem. De algum modo, esta compatibilização artística e técnica entre som e imagem pode ser ilustrada com a afirmação irónica de Eisenstein a propósito da introdução do som no cinema: “os filmes tornaram-se conhecidos exclusivamente como filmes sonoros. Deve isto significar que o que você vê enquanto ouve não merece atenção?” (Eisenstein, 110). Se revertermos o raciocínio, a pertinência mantém-se: o que se ouve enquanto se vê não é importante?

A questão técnica no cinema parece desenhar-se entre dois vectores fundamentais: por um lado, uma tendência para a espectacularidade, com uma façanha presente a superar tudo o que se conhece até ao momento: os ecrãs largos, o som *surround*, a cor, o 3D, tudo isto parece expandir o cinema na sua magnificência. E, no entanto, um passo no sentido da humildade, da minimização, da escassez, pode ser gerador de uma incomensurável riqueza artística. Foi o que sucedeu com as câmaras de 16mm. Tomaremos aqui as opiniões de dois entusiastas desta mudança tecnológica que tão decisiva se revelaria na *nouvelle vague*, eventualmente o mais regenerador dos movimentos cinematográficos do século XX. Jean Rouch referiu-se à câmara de 16mm como “uma revolução”. E atestava a sua ideia do seguinte modo: “a câmara converteu-se num pequeno instrumento tão fácil de manejar como uma Leica, ou uma





caneta, para utilizar a fórmula do ‘profeta’ Alexandre Astruc” (in Ramio e Thevenet, 160). Realmente, a ideia de um manuseamento espontâneo e completo da câmara tinha sido adiantado por Astruc no seu pequeno, mas justificadamente célebre, texto “La camera-stylo”. O tom profético de Alexandre Astruc levou-o mesmo a antecipar uma realidade que apenas algumas décadas depois se confirmaria: “com o desenvolvimento dos 16mm e da televisão aproxima-se o dia em que cada qual terá em sua casa uns aparelhos de projecção e irá alugar uns filmes sobre qualquer tema e de qualquer forma” (in Ramio e Thevenet, 221). Certamente teríamos de esperar pela massificação do vídeo e posteriormente pela Internet para assistir à concretização deste cenário. Mas a lógica de democratização estava lá: filmes dos mais diversos géneros e estilos visionados em casa. E a democratização afectava igualmente os modelos de produção, como os cineastas da *nouvelle vague* com as suas equipas diminutas e escasso material comprovaram.

O potencial técnico do cinema tem sido reclamado e explorado igualmente, em tempos mais recentes, por Peter Greenaway. Em certo sentido, podemos ver este cineasta como um dos mais ousados das últimas décadas. Tal comprova-se pelo facto de Greenaway ser um autor que, talvez como nenhum outro, trabalha no limiar ou na intersecção entre três géneros extremamente diferentes: o cinema narrativo, o cinema de autor e o cinema experimental. Esta dimensão experimental do seu trabalho é precisamente uma das mais interessantes e onde melhor se revela a problemática da técnica cinematográfica. É também devido a ela que Greenaway – um dos mais teóricos cineastas da actualidade, certamente – tem produzido algumas das mais contundentes ou polémicas afirmações acerca do cinema, desde bem cedo na sua carreira. Logo em 1988, podemos ouvi-lo dizer numa entrevista: “só o cinema limita as suas preocupações ao conteúdo, isto é, à história. Devia, pelo contrário, preocupar-se com a sua forma, com a estrutura. Artisticamente, o cinema é um meio muito rico; cheio de possibilidades indescritíveis, as quais poucos usam” (in Gras e Gras, 52). Mais uma vez, temos aqui uma comparação contrastante entre as potencialidades e as concretizações da arte cinematográfica.

Um ano depois, a sentença ganhava contornos mais necróticos: “o cinema está a morrer, num sentido social como técnico. Todo o poder,

Livros LabCom





imaginação e interesse científico está a virar as costas ao cinema. Para a televisão, por exemplo. Para mim, isto não é especialmente incómodo, pois eu considero a televisão um meio muito mais inteligente e profícuo que o cinema” (*in* Gras e Gras, 64). Para muitos cinéfilos existem aqui duas ideias relativamente difíceis de aceitar, ainda que tanto uma como outra possam encontrar os seus apoiantes. A primeira ideia remete para aquilo que quase poderíamos chamar de *cinecrologia*, isto é, uma tendência para a reiteração cíclica da morte do cinema como uma inevitabilidade e, por vezes, como uma evidência – umas vezes matizada de nostalgia do antigo, outras imbuída de uma quase intolerância do novo. A segunda ideia parece-nos bem menos pacífica. Há nela, para uma certa facção cinéfila, uma quase heresia – que pode não ser apenas de tom, mas mesmo de conteúdo. Sabemos que desde que a televisão surgiu, e até ao advento da Internet, ela foi o maior inimigo do cinema. A televisão seria o parente pobre e imbecil da cultura audiovisual, o lugar do lixo e da brutalidade, algo a ser isolado ou eventualmente destruído. Mas os autos-de-fé tão constantemente repetidos parecem não querer ou não conseguir notar uma evidência dupla: por um lado, em certo sentido, é através da exibição no pequeno ecrã que muitos dos filmes, mesmo os mais vincadamente autorais, conseguem muitas vezes a sua viabilidade financeira e a sua perpetuação pública; por outro, e mais importante, da publicidade aos videoclips ou à ficção televisiva, pudemos notar nas últimas décadas que tanto em termos de influência quanto de notoriedade criativa, a televisão se bateu uma e outra vez com o cinema. A curto prazo, a Internet poderá vir a ocupar o lugar de contendente nesta luta – no entanto, poderá não se tratar já de uma luta entre cinema e Internet, mas entre Internet e televisão.

Ainda assim, podemos constatar que Greenaway não se junta ao coro de lamúrias que por vezes escutamos. Pelo contrário, na morte do cinema ele vê uma possibilidade de regeneração. Despreocupemo-nos, parece dizer-nos: “haverá sempre outro meio para exprimir uma filosofia do mundo através de meios visuais” (Gras e Gras, 94). Um meio atinge a sua caducidade e metamorfoseia-se – haverá nisto algo de preocupante? Há ainda muitas formas e suportes por explorar, mas o cinema assumiu para si códigos dominantes que inviabilizaram uma e outra vez as possibilidades e aberturas que a cultura oferece. É desses modelos





dominantes que Greenaway se quer sempre afastar, tanto técnica como formalmente. Daí que, na sua opinião, não sejam já exactamente filmes o que ele nos propõe: “as obras de arte são grandes massas de cultura, são enciclopédicas por natureza. Eu quero fazer filmes que racionalmente representam todo o mundo num único lugar” (Gras e Gras, 107). E acrescenta: “os meus filmes são secções desta enciclopédia mundial” (Gras e Gras, 107).

Como se constata, a ambição formal de Greenaway está longe de se satisfazer com as modalidades comuns do cinema. Daí que Greenaway tenda a ver o cinema como um campo de experimentação técnica e de hibridação artística: cinema, pintura, teatro, tipografia, infografia, videografia, tudo se mistura nas suas obras. Daí que, em determinado momento, tenha afirmado, entre o louvor e lamento: “o cinema é o sistema que Wagner sonhou, a forma de arte total – e já está a morrer, social e tecnologicamente” (*in* Gras e Gras, 116). Será então o cinema uma promessa para um horizonte longínquo e, por isso, sem tempo para se cumprir? Ou, pelo contrário, estaremos perante uma degenerescência antecipada de um meio “muito conservador” (*in* Gras e Gras, 123), como em certa altura afirmou Greenaway? Um meio que, dizia o autor em 1991 (e trata-se de uma ideia que atravessa todo o seu trabalho), “ainda nem sequer atingiu o seu período cubista” (*in* Gras e Gras, 132) e que nem se conseguiu aproximar das ousadias formais de James Joyce.

As promessas técnicas do cinema estariam assim, segundo Greenaway, distantes do cumprimento de um destino. Para o realizador britânico, várias vias seriam possíveis nesta expansão de (uma ideia de) um cinema que não se contentasse em servir um texto através de um meio eminentemente técnico. Uma das vias que explorou, em termos técnicos e formais, consistiu em “tentar juntar os dois grandes vocabulários da televisão e do cinema” (*in* Gras e Gras, 145). Outra ideia explorada na sua obra e no seu pensamento é a de que “o cinema é uma forma ideal do barroco, que joga com sombras e ilusões, combinando diversos meios de expressão” (*in* Gras e Gras, 155). Estes diversos meios de expressão integram igualmente a palavra – oral e escrita –, mas mais como material estético do que como meio ao serviço de pensamentos e emoções das personagens (como ocorre no cinema narrativo). Hibridismo e mistura – dois princípios da obra de Greenaway, duas estratégias para fugir ao



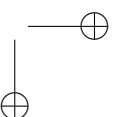


cinema ilustrativo, literato. “Sinto que o cinema que temos ao fim de 100 anos não é em certos aspectos sequer um cinema, mas uma história do texto ilustrado” (*in* Gras e Gras, 173). Não lhe interessam por isso as palavras como um veículo, mas antes como um material. Nem lhe interessa “a rápida sucessão de sequências que encontramos no cinema americano. Gosto de colocar as minhas personagens no seu ambiente” (*in* Gras e Gras, 164). Tal não quer dizer que a montagem não seja bastante importante e notada nos seus filmes, mas, de algum modo, este dispositivo enquadra-se numa outra premissa criativa seguida pelo autor: “estou fascinado com a ideia do filme como exposição e da exposição como filme” (*in* Gras e Gras, 184).

Esta ligação umbilical da obra cinematográfica de Greenaway às artes plásticas concretizou-se em múltiplas projecções multimédia realizadas em diversas metrópoles mundiais e vai de encontro a outro dos seus pressupostos: tirar o cinema da sala escura. Diz Greenaway: “aceitamos que as audiências cinematográficas permaneçam imóveis, mas eu gosto de imaginar uma sala na qual os espectadores possam vaguear, ver o filme de diversos ângulos” (*in* Gras e Gras, 161). Esta substituição de uma lógica de *peep-show* por uma lógica de itinerário diz muito acerca da angústia que o cinema dominante, nas suas estâncias estética e técnica, mas igualmente de distribuição e exibição, parece provocar no cineasta britânico. Há em Greenaway não apenas um gesto de transgressão conceptual e criativa, mas igualmente de uma quase ética de libertação do espectador: “a questão para mim é fugir da situação cinematográfica habitual em que as pessoas se sentam numa sala escura, olham numa direcção e vêem uma situação ilusória num ecrã plano. Vemos filmes num colete-de-forças” (*in* Gras e Gras, 167). Circular, interromper, aproximar, reverter, ampliar, imergir – eis algumas das possibilidades conceptuais e virtudes estruturais que, segundo Greenaway, parecem carecer ao cinema.

Como se constata, há em Greenaway todo um programa de reinvenção técnica e estética do cinema, uma regeneração tanto do aparato como do espectáculo cinematográficos. As vias dessa regeneração passam sempre por redefinir o cinema. Depois, por recentrá-lo. Por fim, eventualmente, por o deslocalizar novamente – seja para a Internet, seja para a sala de estar, seja para a galeria. Afirmava Greenaway em 1999:

www.livroslabcom.ubi.pt





“quando olhamos para o futuro do cinema, vemos três direcções: um sector histórico que tenta perpetuar o passado; os filmes da Walt Disney que contam sempre as mesmas histórias; e o cinema que me interessa mais e que se ligará ao cd-rom” (Gras e Gras, 193). Onde se lê cd-rom poderia hoje ler-se Internet. Ou videojogo. Ou realidade virtual. O cinema está em trânsito. Poderá estar até a desaparecer. Greenaway parece divertir-se com este jogo de busca e esconderijo. Não nos esqueçamos que já em 1997, Greenaway dizia que “o cinema do futuro parecer-se-á muito mais com as páginas de uma enciclopédia. Preocupar-se-á muito mais com interacções” (Gras e Gras, 182). Assim, e se existem áreas onde a interacção se revela intrinsecamente imprescindível são a Internet e os videojogos, não será que estes são alguns dos novos abrigos do cinema? Serão estes os novos locais de migração e mutação do cinema?

Hipótese de uma linguagem

Mutações tecnológicas são inevitavelmente acompanhadas de mutações formais, estilísticas e estéticas. No fundo, se assim podemos dizer, novas linguagens. Poucas questões terão conduzido a tantas discordâncias entre os diversos intervenientes no estudo do fenómeno cinematográfico como a polémica sobre a hipótese de uma linguagem fílmica. A grande questão resume-se, na sua forma mais simples, numa pergunta: o cinema é ou não uma linguagem? Certamente que existe algo de insolúvel nesta questão e essa insolubilidade está contida imediatamente na premissa que a sustenta: como saber se o cinema é uma linguagem, quando não existem uma definição e descrição absolutas, epistemologicamente invulneráveis, do que seja uma linguagem? Se entendermos uma linguagem como um conjunto de elementos que, sujeitos a determinadas regras, normas ou princípios, permitem criar enunciados significativos, então o cinema conta-se entre as linguagens. Estas regras devem submeter-se a uma infalibilidade lógica, quase matemática, ou podem sustentar-se em indícios e virtualidades. Será que uma linguagem exige uma gramática irrepreensível? Só poderá haver linguagem onde a sintaxe se imponho sem excepção? Ou restará espaço para uma linguagem feita de elasticidade e flexibilidade normativa? Precisa uma linguagem de





ter, necessariamente, uma base linguística? Será que uma linguagem artística não está sempre mais próxima da exceção e do desvio do que da regra e da codificação?

Por mais difíceis ou insanáveis que sejam estas questões, uma e outra vez os próprios cineastas se referiram e referem ao cinema como uma linguagem e procuraram para ele uma sintaxe ou uma gramática (dois conceitos contidos ou contíguos àquela ideia). Dois exemplos: Eisenstein e Pasolini. Muitas vezes se utilizaram, no campo da reflexão teórica cinematográfica, as ideias de gramática e de sintaxe de um modo alusivo e aproximativo. Se uma gramática nos diz o que se pode e não se pode fazer para construir um discurso; se a sintaxe ordena os procedimentos enunciativos segundo uma lógica de permissões; se ambas tendem a funcionar em termos de prescrições e exclusões, então o cinema – como as demais artes – segue um curso diferente da linguagem verbal: nenhuma gramática enumera as regras na sua totalidade exaustiva ou as caracteriza na sua abrangência máxima. Se uma e outra vez se fala de vocabulário, de léxico, de metáforas, de *tropos*, de elipses e demais figuras de estilo, tal resulta de uma importação da linguística e da retórica cujo transporte nem sempre se revela pacífico: qual é o vocabulário do cinema? Como se constrói uma metáfora cinematográfica? Apesar de todos se entenderem sobre o que referem quando usam estes termos, não é certo que a sua definição seja tão universal quanto se desejaria: existe algum equivalente da palavra no filme? Ou da frase?

De qualquer modo, uma e outra vez os diversos cineastas se assumiram, por conveniência ou não, como praticantes e utilizadores de uma linguagem. A linguagem cinematográfica, por mais vaga, volúvel e evanescente que esta expressão se revele, tornou-se uma espécie de porto seguro nos diversos discursos que envolvem o cinema, entre os quais os dos realizadores. De forma simples, Astruc falava no seu texto seminal de “uma linguagem, isto é, uma forma na qual e mediante a qual um artista pode expressar o seu pensamento, por muito abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões exactamente como ocorre actualmente com o ensaio ou o romance. Por isso, chamo a esta nova era do cinema a era da *camera-stylo*” (*in* Ramio e Thevenet, 221). Como se constata nesta formulação, a linguagem está aqui ainda muito próxima de uma concepção verbal e da sua manifestação mais palpável: a escrita. De





qualquer modo, o que importa aqui é que Astruc vê uma linguagem como uma forma de expressar um pensamento, por mais abstracto que seja. Sabemos bem que a dificuldade das imagens em relação às palavras emana do facto de que estas contêm, aparentemente, uma maior propensão para a articulação de um discurso abstracto do que aquelas. E que a dupla articulação da linguagem verbal (de letras, ou fonemas, em palavras, ou monemas, e de palavras em frases) não se verifica no cinema – pelo menos segundo regras irrefutáveis e gerais. Porém, se não existisse nenhuma espécie de correspondência entre o discurso verbal e o discurso visual, como seria possível traduzir ou adaptar livros para filmes, e vice-versa, ou explicar palavras através de imagens e imagens através de palavras?

Uma das dificuldades inerentes à questão da linguagem cinematográfica passa pela confusão, e muitas vezes coincidência, entre os conceitos de linguagem e de língua. Pasolini, por exemplo, apresenta a sua definição da língua do cinema: “a língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa – de modo idêntico nas diferentes comunidades – a experiência humana, em unidades que reproduzem o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão audiovisual, os *monemas* (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintivas e sucessivas, os *cinemas*, ou objectos, formas e actos de realidade – unidades que são discretas, em número ilimitado e únicas para todos os homens, seja qual for a sua nacionalidade” (Pasolini, 166). Não se pode afirmar que esta definição ajude o bastante na resolução da questão. Importa reter, contudo, que a língua do cinema, para Pasolini, tem um pé bem fincado na realidade – sobretudo quando fala de objectos e actos – e que nela se verifica igualmente uma dupla articulação de unidades, ainda que estas sejam em número ilimitado (ao contrário do que sucede na linguagem verbal). Apesar das dificuldades que se constatarem e intuem nesta definição, Pasolini acreditou poder tomá-la como base para a construção daquilo que designou como “o meu esquema gramatical da língua do cinema” (Pasolini, 166), um empreendimento votado, naturalmente, ao fracasso se tomarmos a ideia de uma gramática no sentido clássico do termo, feita de preceitos e regras invioláveis.

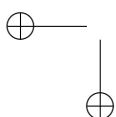
Certamente podemos questionar se necessitamos de saber inequivocamente se o cinema é ou não uma linguagem. Não será que aquilo que





nos inquieta é antes de mais compreender como é que o cinema constrói o seu discurso, os seus sentidos, as suas possibilidades de comunicação, de expressão, de partilha? Nas primeiras décadas do século XX, Kuleshov propôs uma ideia ambiciosa – a cinematograficidade – que, como sempre, arrastava consigo uma questão: onde procurar a cinematograficidade, ou seja, aquilo que faz do cinema o que este é ou de um filme o que ele é? As décadas passaram, e com momentos de maior ou menor fulgor teórico, a questão permaneceu irrespondida. Na sua obra *Esculpir o tempo*, Tarkovski andava ainda em volta destas questões: “Em todos estes anos nenhuma definição cabal foi encontrada para o carácter específico do cinema. Muitas visões existem, em conflito entre si ou, o que é pior, sobrepondo-se numa espécie de confusão eclética. Cada artista no mundo do cinema analisará, colocará ou resolverá o problema à sua maneira. De qualquer modo, deve existir uma clara especificação se queremos trabalhar com plena consciência do que estamos a fazer, pois não é possível trabalhar sem conhecer as leis da própria forma de arte” (Tarkovski, 62). No fundo, a especificidade do cinema seria aquilo que permitiria falar de uma linguagem própria. E do cineastas como o detentor e utilizador dessa linguagem. Mas não será que esta especificidade só poderá ser desvendada através da compreensão das características partilhadas entre o cinema e as demais artes, ou seja, compreendendo a homologia profunda que estabelece as equivalências e convergências entre todas as artes?

Uma e outra vez ouvem-se os cineastas a falar de uma linguagem do cinema (para além de, naturalmente, praticarem a linguagem do cinema). Greenaway diz que continua a “querer usar o cinema como uma linguagem” (Gras e Gras, 48), não denegando que as demais artes possuem as suas linguagens específicas. Astruc, por seu lado, propõe um questionamento da *mise-en-scène*, a qual “não é já um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas sim uma autêntica escrita. O autor escreve com a câmara da mesma maneira que o escritor escreve com a caneta” (in Ramio e Thevenet, 224). Aqui, a linguagem de referência é a escrita e a similitude com a linguagem verbal não é disfarçada. Num sentido semelhante podemos entender as seguintes afirmações de Bresson, segundo as quais “o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons” (Bresson, 17) e que se trataria de uma “escrita nova” (Bresson,





61). Esta escrita sustentar-se-ia, ainda segundo o mesmo autor, numa “linguagem de imagens na qual é preciso perder completamente a noção de imagem. Que as imagens excluam a ideia de imagem” (Bresson, 63). Enigmático e problemático preceito: perder o conceito nuclear, despi-lo, para revelar a pureza imanente, escondida, latente. Quem sabe, seja nisso mesmo que consiste o poder anímico de que fala Epstein: “o cinema é uma língua e, como todas as línguas, é animista, o que significa que empresta uma aparência de vida a todos os objectos que ele desenha” (Epstein, 140). Poderíamos questionar-nos acerca da noção de vida aqui presente; porém, parece-nos que o mais importante não estará naquilo que aqui diz respeito ao cinema, mas antes no que o reenvia para todas as línguas ou linguagens: a capacidade de criar uma aparência de vida nos objectos.

Necessidade de uma linguagem

A hipótese de uma linguagem pode ser um bom ângulo de estudo do cinema. Outro pode ser a necessidade de uma linguagem cinematográfica. “É preciso ver”, dizia-nos Louis Delluc. Podemos acrescentar: é preciso saber ver. E para saber ver, parece-nos que uma linguagem estável pode ser um importante auxílio, uma linguagem que nos diga o que se pode e o que não se pode ou mesmo o que se deve e o que não se deve fazer. Mesmo que sejam normas, regras, ensinamentos ou métodos para quebrar ou romper. Se tantos falaram, uma e outra vez, sobre a linguagem cinematográfica é porque ela conterà alguma espécie de utilidade. Mas importa perguntar: trata-se de uma linguagem que opera sobre, e com que, materiais? Precisamos de averiguar a especificidade ou a pureza do cinema para compreendermos a possibilidade de uma linguagem cinematográfica? Será que ao falar-se de um “cinema puro, um cinema desprendido de qualquer contribuição externa, um cinema entendido como arte do movimento e dos ritmos visuais da vida e da imaginação” (*in* Ramio e Thevenet, 98) estaremos em vias de compreender sobre o que deve incidir a linguagem cinematográfica? O movimento e o ritmo, não apenas os observados nos fenómenos da realidade, mas igualmente os da invenção e da criatividade fílmica, serão, então, a matéria onde





se pode descortinar a especificidade cinematográfica e onde assentar a linguagem? Será aí, também, que poderemos, de algum modo, desvendar “a questão da pureza da forma cinematográfica” (Eisenstein, 108) de que nos falou Eisenstein, ele que não se inibiu em falar recorrentemente na importância da montagem e do discurso cinematográfico?

Aliás, dizia-nos este cineasta, num tom entusiástico e mesmo, de algum modo, mobilizador, que “é hora, com toda a clareza, de colocar o problema da cultura da linguagem cinematográfica. É importante que todos os profissionais do cinema falem a seu favor. E, antes de tudo, na linguagem da montagem e dos planos de seus próprios filmes” (Eisenstein, 119). No fundo, traduzindo, depreende-se a exigência feita a cada cineasta de um saber fazer que seja aplicado nos seus próprios filmes. Onde descobrir esse conhecimento, onde aprender a lógica, a retórica, a estilística do discurso cinematográfico? Constatando e confrontando a brevidade da história e a amplitude do *corpus* cinematográfico, Eisenstein advoga que apesar de “a linguagem do filme denotar a falta de clássicos”, tal não impede que a mesma possua “um grande rigor de forma e escrita” (Eisenstein, 113). Não nos esqueçamos que do projecto criativo de Eisenstein fazia parte, como ideia nuclear, a invenção de um cinema intelectual como o mais sofisticado e completo sistema discursivo, criador de efeitos rigorosamente calculados e provocados sobre o pensamento (e as emoções) do espectador. Daí que nos fale de “um conceito da montagem não apenas como um meio de produzir efeitos, mas acima de tudo como um meio de falar, um meio de comunicar ideias, de comunicá-las através de uma linguagem cinematográfica especial, através de uma forma especial de discurso cinematográfico” (Eisenstein, 213). Podemos mesmo dizer a propósito da montagem que, incidindo sobre a mente humana, sobre a percepção e a interpretação das coisas, e indo do *efeito-kuleshov* à montagem de atracções de Eisenstein, “o segredo da estrutura da montagem foi gradualmente revelado como um segredo da estrutura do discurso emocional” (Eisenstein, 215). A montagem e as emoções humanas podem então aproximar-se ao ponto de a linguagem cinematográfica e a linguagem das emoções se equipararem.

No limite, a ideia total da montagem, a sua mais requintada manifestação, conheceria a sua homologia perfeita não na linguagem falada





nem na linguagem escrita, mas, segundo Eisenstein, no monólogo ou discurso interior. A montagem seria, neste caso, uma emanção da estrutura profunda da psicologia humana, da sua existência mental. Não já uma linguagem feita de elementos exteriores, mas antes imanente à interioridade da matéria mental. Perante isto, podemos propor um *raccord* e recolocar uma inquietação de Kuleshov que ainda há pouco adiantáramos: a de “saber onde e em que reside a famosa cinematograficidade que faz o essencial da construção do filme” (Kuleshov, 146). Se para Kuleshov “os componentes isolados do filme não constituem ainda o cinema, mas unicamente o seu material” (Kuleshov, 149), tendo estes de passar pela montagem para ganhar o seu pleno sentido, será que a montagem não é, no fundo, apenas um espelho da vida intelectual do sujeito, desse discurso profundo feito de uma interioridade discursiva que se vai construindo na sua máxima imanência? A montagem seria, verdadeiramente, um émulo da vida interior. Ora, equivalendo montagem e linguagem cinematográfica, esta seria uma espécie de vida mental enquanto montagem. A cinematograficidade não será então aquele núcleo de princípios artísticos que Eisenstein identificava no cinema, mas que se estendia, segundo eles, a todas as artes?

A cinematograficidade, a especificidade do cinema, aquilo que o faz ser o que é, por comparação com as demais artes, foi por mais que uma vez referida por Epstein (ainda que com outro nome). Como princípio, defendia este cineasta francês: “o cinema deve evitar toda a relação com um assunto histórico, didático, romântico, moral ou imoral, geográfico ou documental. O cinema deve procurar tornar-se, pouco a pouco e por fim unicamente, cinematográfico, quer dizer, não utilizar mais que os elementos fotogénicos. A fotogenia é a expressão mais pura do cinema” (Epstein, 138). Vemos aqui já uma discrepância: o específico cinematográfico para Eisenstein devia ser encontrado na montagem; para Epstein, devia ser procurado na fotogenia. Ainda assim, Epstein não se inibiu de falar dos filmes como sendo “escritos em linguagem cinematográfica” (Epstein, 139), e defendeu mesmo a qualificação do cinema como “uma prodigiosa língua universal” (Epstein, 142). Esse carácter universal do cinema, essa utopia de comunicação planetária e essa possibilidade de entendimento global, poderá então ser assumido como uma garantia da existência de uma linguagem cinematográfica, de uma capacidade de





codificação e descodificação que perpassa a mente humana, independentemente da geografia local. Onde quer que esteja, o sujeito vê os filmes e entende-os.

No entanto, esta linguagem – apesar de tácita, e apenas progressiva e aproximativamente ensaiada e canonizada – é, segundo Epstein, imprescindível “a nós, autores de filmes, que devíamos conhecer muito precisamente todos os elementos da expressão cinematográfica”. Daí que afirme: “uma tal retórica, uma tal gramática, deixa-nos absoluta falta. A minha pretensão será tentar enunciar as premissas duma gramática cinematográfica” (Epstein, 146). Esta necessidade de uma gramática fez-se sentir uma ou outra vez de modo mais incisivo ao longo da história do cinema: por exemplo, na passagem do mudo para o sonoro, quando foi preciso reinventar a escala de planos e os movimentos de câmara, ou com o advento da televisão, quando foi necessário responder à baixa definição do pequeno ecrã. Ainda assim, Epstein não deixa de referir que “a gramática do cinema é uma gramática que lhe é própria” (Epstein, 146). E para o atestar, refere que “o cinema é feito para narrar por imagens e não por palavras” (Epstein, 148).

Assim, assistimos em Epstein, a uma clara intenção de afastar o cinema da lógica do verbal para o inscrever no âmbito do visual. Epstein podia tentar encontrar as premissas de uma gramática, mas dificilmente concluiria o empreendimento. Fiquemos então pelo princípio primeiro, tal como enunciado por Epstein: “a primeira lei do cinema – sua gramática, álgebra, ordem – é a decomposição de um facto em seus elementos fotogénicos” (*in* Xavier, 280). Decompor algo nos seus elementos constitutivos, numa lógica analítica, eis o que, antes de mais se parece exigir a um cineasta. É aí que, segundo Epstein, se pode encontrar o critério primeiro do talento de um cineasta: “julgo o realizador pelo que ele revela na montagem dos detalhes” (*in* Xavier, 280). É como se o detalhe fosse o índice de perspicácia cinematográfica do autor, o sinal da sua visão.

Talvez tomado pelo entusiasmo ou pela fé epistemológica da semiótica, e inscrevendo o seu pensamento no horizonte saussureano da linguística estrutural, Pasolini revelou, também ele, a ambição desmesurada de “individualizar os caracteres de uma língua cinematográfica” (Pasolini, 162). À distância de hoje, a inviabilidade do empreendimento





não deixa de tornar a crença de Pasolini numa quase inconsciência, ainda que ele mesmo assinale que “a tese exposta nestas páginas é a de que existe uma *langue* audiovisual do cinema em sentido pleno, e que é possível, por conseguinte, descrever ou esboçar a respectiva gramática (pelo meu lado, por certo não normativa)” (Pasolini, 163). Será interessante relevar destas palavras duas considerações: por um lado a indubitável assumpção de uma língua em sentido pleno; por outro, o facto de aquela gramática não ter de assentar necessariamente numa normatividade. Daí que se possa compreender melhor a interrogação de Pasolini: “pelo simples facto de [o cinema] ser composto apenas por textos de *langages d’art*, seria forçoso renunciar à hipótese de uma possível *langue*?”. O que Pasolini nos quer dizer é que, embora não possuindo uma linguagem rigorosa, a arte possui uma linguagem. E, para Pasolini, o cinema é uma “língua escrita” (Pasolini, 164). Mas a designação língua talvez não seja a mais satisfatória, como o próprio reconhece: “é necessário alargarmos e até revolucionarmos a nossa noção de língua, e estarmos prontos a aceitar talvez até a existência escandalosa de uma língua sem dupla articulação”, ainda que logo a seguir ressalve que “não é verdade que esta dupla articulação não exista no cinema” (Pasolini, 164).

Este (in)existência de uma dupla articulação pode ser decisiva para se tomar o cinema como uma língua. Mas mais decisivo ainda, em nossa opinião, é que Pasolini, como outros cineastas, se atém à capacidade comunicativa do cinema como fundamental: “o cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num património comum de signos. A semiótica coloca-se, indiferentemente, perante os sistemas de signos” (Pasolini, 137). Para Pasolini, ao lado da linguagem verbal e da língua no sentido mais comum, encontramos outros sistemas de signos que, em cada especificidade sua, se oferecem enquanto possibilidades de comunicação, como a mímica ou as imagens. Diz Pasolini que “é sobre tal sistema de signos visíveis que a linguagem cinematográfica funda a sua própria possibilidade prática de existência” (Pasolini, 138). E esse sistema de signos é feito de um material diversificado: “há um complexo mundo de imagens significativas – mímicas, ambientais, oníricas, mnemónicas – que prefigura e se propõe como fundamento instrumental da comunicação cinematográfica; factos quase pré-humanos, pré-gramaticais, pré-morfológicos” (Pasolini, 138). Temos então que para a

Livros LabCom

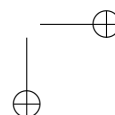




linguagem cinematográfica contribuem os gestos, os espaços e objectos envolventes, os sonhos e a memória. Assim, existiria, pelo menos, uma dupla e contraposta qualidade no cinema: “um onirismo profundo” e uma “absoluta e imprescindível dimensão concreta e objectual” (Pasolini, 139). O cinema seria então uma linguagem em aberto, capaz de exprimir e contactar tanto a realidade como o sonho.

A linguagem cinematográfica é feita, portanto, de uma pluralidade de materiais que não são circunscritos num conjunto limitado, finito: “não existe um dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta a ser usada. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um dicionário infinito” (Pasolini, 139). Há sempre imagens novas, que têm o virtual como regime: “o autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos à arca, ao depósito, à bagagem, mas ao caos, onde estes não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica ou onírica” (Pasolini, 139). Claro que o cinema pode ser ainda mais do que isto – pode ser ficção, evocação, testemunho, nostalgia, invenção, descrição –, mas a imagem cinematográfica enquanto mecânica e onírica, e se articulada com o infinito de possibilidades, permite-nos compreender (e isto é decisivo) duas dimensões fundamentais da criatividade: uma que remete para o mecanismo de registo de imagens, outra que remete para o mais insondável da existência mental.

De algum modo, qualquer que seja a via percorrida, tudo parece tender naturalmente para a consistência, a flexibilidade e a proficiência da linguagem cinematográfica – mesmo quando esta linguagem assenta menos na gramática do que na estilística: “ao longo de cerca de cinquenta anos de cinema, tem vindo a estabelecer-se, é certo, uma espécie de dicionário cinematográfico; ou seja: uma convenção, a qual tem de curioso o facto de ser estilística antes que gramatical” (Pasolini, 139). Não deixa de ser fulcral esta distinção, pois permite-nos ter um entendimento de uma hipotética linguagem cinematográfica como mais feita de consensos transitórios, eventualmente arbitrários, ao nível do estilo, do que de normas universais ou códigos automáticos, ao nível da gramática. Para Pasolini, o cinema viveria sobretudo de “modos de expressão que, nascidos como estilemas, se tornaram sintagmas” (Pasolini, 140).





Quer isto dizer que um certo modo de criação, um estilo de organização do discurso cinematográfico pode acabar por se transformar numa organização de unidades de sentido estáveis e fiáveis: uma cena, uma sequência, uma metáfora, um *raccord*, um *travelling* reconhecidos e imitados, por exemplo. Daí que se possa dizer que “se as imagens não estão organizadas num dicionário e não possuem uma gramática, são todavia património comum” (Pasolini, 140), precisamente pelas convenções em que se instituem. E esse património comum só é passível de ser interpretado por todos porque, precisamente, se organiza em figuras de estilo ou de pensamento cujo sentido se torna universal.

De algum modo, podemos até acreditar que esta universalidade se sustenta no facto de que, segundo Pasolini, “o cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade dos seus arquétipos (mímica, ambiente, memória, sonhos) e pela prevalência fundamental no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objectos como símbolos da linguagem visual” (Pasolini, 141). Esta base anterior a qualquer gramaticalidade poderia então significar que a linguagem do cinema vive aquém, antes, de uma racionalização semântica, numa espécie de sintaxe prévia ao discurso verbalizado, assente no concreto dos fenómenos, dos actos e dos objectos, anterior a qualquer abstracção lógica: “o autor de cinema não poderá nunca recolher termos abstractos. Esta é, provavelmente, a grande diferença entre a obra literária e a obra cinematográfica. (...): as imagens são sempre concretas, nunca abstractas” (Pasolini, 141). Mesmo se esta hipótese tem o nosso acordo, não podemos contudo esquecer que qualquer imagem implica necessariamente uma condição de abstracção, precisamente na medida em que ela depura o essencial de uma ideia, subtraindo ou extraindo esta ao mundo. Esta eventual ausência de abstracção no cinema leva Pasolini a afirmar que ele “é actualmente uma linguagem artística e não filosófica. Pode ser parábola, mas nunca expressão conceptual directa” (Pasolini, 141). Com isto o cineasta italiano parece querer afirmar que o cinema se depara necessariamente com a dificuldade de transitar do concreto das imagens e das coisas para o abstracto das palavras e dos conceitos.

A questão da linguagem cinematográfica leva Pasolini a operar uma outra distinção: entre uma língua de prosa e uma língua de poesia. A proximidade do cinema aos sonhos e às memórias que o autor identi-





fica poderia levar, como ele diz, “a pensar que a linguagem do cinema é fundamentalmente uma língua de poesia. Porém, historicamente, após algumas tentativas, imediatamente interrompidas na época da sua origem, a tradição cinematográfica constituída parece ser a de uma língua de prosa ou, pelo menos, a de uma língua da prosa narrativa” (Pasolini, 141). Esta constatação é fácil de entender se tomarmos em atenção que após um cinema poético e onírico das vanguardas experimentalistas dos anos 1920, de que são exemplos os *filmes-poema* de Man Ray ou “Un chien Andalou” de Buñuel, o cinema dominante se tornaria intensivamente narrativo, assente em relatos profunda e vincadamente literários, frequentemente de adaptações (às quais, apesar da ousadia formal que assumiu, o próprio Pasolini recorreu).

Resumindo, afirma Pasolini: “o cinema, ou linguagem das imagens, tem uma natureza dupla: é simultaneamente demasiado subjectivo e extremamente objectivo (até ao limite de uma ridícula e insuperável fatalidade naturalista). Os dois momentos desta natureza coexistem estreitamente, não são dissociáveis nem sequer no laboratório” (Pasolini, 142). Assim, concluímos nós, a subjectividade da poesia e a objectividade da prosa seriam também, de algum modo, indissolúveis. Ao realizador cabe como “primeira operação” a efectuar “a escolha do seu vocabulário de imagens” (Pasolini, 142), a qual, como diz, “não pode deixar de ser determinada pela visão ideológica e poética que for a do realizador no mesmo instante” (Pasolini, 142). E se ao cinema falta a abstracção que a linguagem verbal permite (por isso “carecendo de um léxico conceptual e abstracto”) ele é, em compensação, “poderosamente metafórico” (Pasolini, 143). Assim, poderemos concluir que, no dizer de Pasolini, o cinema comporta, logo na sua génese, algo da ordem do poético e do figurativo. Por isso mesmo, Pasolini não quis deixar de salientar os indícios de um cinema de poesia que a *nouvelle vague*, entre outros movimentos, oferecia.

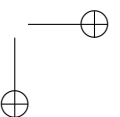
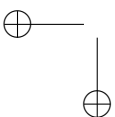
A linguagem cinematográfica, independentemente da sua propensão mais poética ou mais prosaica, mais abstracta ou mais concreta, mais onírica ou mais naturalista, é uma necessidade que se manifesta sob a forma de uma construção progressiva e emergente, não fixa e perene. Uma ideia cinematográfica pode inscrever-se entre a operação mais simples do enquadramento e uma mais ou menos sofisticada





sequência. Integrar um enquadramento ou um plano numa sequência (ou uma sequência num plano) é articular a linguagem cinematográfica. Fez notar Hitchcock a propósito da lógica profunda do seu ‘Rear window’: “tive a possibilidade de fazer um filme puramente cinematográfico: tem-se um homem imobilizado a olhar para o exterior. É uma parte do filme. A segunda parte mostra o que ele vê e a terceira mostra como ele reage. Esta é, na verdade, a mais pura expressão de uma ideia cinematográfica” (Truffaut, 214). Realmente, esta bem poderia ser a formulação mínima de uma possível linguagem cinematográfica: quem vê, o que é visto e o efeito disto sobre aquele. Trata-se de acompanhar, condicionar ou interpretar a direcção dos olhares – em diversos sentidos: do espectador, da personagem, do cineasta. Ou seja, trata-se da realização cinematográfica enquanto forma de ver.

Existiu desde cedo essa necessidade de cada cineasta saber o que de melhor podia fazer com as ferramentas que a técnica oferecia à sua arte. Nem sempre essa relação foi satisfatória ou fácil. A baixa qualidade das primeiras imagens, os perturbantes saltos das primeiras montagens ou a árdua conjugação inicial de sons e imagens são disso exemplo. Muitas vezes, o aparato técnico necessário ao trabalho cinematográfico criou mesmo uma ansiedade que mais tarde seria eliminada: tudo tem de ser perfeita e minuciosamente preparado, ou o risco de catástrofe é real. A linguagem transforma-se, e muda muito em função não apenas dos desígnios, mas igualmente dos meios. Astruc dizia que o cinema devia “converter-se num meio de escrita tão flexível e subtil como a linguagem escrita” (*in* Ramio e Thevenet, 221), isto é, de algum modo, “numa linguagem que pode exprimir qualquer sector do pensamento” (*in* Ramio e Thevenet, 222). Havia por esta altura, na aurora da *nouvelle vague*, após um período de elegância e estabilidade própria de todo o classicismo, e neste caso do classicismo americano, a vontade deliberada de reinventar a forma como o cinema se oferecia e se compreendia enquanto meio de expressão. A aspiração de Astruc parece-nos, a esta distância, tão entusiástica e voluntariosa quanto incerta e errática. O seu mandamento era “expandir o cinema e convertê-lo na linguagem mais vasta e mais transparente possível” (*in* Ramio e Thevenet, 224). O cinema em todo o lado, o cinema da perfeição visível, da visão perfeita, o cinema da imediatez – é disso que fala Astruc? Seja como for, trata-se





de um notável sonho que, da *nouvelle vague* ao cinema independente, passando pelo cinema experimental e pelo documentário, a toda a hora se procurou.

A Bresson e a Tarkovski, seguramente dois dos mais teóricos de entre os cineastas, a questão da linguagem cinematográfica não deixou também de merecer reflexão, ainda que sem a preocupação dedicada pelos próprios a outros temas ou sem a intensidade que outros autores lhe deram. De Bresson, gostaríamos de tomar como exemplar mais uma daquelas premissas que, na sua simplicidade, envolvem uma profundidade muitas vezes próxima da opacidade ou da indecisão: “saber exactamente o que este som ou esta imagem fazem aqui” (Bresson, 54). No fundo, este saber que Bresson defende que deveria servir de base àquilo que o cineasta via no cinematógrafo, que deveria ser uma “nova maneira de escrever, logo de sentir” (Bresson, 36), é o saber que não apenas incute no realizador a necessidade de um domínio do seu labor, mas também o respeito pela sua arte: ponderação, adequação, justificação – mesmo se o acaso, o improvisado ou a epifania nunca estão vedados numa obra. Deste ensinamento de Bresson podemos guardar a ideia, imprescindível, de que uma imagem não vale de qualquer maneira, de que uma causa, uma razão ou uma intuição deve sustentar a sua existência, o seu lugar, o seu nascimento, a sua vida.

Tarkovski, por seu lado, acrescenta subtileza a esta ideia quando afirma que “a verdadeira imagem artística se baseia sempre num vínculo orgânico entre ideia e forma” (Tarkovski, 26). Certamente que onde Bresson tendia para o excesso de simplicidade, quase para a descrição intuitiva, como se a doutrina se oferecesse na sua clareza máxima, Tarkovski introduz uma terminologia que só por si nos conduz a hipóteses múltiplas e eventualmente inseguras: o que é uma imagem *verdadeira*? E uma imagem *artística*? Estas duas qualidades conciliam-se necessariamente? O que significa um vínculo orgânico: uma harmonização sem conflito, uma assimilação sem ruído ou falha? Onde começa a ideia e onde começa a forma? Existirá uma sem a outra? Correspondem-se obrigatoriamente? Talvez possamos entender melhor o que subjaz ao pensamento de Tarkovski se escutarmos mais estas palavras: “logo que a *mise-en-scène* se torna um signo, um *cliché*, um conceito (por mais original que seja), tudo se torna – as personagens, as situações, a psi-





cológia – esquemático e falso” (Tarkovski, 25). Mesmo que contenham uma aparente dificuldade teórica – podemos equivaler signo, *cliché* e conceito? – a parte final da afirmação deixa em aberto o tom desejável da relação entre o artista e a sua linguagem: a fuga ao falso e ao esquemático. Talvez eventualmente por isso, Tarkovski fale a certa altura de uma substituição da linearidade lógica e sequencial por uma espécie de associação poética: em vez do prosaico, o lírico; em vez do expectável, a deriva; em vez do causal, o intangível, diríamos nós.

Elementos de uma linguagem

Tomemo-la como uma hipótese ou como uma necessidade, precisamos sempre de identificar os elementos de uma linguagem. Esses elementos, e as regras que orientam ou determinam as suas relações, associações, conjugações, oposições, não são, no cinema, fáceis de delimitar. Não é possível a inventariação e descrição exaustiva própria dos dicionários e das enciclopédias. Sabe-se que no cinema se lida, essencialmente, com imagens e sons. Mas porque questões de luz, de escala, de ordem, de duração, de corte, de ausência, se vêm imiscuir na organização do saber cinematográfico, a possibilidade de uma gramática ou de uma sintaxe ou de uma retórica ou de uma estilística ou de uma semiótica encontra-se sempre no limiar da ineficiência – precisamente porque falta uma grelha onde guardar cada categoria: planos, cenas, sequências, movimentos, *raccords*, e demais elementos. A fotogenia, a montagem, o movimento e o tempo tornaram-se, ao longo da história do cinema, elementos de uma quadratura em torno da qual, de um ou de outro modo, se ancorou a reflexão sobre o cinema. Daí que os tomemos aqui como material privilegiado de uma eventual linguagem cinematográfica.

Comecemos pelas faculdades animistas que Delluc vislumbrava na **fotogenia**. Ao falar da “fotogenia das coisas”, este autor exclamava: “as coisas mortas da natureza e os objectos sem vida criados pelo homem – como tudo isso vive!” (Delluc, 274). O tom exclamatório pode até parecer excessivo, mas concedemos na hipérbole em nome do vigor que a move. O próprio Epstein, que retomaria e adensaria o conceito, afirmava a este propósito que “a arte cinematográfica foi apelidada por

Livros LabCom





Delluc de ‘fotogenia’. A palavra é feliz, devemos guardá-la. O que é a fotogenia? Apelidarei de fotogenia todos os aspectos das coisas, dos seres e das almas que acrescentem a sua qualidade moral através da reprodução cinematográfica. E todo o aspecto que não seja aumentado pela reprodução cinematográfica não é fotogénico, não faz parte da arte cinematográfica” (Epstein, 137). Para Epstein, a fotogenia seria, de uma forma muito simples, “a propriedade cinematográfica das coisas” (Epstein, 138). Há aqui alguns aspectos que vale a pena reflectir e sublinhar: em primeiro lugar, a reprodução cinematográfica acrescenta sempre algo, não é meramente mimética, imitativa, reprodutiva; em segundo lugar, existe um novo valor que, aparentemente, é da ordem da qualidade moral, e não simplesmente perceptiva ou estética; em terceiro lugar, onde as qualidades não sejam aumentadas, não há cinema.

Ficaremos para sempre gratos, e como diz Epstein, felizes pela introdução da ideia de fotogenia na reflexão sobre o cinema. Porém, não podemos esconder que a sua dificuldade, ainda que não seja aflitiva ao ponto de propormos o seu abandono, é difusa ao ponto de se tornar vulnerável: se decomposermos a expressão percebemos que a ideia de fundo remete para uma espécie de origem ou nascimento da luz. Então, o que a reprodução cinematográfica acrescenta às coisas seria uma espécie de iluminação, que as permitiria ver sob uma nova luz – o cinema iluminaria as coisas. Mas, a ser assim, em que medida a fotogenia cinematográfica e a fotogenia fotográfica se poderiam distinguir? Não é também numa espécie de iluminação que a fotografia assenta? Não é uma espécie de clarão aquilo com que a fotografia vem inundar os seres e o mundo (veja-se o exemplo evidente do *flash* fotográfico)? Epstein parece ter-se apercebido bem de que o conceito não era suficientemente preciso e, ainda que não abdicando dele, sentiu a necessidade de lhe impor algumas precisões – úteis, como facilmente se constata.

Assim, se o cinema, através da fotogenia, nos impele a olharmos as coisas de um modo diferente, singular, a verdade é que “só os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas podem ver o seu valor moral aumentado pela reprodução cinegráfica” (Epstein, 138). Esta é a primeira precisão indicada por Epstein. O movimento passa a integrar a fotogenia – a luz dá ver o movimento, e este é indispensável à fotogenia. Uma segunda precisão surge em seguida: “só os aspectos personalizados





das coisas, dos seres e das almas podem ser fotogénicos” (Epstein, 140). Há então aqui uma nova categoria fotogénica, a qual remete para a intimidade das coisas, e que seria “a fotogenia de carácter” (Epstein, 141). Nesse sentido, existe um acrescento que emana da constatação exclamatória de Delluc: as coisas não apenas vivem, como adquirem mesmo um carácter. Passam a ter algo de eminentemente humano. O cinematógrafo acrescenta-lhes vida e carácter, ou seja, movimento e vontade – mesmo que a vida e o carácter sejam aqui ainda e apenas metáforas animistas e antropomórficas.

A introdução do movimento na ideia de fotogenia pode fazer-nos crer que estamos a entrar num regime mais científico da definição de fotogenia, de algo quase da ordem da física: “a mobilidade fotogénica é uma mobilidade no sistema espaço-tempo”, ou seja, o reconhecimento de uma quarta dimensão na imagem, “uma mobilidade à vez no espaço e no tempo”. O objecto já não é apenas figurado no espaço, como sucedia na pintura ou na fotografia, mas igualmente representado no tempo. Ainda Epstein: “podemos então dizer que o aspecto fotogénico dum objecto é uma resultante das suas variações no espaço e no tempo” (Epstein, 139). Os filmes do próprio Epstein, como os dos seus colegas vanguardistas, onde o tempo e o espaço são objecto de jogos quase alucinatórios, podem ser prova da existência da fotogenia. Como o poderia ser, num sentido diferente, o fascínio do grande plano: “nunca poderia dizer o quanto gosto dos grandes planos americanos” (*in* Xavier, 278), esse grandes planos “limpos”, como o próprio dizia, e nos quais acabou por descobrir a “a alma do cinema”. Grandes planos que podiam ser “curtos”, como nos diz Epstein, e, acrescentaríamos nós, mesmo fulminantes, pois, como refere, “a fotogenia é um factor da ordem do segundo” (*in* Xavier, 278). Das sequências visionárias de brevíssimos planos com que Gance espantou o mundo do cinema em ‘A Roda’ ao frenesim quase imperceptível de muitos *videoclips* e filmes experimentais, esta natureza premente, urgente, eléctrica da fotogenia está bem patente.

Não conseguimos, mesmo assim, compreender e descrever com precisão inatacável o que seja a fotogenia. Conseguimos uma impressão ou uma intuição, uma aproximação ou uma sensação. Notamos a sua relevância no discurso cinematográfico, mas não descolamos definitivamente das avisadas e humildes palavras de Epstein, quando descreve a foto-





genia como uma “palavra que parece mágica e permanece, ainda hoje, misteriosa”. Décadas depois, o mistério continua. O que não apaga a relevância tremenda do papel que Epstein lhe reconhece: “com a noção de fotogenia nasce a ideia do cinema enquanto arte (Epstein, 145). Espantoso que seja num conceito eventualmente equívoco e certamente esquivo que Epstein fundamente a sua teoria da arte cinematográfica, mesmo se a sua função lhe parece clara: “a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura: o elemento específico desta arte” (Epstein, 145). Seja como for, mesmo se a evidência conceptual não é total, a riqueza teórica é inegável, como podemos constatar quando Epstein fala da fotogenia dizendo que é como que “o índice de refração moral desta óptica nova” (Epstein, 145) ou que a mesma será o “primeiro dos grandes mistérios do cinematógrafo”.

Desvendar quais os elementos mínimos de uma linguagem, quais as suas unidades constituintes, parece um passo inevitável quando procuramos os seus pressupostos. No caso do cinema, essa é uma das suas maiores dificuldades: qual é a sua unidade mínima? Na linguagem verbal temos cada som em correspondência com cada letra e temos cada palavra como unidade mínima de sentido; mas no cinema unidades com este grau de distinção não parecem fáceis ou possíveis de vislumbrar. Para Pasolini, em mais uma das suas controversas e nem sempre inatacáveis proposições, “a unidade mínima da língua cinematográfica são os vários objectos que compõem um plano” (Pasolini, 164). Logo aqui surge uma primeira dificuldade conceptual, pois o discurso analítico, teórico e crítico comum tende a tomar antes o plano como a unidade mínima da linguagem cinematográfica. Por outro lado, a pretensa homologia da linguagem verbal com a linguagem visual também não ajuda: “posso dar a todos os objectos, formas ou actos da realidade que integram a imagem cinematográfica o nome de *cinemas*, exactamente por analogia com os *fonemas*” (Pasolini, 165). Se, para Pasolini, a analogia poderia parecer esperançosa, o certo é que entre uma letra ou som e um objecto não é indesmentível que exista uma equivalência no que respeita à discrição, ou seja, à delimitação de unidades indivisíveis. O próprio Pasolini se apercebeu da fragilidade desta comparação, e alertou para a mesma: “diferentemente dos fonemas, que são poucos, os *cinemas* são infinitos ou pelo menos inumeráveis. Tal como as palavras, ou monemas,





se compõem de fonemas e esta composição constitui a dupla articulação da língua, assim os monemas do cinema – os planos – se compõem de *cinemas*. A possibilidade de composição é tão variada para os fonemas como para os cinemas” (Pasolini, 165). Mesmo que as possibilidades de composição fossem iguais, as de decomposição não o são: os limites de uma palavra tendem a ser, pelo menos em aparência, substancialmente mais fáceis de estabelecer do que os de um plano.

Para Pasolini, “a língua do cinema forma um continuum visual ou cadeia de imagens” (Pasolini, 165). Onde cortar ou recortar essas imagens, como as articular e rearticular, as desenhar e redesenhar, torna-se uma operação nem sempre facilmente compreensível e exequível. Daí que o cinema tenha sentido a necessidade de impor ao seu discurso uma lógica de convenções, de consensos, eventualmente de estereótipos e automatismos. Porque o cinema detém, segundo Pasolini, uma virtualidade que se revela igualmente uma dificuldade, já que ele “é uma língua internacional ou universal, única para quem quer que a adopte”. A ser assim, carece ao cinema “a possibilidade de confrontar a língua do cinema com uma outra língua de cinema” (Pasolini, 166), como sucede nas línguas verbais, que se podem traduzir, equiparar, contrastar. A liberdade do cinema torna-se o maior obstáculo à sua aprendizagem e a maior abertura à criatividade.

Se Pasolini falava de unidades mínimas e Epstein via no grande plano uma espécie de alma do cinema, indo cada um em busca dos elementos fundamentais do discurso cinematográfico, outros autores buscaram antes na combinação desses elementos a operação fundadora da linguagem cinematográfica: os elementos serão sempre importantes, mas antes de mais na medida em que se hão-de articular. A **montagem** ganha, assim, um ascendente e uma primazia indiscutíveis; o cinema soviético não cessou de o demonstrar. Pudovkin falou da montagem como “o processo principal do cinema” (*in* Xavier, 69). Eisenstein falou de “concepções de montagem que pretendiam suplantar todos os outros elementos de expressão do cinema” (Eisenstein, 17). Estes dois autores prolongaram e aprofundaram (muitas vezes em sentidos divergentes) os ensinamentos do pioneiro Kuleshov. Escutemos este experimentador incansável: “o meio de que dispõe o cinema para produzir uma *impressão artística* re-





side na composição, no encadeamento dos fragmentos filmados. Dito de outro modo, para produzir uma impressão, o importante não é tanto o conteúdo de cada fragmento mas o modo como eles se encadeiam, como se combinam. A essência do cinema deve ser procurada não dentro dos limites dos fragmentos filmados, mas no encadeamento desses mesmos fragmentos” (Kuleshov, 41). Daqui se adivinha o corolário lógico: “a essência do cinema, o meio que lhe permite obter uma impressão artística, é a montagem” (Kuleshov, 42).

A intensidade e a intencionalidade da montagem eram para Kuleshov da ordem não apenas do estético, mas mesmo do político. O ar do tempo era propício a essa contaminação entre arte e ideologia. Por isso, quando afirma que “a montagem é uma corrente revolucionária na cinematografia” (Kuleshov, 58), o conceito de revolução tem de ser entendido num duplo sentido: uma revolução que serve um discurso político ou em que a política vem sustentar um discurso, mas igualmente, e o que nos interessa mais, um processo cujas implicações na arte cinematográfica teria consequências de tal monta que uma verdadeira revolução se operou na forma de compreender, conceber e interpretar os filmes. Estas palavras de Kuleshov não poderiam ser mais elucidativas: “a guerra que o nosso partido cinematográfico declarou foi essencialmente em favor da montagem, para que fosse reconhecida como fundamento do cinematógrafo, em vez dos fragmentos isolados, do material” (Kuleshov, 149). Como se constata, entre as imagens, o material recolhido, e a sua significação discursiva, um grau de articulação é, usualmente, indispensável: filmes que denegam ou recusam a montagem, seja de uma forma mais veemente ou radical, por motivação mais técnica ou mais estilística, são escassos. A complexidade do mundo parece requerer quase sempre uma articulação de fragmentos de mundos, de ideias ou de ideias de mundos. A “força da montagem” que Kuleshov refere, há-de revelar-se “poderosa ao ponto de alterar radicalmente o material”. Assim, “a principal força do cinema vem da montagem, já que graças a ela podemos destruir, melhorar ou modificar definitivamente o material” (Kuleshov, 152). Quase poderíamos acreditar que com a montagem tudo é possível, do terror à persuasão, da mentira à elucidação.

Eisenstein conta-se, naturalmente, entre os cineastas que mais fé (tanto artística como ideológica) depositaram na montagem. A sua ade-





são criativa, política e teórica à montagem foi de tal forma que acabaria por, a certo momento, acreditar na possibilidade de através dela dirigir todo o processo de pensamento: “uma forma totalmente nova de expressão filmica, um cinema puramente intelectual” (Eisenstein, 70). Essa espécie de quimera determinista e direccionista chegava mesmo à consideração reiterada da importância dos processos fisiológicos na montagem, falando mesmo, a propósito desta, de “uma actividade altamente nervosa” (Eisenstein, 74). Esta espécie de linguagem intrusiva, capaz de operar ao nível mais profundo do ser humano, abaixo da pele, sobre o intelecto, dentro do corpo, poderia ser minimamente sustentável no contexto da época, de experimentalismos vários na psicologia e demais ciências, mas hoje está colocada de lado. Aliás, o próprio Eisenstein encetaria uma espécie de contrição: “não sou a favor, de modo algum, da hegemonia da montagem. Passou a época em que, com objectivos pedagógicos e de treino, era necessário realizar movimentos tácticos e polémicos para libertar amplamente a montagem como um meio expressivo do cinema. Mas devemos enfrentar a questão literária da escrita cinematográfica. E devemos exigir que a qualidade da montagem, da sintaxe cinematográfica e do discurso cinematográfico, não apenas nunca desçam abaixo do nível de trabalhos anteriores, mas que avancem e superem seus antecessores” (Eisenstein, 111). Não uma onnipotência da montagem, mas muito menos o seu desprezo.

O cinema pode ser muitas coisas e Eisenstein sabia-o. “O cinema é: muitas sociedades anónimas, muita circulação de capital, muitas estrelas, muitos dramas”. Mas há algo mais: “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (Eisenstein, 35). Por um lado, o cinema, por outro a cinematografia (cinematograficidade, diria Kuleshov). O primeiro visto como fenómeno múltiplo, a segunda como propriedade específica – e, no cerne desta, a montagem. Quando Eisenstein exemplificava justaposições diversas (como por exemplo: uma faca + um coração = tristeza) e dizia “isto é montagem!”, estava a ilustrar o grau mínimo da articulação e fabricação de sentidos que está na base de qualquer gramática cinematográfica. “É exactamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo, em contextos e séries intelectuais”. Eisenstein encontrava nesses procedimentos “o ponto de partida do cinema

Livros LabCom





intelectual, de um cinema que procura um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstractos” (Eisenstein, 36). Ao preconizar esta capacidade do cinema para a representação de conceitos abstractos, Eisenstein afasta-se nitidamente da ideia pasoliniana de que o cinema lida preferencial e vantajosamente com o concreto e não com o abstracto.

Por outro lado, para o cineasta soviético, o potencial do cinema, através da montagem, era quase orgânico, uma coisa viva, capaz de se reproduzir, de se dividir – daí que fale do plano como uma célula e não tanto como um elemento, algo que se refaz em circunstâncias diversas através da divisão. A certa altura afirma que “o plano e a montagem são os elementos básicos do cinema. A montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema. Determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema” (Eisenstein, 52). Assim, a existir um problema de linguagem do cinema, a montagem seria a via para a sua solução. Compreender como funciona discursivamente o cinema é compreender a montagem.

Nesse sentido, a montagem transformou-se no grande triunfo do cinema soviético, através de reflexão teórica insistente e prática laboratorial aturada, o que leva Eisenstein a dizer que “o uso total, completo e consciente” da montagem e o seu “reconhecimento mundial” foi “obtido pelos nossos filmes” (Eisenstein, 183). É inegável a justiça deste orgulho. Orgulho que resulta do “glorioso caminho independente do cinema soviético: o caminho da criação da imagem-episódio de montagem, da imagem-acontecimento de montagem, da imagem-filme de montagem em sua plenitude” (Eisenstein, 219). E a sensação de plenitude é bem justificada: a exploração das potencialidades da montagem cinematográfica e, intrinsecamente de um certo cinema, parece incomparável noutra época ou contexto. O cinema, essa “arte da justaposição”, como lhe chamou Eisenstein, tinha na montagem a sua possibilidade mais evidente de expansão discursiva – ao ponto mesmo de Eisenstein chegar a falar de uma “tentativa de sintaxe do filme” (Eisenstein, 60).

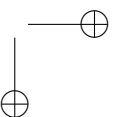
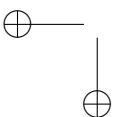
Apesar de sabermos o quanto longe Eisenstein ficou de cumprir integralmente este objectivo, não deixaram de ser importantes para a criação, a invenção, a leitura e a descodificação das imagens as propostas metodológicas de montagem que nos legou. “A tarefa principal e final





da montagem da obra criativa” seria, então, “a criação nela de um domínio absoluto da imagem, da imagem de montagem única, da imagem construída pela montagem” (Eisenstein, 219). Sabemos o quanto a imagem cinematográfica tem inscrito no seu património genético a lógica da montagem, ou seja, de uma imagem feita a pensar noutras imagens. A esta co-dependência e correspondência das imagens haveria de Eisenstein acrescentar o som, quando fala do “contraponto: o conflito no filme sonoro entre acústica e óptica”. Estamos aqui num mundo mais vasto de relações entre a imagem e o som que a montagem não podia descurar. A questão das imagens e dos sons haveria de atravessar a história do cinema, como se um desequilíbrio em favor das primeiras nunca pudesse ser ultrapassado. O próprio Hitchcock dizia que “sempre que possível, ao escrever um guião, devemos apostar mais no visual do que nos diálogos” (Truffaut, 61). Ainda assim, sabemos o quanto a música era fulcral na criação de inúmeros efeitos sobre o espectador.

As concepções de montagem e as suas possibilidades foram avaliadas de modos muito diversos por múltiplos autores. Hitchcock, apesar da experiência singular que foi “A corda”, não deixou de defender que “os filmes devem ser montados” (Truffaut, 184). Um experimentalista como Stan Brakhage não se coibiu de dizer que “a montagem está ainda na sua infância do um, dois, três” (in Xavier, 351). Podemos concordar, mas não podemos esquecer os contributos decisivos que autores como o próprio Brakhage, Eisenstein, Vertov, Gance ou Godard trouxeram para a montagem. E podemos concordar ainda mais porque, mais de um século depois do surgimento do cinema, continua por efectuar uma grande teoria da montagem, abrangente e profunda, que seria na realidade parte significativa de uma gramática cinematográfica, com a qual talvez se pudesse chegar a compreender essa linguagem universal (e extremamente complexa) de que falava Pasolini e que Hitchcock, num sentido diverso, mas eventualmente convergente, descreve nas seguintes palavras: “o cinema é o maior meio de massas conhecido e o mais poderoso. Se desenharmos um filme correctamente, em termos de impacto emocional, uma audiência japonesa deve gritar ao mesmo tempo que uma indiana. Para um realizador, este é sempre o desafio” (Truffaut, 320).





Se a montagem se revelou um aspecto fundamental da linguagem cinematográfica (como o mais humilde espectador ou o mais ingénuo estudante facilmente depreendem), o **movimento** e o **tempo** são outros dois elementos decisivos do discurso cinematográfico. De Eisentein a Hitchcock, de Tarkovski a Leone, cada um à sua maneira trabalhou estas matérias. Ritmo, tempo, movimento – desde o início que os cineastas perceberam que para dominarem a arte cinematográfica teriam de passar por uma compreensão destes elementos. Escutemos Dulac: “imaginemos várias formas em movimento, reunidas por uma preocupação artística, em ritmos diversos dentro de uma mesma imagem, e justapostas a uma série de outras imagens, e conceberemos então a *cinigrafia* integral” (*in* Ramio e Thevenet, 98). Fala de *cinigrafia* integral, ou seja, da escrita total do movimento. Uma *cinigrafia* que incluiria ainda a “*cinigrafia* de formas” e a “*cinigrafia* de luz” (*in* Ramio e Thevenet, 98). A *cinigrafia* não consistiria mais, no fundo, do que em “despojar o cinema de todos os elementos que lhe são impróprios, em buscar a sua essência autêntica no conhecimento do movimento e dos ritmos visuais, na nova estética que aparece na luz de um amanhecer próximo” (*in* Ramio e Thevenet, 98). Esta seria a forma de suprir o “total desconhecimento da arte do movimento considerado em si mesmo” (*in* Ramio e Thevenet, 92). Um movimento puro, um cinema puro. Formas, luzes, ritmos, movimentos – o cinema não deveria querer ser menos que isso. Nem ilustração dramática, nem emoção romanceada. Os elementos mínimos do cinema seriam o movimento das formas – e assim se escreveria a *cinigrafia* integral, a linguagem hipotética de uma pureza fílmica, uma expansão do cinema para lá da submissão às demais artes.

Dulac incidiu sobre e preconizou uma linguagem cinematográfica a partir do movimento enquanto categoria fundamental. Se conhecemos os partidários que com ela conviveram na vanguarda impressionista dos anos 1920, facilmente entendemos que da doutrina à prática o passo foi bem curto. De Epstein a Gance passando por Clair ou Kirsanoff, são vários os exemplos de um frenesim rítmico quase indecifrável. Ao mesmo tempo, na União Soviética, um realizador tomava o tempo como base do seu trabalho de documentarista, experimentalista, cineasta em sentido total: Vertov. Dizia ele: “o cine-olho é a concentração e a decomposição do tempo. É a possibilidade de ver os processos da vida numa ordem





temporal inacessível ao olho humano” (*in* Ramio e Thevenet, 33). O tempo do cinema é um tempo inaugural, inviável para o ser humano. É também um tempo profundamente elástico, que se desdobra em todas as direcções e durações, que estabelece os mais variados vínculos – que apenas toma como premissa a construção, reconstrução ou desconstrução de relações. A isso chamou Vertov de intervalos: “a escola do cine-olho exige que o filme se construa sobre os intervalos, quer dizer, sobre o movimento entre as imagens, sobre a correlação de umas imagens com as outras, sobre a transição de um impulso visual para outro” (*in* Ramio e Thevenet, 36). As ligações estão patentes nas imagens e por vezes tudo se joga na distância – que pode ser espacial, conceptual, temática, formal, mas também temporal – que as separa, mas que pode sempre ser virtuosamente superada.

Para Vertov, o tempo do mundo e o tempo do cinema, a linguagem do mundo e a linguagem do cinema, a escrita do mundo e a escrita do cinema eram antes de mais um trabalho de exaustão formal, de experimentação técnica total: “o cine-olho utiliza todos os meios de rodagem ao alcance da câmara: planos rápidos, microfilmagens, imagem invertida, animação, câmara móvel, ângulos inesperados” (*in* Ramio e Thevenet, 33). Todo o material é preciso, todo o material deve ser recolhido – o mundo visto, revisto, entrevisto, imprevisto. E a montagem é total, constante, insistente: “o cine-olho utiliza todos os meios de montagem possíveis, justapondo e ligando entre si qualquer ponto do universo em qualquer ordem temporal, violando, se necessário, todas as leis e hábitos que presidem à construção de um filme” (*in* Ramio e Thevenet, 34). Para Vertov, é como se a montagem estivesse sempre a ser feita: na mente do autor, no momento da rodagem, no processo de colagem. Inventariar e experimentar relações, até ao limite da destruição do hábito ou mesmo da inteligibilidade, eis a proposta de Vertov que, na sua plenitude artística, nos deu o incomparável ‘O Homem da Câmara de Filmar’.

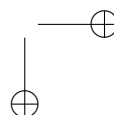
Das vanguardas dos anos 1920 fica-nos igualmente uma concepção do tempo cinematográfico que não deixa de levantar algumas questões interessantíssimas, sobretudo se atendermos à sua formulação. É que Epstein parece transportar ideias de espaço para a descrição e discussão do tempo: “um outro mérito surpreendente do cinema é multiplicar





e abrandar imensamente os jogos da perspectiva temporal, levando a inteligência para uma ginástica que lhe é sempre penosa: passar do absoluto arraigado a instáveis condicionais” (*in* Xavier, 289). Também aqui o tempo rompe convenções e hábitos. Lança desafios e desloca percepções. Ao ponto mesmo, e isto é o mais interessante a ser notado, Epstein utiliza na caracterização do tempo uma categoria espacial: a perspectiva. O tempo seria então o acrescento substancial às imagens: “o cinema junta aos elementos de perspectiva empregues pelo desenhador uma nova perspectiva no tempo. O cinema atribui relevo temporal, além do relevo espacial” (Epstein, 139). O tempo deixa de ser uma eventualidade da imaginação, uma insinuação na melhor das hipóteses, e passa a ser uma realidade imanente, palpável, ao ponto de poder ser um dos factores de aferição da competência ou do estilo: “o compositor de cinema” – e note-se aqui como se insiste na analogia da música, arte do tempo, precisamente – “que não jogue com a perspectiva no tempo é um mau *cinegráfi*” (Epstein, 139). Veja-se como para escrever com o movimento – essa tarefa última do cineasta – se deve dominar o tempo. Há então no cinema uma relação com o tempo que precisa ser sempre reequacionada, que não se aprisiona em modalidades definitivas, mas que é essencial à arte filmica.

De algum modo, o tempo em Dulac, em Vertov ou em Epstein é ainda um tempo muito próximo da montagem, dos seus jogos, e nela sustentado. Um cineasta tomou o tempo numa lógica inteiramente nova. A importância do tempo na sua concepção cinematográfica é nevrálgica e pode ser desde logo averiguada no título da sua obra: *Esculpir o tempo*. A certo momento, Tarkovski diz sem rodeios (ainda que talvez, mesmo por oposição, deva muito da sua estética ao seu opositor): “eu sou radicalmente contra o modo como Eisenstein usava a imagem para codificar fórmulas intelectuais” (Tarkovski, 183). O confronto com Eisenstein é quase de ordem ética – um cinema da liberdade vs um cinema determinista –, mas igualmente de ordem estética: onde Eisenstein privilegiou, no seguimento, aliás, de Kuleshov, a montagem contra o plano, Tarkovski não se inibirá de valorizar o plano contra (ou antes da) montagem. E não apenas um plano como mera imagem, mas como uma imagem carregada, perpassada, desenhada, esculpida, captada, preenchida pelo tempo. Imagem e tempo tornam-se as duas dimensões in-





distinguíveis de um cinema à beira da metafísica. Diz o cineasta russo: “nenhuma outra arte se compara ao cinema na força e precisão com que permite atender aos factos e às estruturas estéticas existentes e transformadoras do tempo” (Tarkovski, 69). Para Tarkovski, o cinema passa sempre pelo tempo. Um tempo que passa pela imagem, um tempo que permanece na imagem, um tempo que transcende a imagem, um tempo que se desprende da imagem. Um tempo que, no fundo, é o cinema, já que com este “o que se revelou foi um novo princípio estético”, em que tudo parecia recomeçar em novas formas. Com o cinema, “pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem encontrou os meios para captar uma impressão do tempo” (Tarkovski, 62). O tempo passou a ser da ordem do impressivo, a deixar uma marca, um traço, uma percepção materializada.

Este novo princípio estético e criativo levou Tarkovski a lançar um contundente ataque ao servilismo do cinema perante as outras modalidades artísticas, agora a partir de um novo ponto de vista. Quando se insurge contra as adaptações literárias e teatrais anteriores, faz questão de referir que “o pior de tudo não foi, no meu ponto de vista, a redução do cinema a uma mera ilustração: muito pior foi o falhanço em explorar artisticamente o precioso potencial único do cinema: a possibilidade de imprimir no celulóide o próprio tempo” (Tarkovski, 63). O cinema de Tarkovski assume e retira então da relação com o tempo o essencial da sua poética. O tempo da vida, o tempo do cinema: “a virtude do cinema é que ele apropria o tempo, completando-o com aquela realidade material a que ele está ligado, e que nos rodeia a todo o instante” (Tarkovski, 63). Se nem sempre compreendemos com precisão as palavras de Tarkovski, é impossível não adivinhar ou perscrutar, contudo, o alcance das suas reflexões, como quando afirma que “o tempo, impresso nas suas formas e manifestações factuais”, “é a ideia suprema do cinema enquanto arte” (Tarkovski, 63). Moldar e dominar o tempo – isto seria a arte cinematográfica, a matéria em que a sua linguagem pode operar, permitindo descobrir “os princípios essenciais do cinema, que se relacionam com a necessidade humana de dominar e conhecer o mundo” (Tarkovski, 63).

Esta importância do tempo acabaria por levar Tarkovski a privilegiar, de modo natural, um género, aquele que nos apresenta o “tempo em forma de facto”. Afirma: “eu vejo a crónica como o derradeiro cinema;





para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas de um modo de reconstruir, de recriar a vida” (Tarkovski, 65). Certamente não é pacífica a conciliação entre tempo e facto na obra de Tarkovski: o tempo parece-nos, na maior parte dos seus filmes, acrescentar algo aos factos, redimensioná-los, eventualmente abstraí-los, quem sabe, mistificá-los. Aliás, de algum modo, o tempo de vários dos seus filmes, de tão contemplativo, transcendente e, digamos, estritamente cinematográfico, está longe de se compadecer com a factualidade das ocorrências como usualmente as percebemos. Eis a chave de leitura proposta por Tarkovski: “se o tempo aparece no cinema em forma de facto, o facto é dado na forma da observação directa e simples. O elemento básico do cinema, atravessando a sua mais ínfima célula, é a observação” (Tarkovski, 66).

Onde uns – os cineastas da montagem – tomavam a manipulação, no sentido mais laborioso e discursivo do termo, como premissa, o cineasta russo ocupa-se da observação como princípio de uma linguagem que não quer do cinema mais do que a vida nem da vida mais do que o cinema. Isso basta porque “a observação directa da vida é a chave para a poesia no cinema. Pois a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenómeno passando através do tempo” (Tarkovski, 67). Saber observar seria o princípio de compreensão quer do cinema quer da vida, tanto das imagens como dos fenómenos: “a imagem cinematográfica, então, é basicamente a observação dos factos da vida no tempo, organizados de acordo com o padrão da própria vida, e observando as leis do tempo” (Tarkovski, 68). Se as leis da vida originam padrões temporais no cinema, à imagem tudo o que se pede é que seja autêntica, fiel ao mundo, fiel ao tempo: “a imagem torna-se autenticamente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no interior do tempo, mas o tempo vive também no interior dela, no interior mesmo de cada fotograma separado” (Tarkovski, 68).

Certamente existe uma ideia de tempo muito precisa no pensamento cinematográfico de Tarkovski. A recusa da montagem faz do tempo tarkovskiano uma prática e uma poética muito exacta, distinta. Porque, a bem dizer, também no cinema da montagem existe uma preponderância do tempo – mas um tempo outro, um tempo de recortes e não de blocos, de fulminâncias e não de dolências, de articulações e não de restituições. Se existe uma linguagem cinematográfica, ela poderá





mostrar-se num horizonte breve, pois, segundo Tarkovski, “o cinema continua a procurar a sua linguagem e apenas agora se aproxima dela” (Tarkovski, 99); mas, estamos em crer, será uma linguagem da total vulnerabilidade lógica. Dizemos isto porque, para Tarkovski, “o nascimento de uma imagem” é nada mais nada menos que “uma revelação” (Tarkovski, 103). E não só uma revelação como uma distensão absolutamente transcendental: “a imagem estende-se no infinito, e conduz ao absoluto” (Tarkovski, 104). Não é fácil uma ancoragem do pensamento de Tarkovski a uma concepção (vigente) mais materialista da imagem, a uma sobriedade contemporânea, feita de iconoclastias e ironias, de paródias e prosódias, de trânsitos e trocas. Haverá ainda espaço para um cinema que acredite, impassivelmente, que o artista “a cada momento espera, ainda que em vão, atingir a imagem definitiva da Verdade da existência humana” (Tarkovski, 104)? E que, ainda que seja certo que “não conseguimos compreender a totalidade do universo”, mantenha a convicção de que “a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade” (Tarkovski, 106)?

Não deixa de ser igualmente intrigante que esta propensão para o infinito (mais uma categoria espaço-temporal) seja conseguida através da mais imanente das operações intelectuais, pois diz Tarkovski que “a observação é o primeiro princípio da imagem” (Tarkovski, 107), sendo que, porém, “a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito” (Tarkovski, 109). Da observação do real à prospecção do infinito, eis a extensão da linguagem cinematográfica em Tarkovski. Onde o infinito e o factual parecem confluir será, então, no plano: “o factor dominante e todo-poderoso da imagem fílmica é o ritmo, exprimindo o decorrer do tempo no interior do plano” (Tarkovski, 113). Captar e reproduzir o ritmo do mundo seria então a tarefa fundamental do cinema. Uma tarefa que não se restringe em cada imagem, que não se esgota em cada plano, mas que reincide em todo o filme, ao longo deste: “nenhum elemento isolado de um filme pode adquirir qualquer sentido: é o filme que é a obra de arte” (Tarkovski, 114). Mas aqui o todo não obedece a uma lógica semelhante à que a montagem pareceria preconizar, uma vez que, diz Tarkovski, “não posso aceitar a noção de que a montagem é o elemento formativo fundamental do filme, como os protagonistas do ‘cinema de montagem’, seguindo Eiseinstein e Kuleshov,





defenderam nos anos 1920, como se o filme fosse feito na mesa de montagem” (Tarkovski, 114). Para Tarkovski, “a imagem cinematográfica surge durante a rotação, e existe dentro do plano” (Tarkovski, 114). O que se mostra decisivo é que “o ritmo é determinado não pela duração dos pedaços editados, mas pela pressão do tempo que os atravessa” (Tarkovski, 117). Cada plano tem um tempo que se integra num tempo maior, numa espécie de cadência absoluta. E questiona: “como é que o tempo se faz sentir num plano? Ele torna-se tangível quando se sente algo verdadeiro, significativo, que existe para lá dos eventos no ecrã; quando nos apercebemos, de modo consciente, que o que se vê no ecrã não se limita à representação visual, mas aponta para algo que se estende para lá do plano, para o infinito, aponta para a vida” (Tarkovski, 117). O infinito e a vida no tempo de uma imagem – eis a síntese da linguagem cinematográfica na estilística de Tarkovski.

Onde Epstein via a fotogenia como especificidade do cinema e Eisenstein via a montagem, ou Dulac via o movimento, podemos dizer que Tarkovski vislumbra o tempo: “o tempo é a fundação do cinema, como o som da música, a cor da pintura, o personagem do teatro” (Tarkovski, 119). Conhecer o tempo – essa será a ambição do cineasta. E acrescenta: “estou convencido que é o ritmo, e não a montagem, como se costuma pensar, que é o elemento formativo do cinema” (Tarkovski, 119). Longe de Eisenstein, diz-nos que “é sobretudo através do sentido do tempo, do ritmo, que o realizador revela a sua individualidade” (Tarkovski, 120). Assim, se quisermos encontrar uma marca, uma assinatura, um traço de singularidade num cineasta, só a forma de inscrever, de escrever ou de esculpir o tempo nos pode dar uma resposta: “vejo como a minha tarefa profissional a criação do meu próprio e distinto fluxo do tempo” (Tarkovski, 120). A ser assim, no fundo, o cineasta, em Tarkovski, ocupar-se-ia, sobretudo, de um design rítmico ou melódico. A linguagem aqui torna-se, portanto, ainda mais evanescente: já não interessam sobretudo os objectos que integram o plano, nem o plano que integra uma cena, nem as cenas que integram uma sequência – interessa sim o tempo que preenche cada uma destas partes e que atravessa a totalidade do filme. O cinema não é aqui nem montagem, nem movimento, nem plano, nem luz – é uma passagem de tempo que se fixa na película.





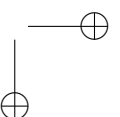
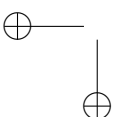
Realismo

Pedissem-nos que elegêssemos um aspecto dos mais difíceis de compreender e explicitar no cinema e o realismo estaria seguramente entre os mais fortes candidatos. Não pela dificuldade em compreender o que seja a realidade, ou o realismo ou a realidade cinematográfica – mas antes porque, apesar da evidência aparente, em última instância, nenhum deles parece simplesmente existir. Uma realidade? Não, várias. Um realismo? Não, muitos. Uma realidade cinematográfica? Não, diversas. Podemos enumerar factores e índices de realismo. Por exemplo:

- um compromisso de fidelidade com os factos, que teria no documentário uma forma de expressão privilegiada;
- dois estilos para-realistas: a câmara à mão e o plano afastado;
- uma realidade mental experimentada na montagem;
- uma consciência brechtiana da realidade do artifício;
- a cinema/fotografia como atestado ontológico do mundo;
- uma realidade emocional procurada por Cassavetes, entre outros;
- uma contemplação quase metafísica em Tarkovski;
- uma linguagem da realidade pasoliniana;
- uma película de poeira e suor nos rostos dos *spaghetts* de Leone.

Há mais que uma realidade e nem sempre as conseguimos distinguir no cinema. Elas imbricam-se, colam-se, deslizam.

Ainda assim, todos sabemos que, uma e outra vez, ao cinema é exigido, ainda que tacitamente, ou por ele resgatado, ainda que involuntariamente, um certo realismo. Observamos o primeiro caso quando defendemos ou protegemos o documentário contra o risco de lirismo e de subjectividade. Observamos o segundo quando se invoca o realismo de um filme de acção ou de um filme de guerra. Há, portanto, um compromisso profundo com o realismo que se afigura como matriz fundamental





do cinema – só desse modo se compreende, por exemplo, a propensão para o naturalismo neutral (na luz, na montagem, nos actores, etc.) em Hollywood. Só desse modo se compreende a resistência à abstracção que atravessa o cinema dominante. O cinema tende a ser realista, e é essa tendência que explica a depreciação do cinema de animação ou do cinema experimental, ao mesmo tempo que elege o drama como o mais importante e profícuo dos géneros e reconhece ao cinema documental uma nobreza intelectual elevada, pedindo-lhe uma moral impoluta.

Podemos encontrar as premissas e as cláusulas desse compromisso em várias instâncias. Uma das mais famosas e emblemáticas foi elegante e contundentemente resumida por Rossellini, quando afirmou: “as coisas estão aí, porquê manipulá-las?”. Podemos ver nestas palavras uma profissão de fé, uma humildade estilística, uma contenção conservadora e/ou uma valorização da facticidade. No primeiro caso: há como que uma profissão de fé na riqueza imanente da realidade, como se tanto na superfície como na profundidade dos acontecimentos houvesse mais para descobrir, para desvelar do que aparenta. No segundo caso: uma humildade estilística que nos diz que nenhum artifício ou maneira de fazer vêm enriquecer a realidade. No terceiro caso: uma suspeita de que a contenção no discurso cinematográfico basta à verdade. Por fim: através dos factos, o espectador é reenviado ao mundo, do qual a ficção tenderia a afastá-lo. O cinema está aí para ser observado, decifrado, revelado, problematizado. Antes da imaginação fantasiosa, o mundo impõe a sua urgência. O mundo oferece mais do que evidências. A película que recobre os seres e as coisas precisa ser arranhada, desviada, trespassada.

Antes de um realismo narrativo ou figurativo, há uma condição quase ontológica que coloca, desde o primeiro instante, o cinema em contacto directo com o mundo, em que uma impressão dupla (da realidade na película, da imagem na mente) vem determinar toda a convenção do discurso cinematográfico. Como referiu Dulac, “o cinema” seria uma “descoberta mecânica concebida para captar a vida no seu movimento exacto e contínuo” (*in* Ramio e Thevenet, 90). Quer dizer: captar a vida, sendo que esta se indicia no movimento, e fazê-lo com exactidão. Naturalmente, este compromisso realista que começa na ontologia da imagem cine/fotográfica, na minúcia de detalhe e instante que permite,





teve eco em diversas instâncias, como o *cinema-verdade* de Vertov, esse cinema, paradoxalmente, feito de invenção conceptual sem freios, de proficiência formal inaudita, de especulação criativa indesmentível. Ainda assim, apesar de tudo isto, Vertov não se inibiu de definir, no ‘ABC dos Kinoks’, o cine-olho mediante “uma fórmula concisa: cine-olho=cine-gravação dos factos” (*in* Ramio e Thevenet, 32). É verdade que os factos são o que alimenta o seu Homem da Câmara, mas trata-se de factos reinterpretados, reinventados, feitos de trânsitos e desvios semânticos, de reinterpretações contrastantes, de recontextualizações evidentes – mesmo se a realidade os sustenta.

Vertov é tomado usualmente, apesar de toda a liberdade criativa que se permitiu na reinterpretação dos factos, como um dos fundadores do documentarismo. Ainda assim, não seria a sua via a privilegiada por este género. A noção mais clássica e comum de documentário instituir-se-ia progressivamente e dois nomes, Flaherty e Grierson, comparticipariam nesse processo, cada um deles – nestes casos, sim – empenhados na divulgação e doutrinação do compromisso de fidelidade com o real, mesmo se uma abertura à criatividade jamais foi renegada e foi mesmo incentivada. Escutemos Flaherty: “a finalidade do documentário, tal como eu o entendo, é representar a vida da forma que é vivida. Isto não implica, em absoluto, o que alguns poderiam crer: que a função do realizador do documentário seja filmar, sem nenhuma selecção, uma série cinzenta e monótona de factos” (*in* Ramio e Thevenet, 152). Cinzentismo, não; monotonia, não; indiferença, não. O documentarista domicilia a sua mente e a sua sensibilidade numa determinada realidade, lugar ou assunto. Rearranja a realidade que contempla. “O documentário roda-se no próprio lugar que se quer reproduzir, com os indivíduos do lugar. Assim, quando leva a cabo o trabalho de selecção, fá-lo sobre o material documental, perseguindo o fim de narrar a verdade da forma mais adequada e não já dissimulando-a por detrás de um véu elegante de ficção” (*in* Ramio e Thevenet, 152).

O aqui e agora dos locais, dos acontecimentos e das pessoas – esta é a matéria fulcral do documentário: estar lá, ir lá, observar, registar. Depois, assumir a verdade como horizonte, resistir ao charme tentador da ficção e trabalhar uma selecção de factos e imagens que há-de narrar uma verdade sobre certa realidade. Flaherty toma o seu trabalho como

Livros LabCom

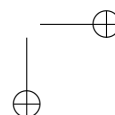




uma convicção: a de que estes filmes permitiriam, entre outras coisas, uma ilustração – e, logo, um conhecimento e reconhecimento – dos “usos e costumes dos diferentes povos”, e que o fariam com uma “nota de autenticidade” (in Ramio e Thevenet, 154) que só poderia enriquecer o discurso cinematográfico. A cinematografia do *on location* acabaria por se tornar um pressuposto estilístico em diversos contextos, do neo-realismo à *nouvelle vague*, do filme independente ao filme de época, como se a presença no local e a sua autenticidade fosse uma espécie de primeiro grau da fidelidade realista.

Estas ideias de Flaherty encontram um grande paralelismo com as proposições defendidas por Grierson e enunciadas resumidamente em três princípios do documentário. O primeiro deles: “cremos que a possibilidade que o cinema possui de se mover, observar e seleccionar na própria vida pode ser explorada como uma forma artística nova e vital. O cinema documental deverá registar a cena viva e o relato vivo”. O segundo: “cremos que o actor original (nativo) e a cena original (nativa) são os melhores guias para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno”. E o terceiro: “cremos que os materiais e os relatos naturais podem ser melhores (mais reais, num sentido filosófico) do que os representados. O gesto espontâneo tem um valor especial no ecrã” (in Ramio e Thevenet, 141). Assim, podemos constatar que existe uma insistência num pressuposto de fundo: o de que o estado natural deve ser privilegiado. Originalidade, vida, naturalidade, espontaneidade seriam os vectores fundamentais deste tipo de cinema. Caracterizando: uma viagem à origem, à raiz dos acontecimentos; uma apreensão da vida, objecto de observação e registo; o estado de natureza como condição de pureza; a espontaneidade como pressuposto, anterior a toda a retórica. É aqui que podemos encontrar o edifício que sustenta o documentário realista, como o próprio Grierson o designou, uma arte comprometida e difícil – comprometida política e discursivamente, e daí a sua dificuldade.

Arte difícil, mas também de grandes expectativas: “o documentário realista, com as suas ruas e cidades e subúrbios pobres, e mercados e lojas e fábricas, assumiu para si mesmo a tarefa de fazer poesia onde nenhum poeta entrou antes (...). Isso requer não apenas gosto como também inspiração, o que equivale a dizer um esforço criativo laborioso, profundo na sua visão e na sua simpatia” (in Ramio e Thevenet, 147).





Profundidade, inspiração, criatividade: os factores e os recursos de uma poesia inédita, capaz de dar a ver um mundo de contrastes e diversidades, de modernidades em busca de atenção. Os postulados são, então, relativamente claros: em primeiro lugar, “o documentarista deve recolher o seu material no próprio terreno e conhecê-lo intimamente para o ordenar, até que o relato surge por si mesmo”. A espontaneidade formal do relato e a sua inventividade não podem, porém, ser assumidos em termos de incompatibilidade: “os pequenos episódios quotidianos não são suficientes. Devemos procurar atingir a própria criação” (*in* Ramio e Thevenet, 146). A realidade possui uma verdade, mas essa verdade é a verdade criativa – uma conciliação, um equilíbrio, entre a factualidade e a poesia. Em torno deste confronto entre facto e criatividade se têm discutido muitas das questões centrais suscitadas pelo documentário, seja ao nível ético seja ao nível formal.

De qualquer modo, podemos dizer acerca do documentário que ele sempre se ateve, em primeira instância, à realidade e ao quotidiano como sua matéria-prima fundamental. Há um mundo para ser conhecido, um mundo que é necessário observar, apresentar e partilhar. Um mundo de humanos. Um mundo de máquinas. Um mundo de almas. Um mundo de objectos. Um mundo tanto de novidades como de heranças nem sempre compreensíveis, nem sempre assimiláveis, nem sempre amistosas. Rossellini, o homem do neo-realismo, da mais urgente e incisiva observação da catástrofe, de denúncia da intolerância e da crueldade, é um dos maiores mestres da história do cinema. Ouçamos a sua ideia de realismo: “uma maior curiosidade sobre os indivíduos. Uma necessidade específica do homem moderno de dizer as coisas como são, de dar-se conta da realidade de forma, diria, desapiedadamente concreta, correspondente ao interesse, tipicamente contemporâneo, pelos resultados estatísticos e científicos. Uma sincera necessidade, também, de ver com humildade os homens como eles são, sem recorrer à estratégia de inventar o extraordinário e o rebuscado. Um desejo, finalmente, de nos esclarecermos a nós mesmos e de não ignorar a realidade, qualquer que ela seja” (Rossellini, 202). Não ignorar a realidade – ela não apenas está aí, como nos interpela, nos convoca.

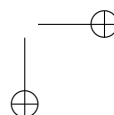
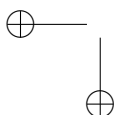
Diz Rossellini: “o realismo, para mim, não é mais que a forma artística da verdade” (Rossellini, 202). Não é fácil arrumar estas duas ideias





com absoluta aquietação: arte e verdade. Nem sempre a arte será verdadeira, nem sempre a verdade será artística. Ainda assim, essa poderá ser uma das vias da arte ou caminhos para a verdade. Uma verdade que está nas coisas, nos factos, no mundo: “o objecto vivo do filme realista é o ‘mundo’, não a história nem a narração” (Rossellini, 202). Antes da forma artística temos, então, *o que está aí*, o que se toca, o que se impõe. O inamovível e o inquietante. “O filme realista é o filme que coloca e se coloca problemas: o filme que pretende fazer pensar. Todos nós assumimos, no pós-guerra, este compromisso. Para nós o importante era a busca da verdade” (Rossellini, 203). O inamovível, o quotidiano, o mundo é o verdadeiro, o que deve ser pensado – mesmo se a verdade parece impossível. Mesmo se a verdade é uma questão de perspectiva. Como diz Rossellini, “o filme realista é, em si mesmo, coral” (Rossellini, 203). Esta proliferação de vozes pode ser a sua primeira verdade, isto é, a assumpção de que uma verdade única será improvável, imprópria, incoerente.

Falamos de compromissos: com a verdade, com os lugares, com as pessoas, eventualmente com um ideário político ou artístico. Mas há outros compromissos. Tomemos aqui um autor onde documentário e ficção, verdade e engodo, arte e artista se misturam com frequência: Peter Greenaway. Onde os outros julgam existir alguma possibilidade de verdade – e, eventualmente, com razão – Greenaway professa uma fé e um gosto inversos: “eu apenas me interesso por obras de arte que têm consciência da sua artificialidade. É impossível ao cinema ser uma janela para o mundo, ou um pedaço de vida. Tudo o que eu faço é auto-reflexivo, nesse sentido, cheio de sinais que enfatizam a artificialidade” (*in* Gras e Gras, 61). Verificamos aqui a recusa da velha, persistente e, aparentemente, inultrapassável concepção renascentista de um olhar em perspectiva para o mundo, que faz da imagem uma janela rigorosa (ilusória, na versão de Greenaway). Uma recusa do pedaço de vida: toda a imagem, todo o discurso deixam a vida lá, onde a parecíamos ter captado de imprevisto ou sem mácula, e assenta em procedimentos técnicos e convenções artísticas a que não consegue escapar. Mesmo assim, nem Greenaway tem força ou vontade para denegar absolutamente a realidade como categoria quase inescrutável: “naturalmente, quero tentar e criar um cinema que é obviamente real, no sentido que reproduz o



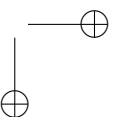
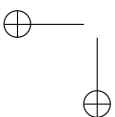


mundo, mas que tem, espero, estas sofisticadas e múltiplas camadas de significado metafórico” (*in* Gras e Gras, 78). O cinema como metáfora? Sim, o mundo, a realidade, também pode ser visto por aí.

Realidade mental

Somos facilmente convencidos de que existe uma realidade exterior a nós, pretensamente isolada da nossa mente – tal parece uma evidência. E, porém, nada nos garante que a realidade mais intrínseca e verdadeira não seja a nossa realidade mental, interior. Bresson disse que “o real que chega ao espírito já não é o real”. E em seguida insinuava algo que não verbalizou em todas as suas implicações, mas de que adivinhamos as consequências mais longínquas, quando enuncia as características da nossa percepção do mundo: “o nosso olho demasiado pensativo, demasiado inteligente” (Bresson, 69). Demasiadamente intelectualizado, o nosso olhar afasta-se do mundo. Graus de mediação e reflexão interpõem-se entre o mundo e a nossas ideias sobre o mesmo. O mundo não se sustém por si mesmo; ele precisa da nossa dispositiva contemplativa ou especulativa. É a esse trabalho – intelectual, emocional, racional, afectivo – que tanto o autor como o espectador devem efectuar que nos referimos quando falamos de realidade mental.

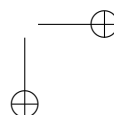
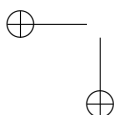
Em grande medida, e a este propósito, registamos como pertinente a posição de grande clarividência e força de Hans Richter quando afirma que “a única linha realista que um artista pode seguir” é nem mais nem menos do que a da “integridade artística” (*in* Ramio e Thevenet, 277). O realismo jogar-se-ia então muito mais na relação do cineasta consigo próprio do que na sua relação com o mundo. Posição muito próxima, aliás, de Tarkovski ou de Dulac, para quem ao cineasta caberia antes de mais encontrar a sua verdade estética. Integridade e verdade como realidades primeiras do cinema – eis o que nos pode conduzir para a mente do cineasta e do espectador como lugar privilegiado de ocorrência (da realidade) do cinema. De um modo mais prosaico, o próprio Pasolini contribuiu igualmente para solidificar esta questão da realidade mental do cinema: “o plano-sequência típico é uma subjectiva [um plano subjectivo]”. De uma análise a um dos mais vistos e revistos documentos





históricos audiovisuais, o filme-Zapruder, que ilustra a morte de John Kennedy, Pasolini partiu para considerações de grande interesse sobre o plano-sequência: “no filme possível sobre a morte de Kennedy faltam todos os outros ângulos visuais: de Kennedy, de Jacqueline, do assassino, dos cúmplices, dos presentes, dos policiais” (Pasolini, 193). Assim, temos apenas o filme do cineasta-amador; falta-nos todo o espectro virtualmente infinito de olhares: próximos, afastados, longínquos, presenciais, diferidos. Cada um destes olhares só *existiria* enquanto olhar subjectivo, e na medida em que é subjectivo, ele é sempre o olhar de uma mente específica – para cada interveniente, um olhar, um ângulo, um plano. Mas claro que nenhum acontecimento esgota os seus olhares – há sempre olhares que se perdem, que desaparecem, que desvanecem, que não chegam a existir. Os que restam, existem no interior de cada mente.

Deste modo, para Pasolini, “a subjectiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ver e ouvir a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez; e este ângulo é sempre o de um sujeito que vê e ouve” (Pasolini, 193). A realidade é então sempre a realidade de um sujeito, mesmo se essa percepção é contígua com outras percepções subjectivas, de outros sujeitos, numa espécie de malha óptica virtual. Claro que este olhar subjectivo apenas tem interesse de um ponto de vista teórico, uma vez que o olhar de um sujeito não é apenas seu, mas usualmente influenciado, partilhado, comunicado, interpretado. De certo modo, é interessante pensar como esta questão do olhar subjectivo se coloca frente a um outro modo de olhar: o ponto de vista ideal, um ponto de vista que, como refere Pasolini, tende a ser “abstracto e não naturalista”. O olhar subjectivo será uma espécie possível de um olhar ideal? Ou um olhar ideal seria uma condensação e confronto de todos os olhares possíveis? A verdade estaria nessa abstracção que sobreporia e fundiria todos os olhares ou nesse olhar mínimo, imediato, interior, subjectivo? Todos os olhares para nos darem uma verdade ou toda a verdade num olhar? Eventualmente, a montagem poderia, segundo Pasolini, ajudar-nos a concretizar esse olhar, “escolhendo os momentos verdadeiramente significativos dos vários planos-sequência subjectivos e descobrindo, por isso, a sua ordem de sucessão. Trata-se de uma montagem” (Pasolini, 195).





“O cinema é, substancialmente, um plano-sequência infinito, como o é exactamente a realidade perante os nossos olhos e ouvidos, durante todo o tempo em que nos encontramos em condições de ver e de ouvir (um plano-sequência subjectivo infinito que acaba com o fim da nossa vida). E este plano-sequência não é mais do que a reprodução da linguagem da realidade; por outras palavras, é a reprodução do presente. Mas a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja, quando se passa ao filme, sucede que o presente se torna passado” (Pasolini, 195). Vivemos então, todos nós, num plano-sequência infinito, aquilo que, em larga medida, corresponderia ao filme da vida. Vivemos o presente, o aqui e agora. Poderíamos então perguntar: mesmo que inconscientemente, não seremos todos nós cineastas? Não há para cada um uma película cinematográfica que estendemos sobre a realidade? Não somos algo em forma de documentário ou ficção, na nossa mente? Não dirigimos o nosso olhar para o mundo e para nós mesmos como se não houvesse propriamente início nem fim, mas como se também não pudéssemos escapar de um tempo de vida cinematográfica? “É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido e a linguagem da nossa vida é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida, ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos” (Pasolini, 196). A morte seria então o momento-epítome sem o qual não existiria fechamento, desenlace, sentido. Progredimos num plano-sequência infinito enquanto vivemos, mas falta-nos a súpula e o rescaldo da existência, sem os quais nos perderíamos no infinito, sem traço ou marca inscrita e limitada na eternidade.

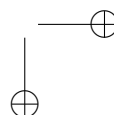
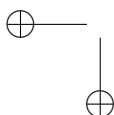
A morte enquanto acontecimento e a montagem enquanto procedimento enfatizam de algum modo o seu potencial organizador, como se a verdade ou o sentido de certa maneira delas dependesse. A morte dá sentido à vida como a montagem dá sentido ao filme. Portanto, surge o filme da vida: “a montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número de planos-sequência e de planos subjectivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida” (Pasolini, 196). É fascinante o modo como esta formulação de Pasolini nos desloca entre perspectivas





subjectivas e nos multiplica os presentes (para cada sujeito). E é ainda mais fascinante como o princípio da incerteza, essa consciência plena do reduzido poder da percepção humana, se vem insinuar, já que se a cada um de nós pertence um olhar subjectivo, cada um desses olhares acaba por implicar a relatividade e a ambiguidade de todos os outros olhares e presentes. O que leva Pasolini a perguntar a propósito dos hipotéticos e para sempre irrealizados filmes da morte de Kennedy: “qual desses filmes me representa com maior aproximação a realidade real dos factos?” (Pasolini, 194). Podemos responder dizendo que não existe uma realidade, nunca, em situação alguma – a não ser na mente de cada sujeito. Daí que Pasolini visse como um dos lugares naturais do cinema os processos do sonho e das memórias, como arquétipos profundos do que ele chamava de monólogo cinematográfico, de um cinema que se vira para o próprio sujeito. Daí que este monólogo cinematográfico não ande muito longe da ideia Eisenteiniana de um discurso interior como discurso cinematográfico pleno, anterior à fala ou à escrita.

Como bem sabemos, a realidade mental tem sido para muitos cineastas a preocupação fundamental da sua obra. Eisenstein procura o cinema intelectual de forma abnegada. Hitchcock procura o medo, o *suspense*, a emoção pura. Gondry procura a memória da infância e a extravagância do sonho. Resnais procura as distorções, contorções e retroversões do tempo e da memória. Já Lynch procura os pesadelos, delírios e ambientes de uma crise do sujeito. A realidade mental é a matéria dos filmes, tanto quanto o mundo material pode ser a matéria do cinema. Há algo num duelo de um *western*, no design de uma ficção científica, no verismo de um documentário, no silêncio de um plano que nos parece palpável, como se tocássemos as ideias do realizador na sua mais clara manifestação. Mas sabemos também que, em muitos casos, tudo é uma mera questão de estilo, isto é, que a forma de olhar é, antes de tudo, uma forma de direccionar, de sublinhar ou diluir – eventualmente, mesmo de enganar ou, pelo menos, de iludir. Falamos, então, dos estilos realistas.





Realismo como estilo

Esses estilos realistas seriam, no fundo, um dos vínculos possíveis entre a vida e as ideias – estamos em crer que são estas as duas matérias fundamentais do cinema. Estamos ao nível das ideias cinematográficas realistas, frequentemente, quando nelas encontramos um olhar sobre a vida. E estamos ao nível realista da vida muitas vezes quando a perscrutamos através das imagens cinematográficas. Desde o início que o cinema apontou à realidade a sua objectiva. “É a vida em todas as suas manifestações, a sua realidade autêntica, que constitui o nosso material e é através da montagem e dos procedimentos técnicos que transformamos a realidade em arte, e o que obteremos no ecrã, a realidade bruta filmada, será transfigurada numa obra afastada da realidade” (Kuleshov, 48). Proximidade e afastamento: num primeiro instante, a realidade é o objecto do olhar, existe um esforço de aproximação; num segundo instante, a arte é a consequência desse olhar, com a realidade a ficar lá atrás, lá longe, eventualmente – é quando surge o cinema, talvez. Quando Kuleshov afirma que “o cinematógrafo utiliza directamente a vida imediata”, mas igualmente que, note-se, “não é somente a sua reprodução”, isto é, que “ele a transforma pelos processos da criação cinematográfica” (Kuleshov, 48), temos o cineasta soviético a relembrar e a frisar que se não existe cinema sem realidade, de algum modo também não podemos ter realidade sem cinema. E quando afirma que “o cinema utiliza como material a vida contemporânea” (Kuleshov, 58), sabemos que há uma curiosidade irrecusável sobre o acontecimento que sem o cinema se teria perdido para sempre, eventualmente alheio a uma percepção que só este permite: “o cinematógrafo transforma a vida do seu tempo conferindo-lhe a perfeição da arte” (Kuleshov, 58).

Uma arte habitada pela vida e uma vida dominada e desenhada pela montagem. Kuleshov não estava sozinho quando tomou a montagem como a ferramenta da transformação cinematográfica da realidade: “A montagem torna-se o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza” (Eisenstein, 16). A montagem, segundo Eisenstein, surge não apenas como acrescento, mas mesmo como catalisador: onde antes havia factos e matérias, passa a haver efeitos e ideias. A natureza perde a sua espessura estática para ganhar um di-





namismo semântico imparável, de espectro vasto, de tons inúmeros, de possibilidades afectivas e intelectuais abrangentes: “apenas no cinema os eventos reais, preservando toda a riqueza da plenitude material e sensorial, podem ser simultaneamente: épicos, na revelação de seu conteúdo; dramáticos, no tratamento de seu tema, e líricos, no grau de perfeição a partir do qual é ecoada a mais delicada *nuance* da experiência do autor” (Eisenstein, 172). O autor refaz o mundo, adensa-o de significados, ao ponto de o transbordar. Há algo de eventualmente majestoso no mundo que a montagem pode sempre tentar restituir, ou pelo menos indiciar. Não nos esqueçamos, diz Pudovkin, que “entre o evento natural e a sua aparência na tela há uma diferença bem marcada. É exactamente essa diferença que faz do cinema uma arte” (*in* Xavier, 68).

Se para Eisenstein ou para Pudovkin, a realidade era apenas uma matéria e uma possibilidade para construir um discurso que, através da montagem, se afastava do realismo estrito para enveredar por um realismo intelectual ou artístico, nos fundadores do documentário realista, a montagem obedecia a um estilo realista que tinha na factualidade o seu critério primeiro: “uma hábil selecção, uma cuidadosa mescla de luz e sombra, de situações dramáticas e cómicas, com uma gradual progressão da acção de um extremo ao outro, são as características fundamentais do documentário, como serão de qualquer forma de arte”, diz Flaherty (*in* Ramio e Thevenet, 152). Flaherty podia recusar o dramatismo artificial, mas não se inibia no cuidado artístico (dizer embelezamento poderá ser demasiado ostensivo) da realidade. Há um tratamento da realidade – e poderíamos perguntar: estético? Clínico? Cosmético? Ético? Sintético? Criativo? Criativo, sem dúvida, como refere Grierson, ainda que, também ele, não estipule os limites da intervenção ou da interpretação pelo documentarista: “no documentário, existe uma oportunidade de realizar um trabalho criativo” (*in* Ramio e Thevenet, 142). De acordo, mas em que consiste? Em refazer os factos, desde que eles sejam respeitados? Onde estão os critérios estilísticos do realismo documental?

Talvez Pasolini nos possa ajudar a compreender o que é um trabalho criativo e a sua importância, quando diz a propósito de cada plano-sequência subjectivo e de cada hipotético filme que lhe corresponde que “cada um destes modos pelos quais a realidade se apresenta [a subjectividade de cada espectador] é extremamente pobre, aleatório, quando





pensamos que cada um deles é apenas um, enquanto são tantos, sem fim, os demais” (Pasolini, 194). A este propósito é interessante pensar em dois aspectos: por um lado, que existe a possibilidade da pobreza, ou seja, que nem todos os filmes nem todos os olhares são igualmente profícuos; por outro lado, que nenhum filme esgota um tema, que as versões renovadas ou alternativas são sempre possíveis. Ainda assim, e neste aspecto, podemos encontrar postulados documentais no pensamento de Pasolini quando afirma que “a linguagem da realidade é a linguagem da acção” (Pasolini, 194) e que “a realidade não é mais do que o cinema em estado de natureza”. Ora, o que daí resulta é fulcral: “a primeira e a principal linguagem humana pode ser considerada a própria acção, enquanto relação de representação recíproca com os outros e com a realidade física” (Pasolini, 162). O sujeito age em relação a outros e em relação ao mundo. A realidade é aqui, como em Kuleshov, Eisentein, Flaherty ou Grierson, a matéria primordial – o que nos há-de levar a questionar como é possível que, com um ponto de partida comum, a realidade, se obtenham resultados tão díspares. A explicação só poderá ser esse espectro infinito de olhares (os planos-sequência que cada um de nós constrói) que o cinema permite sobre esses “factos que, acontecidos e acabados”, coordenados entre si, “adquirem um sentido” (Pasolini, 195).

Se escutarmos as palavras de Pasolini, quase podemos acreditar que tudo é simples na forma como a realidade nos fala: “a acção humana sobre a realidade é a primeira e principal linguagem dos seres humanos” (Pasolini, 162). Aparentemente, ser-nos-ia fácil decifrar a realidade (uma vez que ela seria o grau-zero do sujeito), uma vez que a filosofia, a história, a arte, a ciência desde sempre se ocuparam dela. O cinema poderia colher nesses saberes os ensinamentos necessários. Porém, a forma de o cinema tomar conta da realidade é bem distinta: “a realidade tem uma linguagem sua, que precisa, para ser descrita, de uma semiótica geral, que por enquanto nos falta” (Pasolini, 196). Onde esta semiótica cessa, a realidade emudece. Portanto, “o que há então a fazer é a semiologia da linguagem da acção ou da realidade *tout court*” (Pasolini, 167), uma descodificação na qual o cinema teria lugar e papel de particular relevo, precisamente porque ele permite “não uma impressão de realidade”, mas o registo da “realidade *tout court*” (Pasolini, 164). O cinema adquire assim, apesar ou devido à sua condição técnica, um carácter





quase messiânico, capaz da mais abrangente análise e da mais profunda revelação: “a vida toda, no conjunto das suas acções, é um cinema natural e vivo” (Pasolini, 167). Vida e cinema seriam homólogos, quase homogéneos. “O cinematógrafo não é, portanto, senão o momento escrito de uma língua natural e total, que é o agir na realidade. Em suma, a linguagem de acção, potencial e não definida com rigor, encontrou um meio de reprodução mecânico, em analogia com a convenção da língua escrita relativamente à língua oral” (Pasolini, 169). O cinema estaria para a acção como a escrita para a oralidade. A acção e a realidade, a realidade e a vida, a vida e o cinema, o cinema e a linguagem – uma cadeia de correlações, permutas, contágios e significações diversas que atravessam uma infinidade de dimensões: “não existem na realidade objecto brutos. Todos são suficientemente significativos na sua natureza para se tornarem signos simbólicos” (Pasolini, 140). Poderíamos falar de uma realidade sem o cinema? Poderíamos falar de cinema sem realidade? Haverá uma semiótica sem a imagem? Haverá uma imagem sem uma acção?

Se o contacto entre cinema e realidade se afigurou, aliás como noutras artes, como uma das premissas fundamentais da seriedade do discurso e da convicção artística do cinema, a verdade é que nem todos sentiram esse apelo quase ontológico para colocar e guardar o filme nas proximidades da realidade. Se para alguns a realidade se esgota no tal plano-sequência infinito de que falava Pasolini e ao qual nós não podemos nunca escapar (tradição Lumière, poderíamos resumir), outros tantos perguntam-se: se a vida é já um filme subjectivo constante, porquê replicar essa experiência realista? Por isso, propõem uma saída (não necessariamente um escape) da realidade. Uma pulsão para a fantasia, a ficção, a empatia, a fuga desde cedo se manifestou na sétima arte, pelo menos desde que os delírios e prodígios de Méliès encantaram e espantaram os seus contemporâneos. Podemos, por exemplo, identificar uma propensão fantasista em toda uma cinematografia, a americana, resumida claramente no escapismo do filme musical clássico. Longe da realidade, do seu peso, as melodias e as danças aliviam a gravidade do mundo.

Neste movimento de desvio da realidade, tomemos a palavra de um dos seus mais respeitados praticantes e, seguramente, um dos maio-





res *entertainers* do cinema popular: “eu não quero filmar um ‘pedaço de vida’ porque as pessoas podem ter isso em casa, na rua, até em frente à sala de cinema. E evito a total fantasia porque o espectador deve identificar-se com as personagens” (Truffaut, 103). Nem pedaço de vida, nem fantasia ilimitada. Para si, Hitchcock arranjou o seu ponto de equilíbrio. E mesmo quando se prestava a sacrificar a plausibilidade em troca do entretenimento, ou quando dizia que, de facto, “eu pratico o absurdo bastante religiosamente” (Truffaut, 256), não deixava de reforçar: “preocupo-me muito com a autenticidade dos cenários e adereços” (Truffaut, 253). Em todo o caso, a preocupação seria sempre levar o espectador para a acção, não necessariamente como a conhecemos: “frequentemente, a realidade fotográfica não é realista. É preciso levar o espectador para a acção. Só assim se atinge o verdadeiro realismo” (Truffaut, 265). O verdadeiro realismo não seria, então, uma neutralização do olhar, mas sim uma construção do olhar.

Em sentido paralelo, mesmo que não convergente, podemos acompanhar este pensamento de Bresson: “o real em bruto não resulta por si mesmo no verdadeiro” (Bresson, 92). Ou perceber porque alguém como Tarkovski, cuja obra dificilmente qualificaríamos de realista, não se inibe de afirmar que o cinema é “a mais realista das artes” (Tarkovski, 23). E que um céptico e ironista como Greenaway descarte de uma vez só qualquer pretensão realista no (seu) cinema: “não sou de modo algum um neo-realista. De qualquer modo, o neo-realismo e o naturalismo são uma quimera no cinema. Não se consegue ser real no cinema; tomamos uma decisão sobre a forma e o artifício em cada um dos 24 fotogramas de um segundo” (Gras e Gras, 110). Não só o cinema se afasta inevitavelmente da realidade, como o faz de forma constante e contínua. O cinema não será necessária ou propriamente a verdade 24 vezes por segundo, como pretendia (especulava, ironizava?) Godard. Ainda assim, em cada uma destas perspectivas teremos alguma espécie de realidade, algum pedaço de linguagem – pessoal, eventual ou exclusivamente.





Atitudes

O realismo pode ser visto como uma doutrina ou como um estilo, como uma sensação ou como uma atitude – aliás, uma das muitas atitudes possíveis perante o cinema que os seus praticantes foram assumindo ao longo do tempo. Sobre algumas delas falaremos aqui. Começamos pela **política** e a sua relação com o cinema através dos seus cineastas. Dizia Godard que não se impõe a realização de filmes políticos, mas a necessidade de fazer política com os filmes. Apesar da minúcia semântica que se possa detectar neste aforismo, a relação entre cinema e política atravessa o pensamento e a obra de inúmeros cineastas, muitos deles seguramente não dos mais indiferentes na história do cinema. O cinema nunca se inibiu de tratar ou intervir nos grandes acontecimentos que decorrem paralelamente à sua existência, dos conflitos mundiais às convulsões sociais, dos movimentos de libertação às operações despóticas. Onde a política entra na ordem temática, o bem e o mal não são dispensáveis: de um lado e do outro podemos encontrar notáveis autores. Se para Rossellini o cinema era antes de mais uma posição moral claramente assumida, ou, em Eisenstein, um motor da revolução política, em Riefenstahl, a ideologia e arte dissolvem-se numa névoa indistinta de (perigosas) convicções e (inegável) talento. São apenas três exemplos que ajudam a desenhar o horizonte que se estende entre o anseio vago de uma paz universal e o pragmatismo impassível da *real-politik*. É com estas duas eventualidades que o cineasta sempre se confronta e confrontou.

Eisenstein é seguramente dos primeiros cineastas a manifestar, com abertura e convicção, a sua leitura política do cinema e da função deste: “o cinema, como uma arte não apenas igual, mas em muitos casos superior às suas artes companheiras, começou a ser considerado seriamente apenas com o início da cinematografia socialista” (Eisenstein, 164). Por estas palavras, quase poderíamos crer que foi a política que transformou o cinema numa arte. De tão perigosa, recusamos a literalidade de tal afirmação. Mas não podemos escamotear o modo como o cinema foi considerado enquanto meio superlativo de alfabetização e doutrinação. Nas palavras seguintes de Eisenstein são facilmente escutados os ecos do pensamento de Lenine: “no nosso país, o cinema é a mais importante das





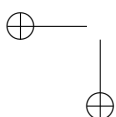
artes e a de maior poder de massa” (Eisenstein, 165). Para Eisenstein, o cinema, servido pela e ao serviço da ideologia revolucionária, passava a bater-se, de igual para igual, pelo estatuto de arte elevada com o teatro, a literatura e a pintura.

O cinema: nem antes, nem fora da política: “a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente modos de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo, as ideias do comunismo” (Eisenstein, 13). O comunismo, ideologia suprema; o cinema, arte superlativa: a fórmula é perfeita na sua equivalência. Sabemos o quanto o pensamento dialéctico da síntese e da antítese foi emulado na montagem de colisão de Eisenstein. Sabemos o quanto o indivíduo se diluiu nas massas heróicas: “a individualidade dentro do colectivo, o significado mais profundo exigido ao cinema hoje” (Eisenstein, 25), como referiu Eisenstein.

O fundo ideológico é, portanto, fundamental no cinema soviético dos anos 1920. Em larga medida, é, precisamente, a esse encontro entre política e arte que se deve o sucesso dos filmes soviéticos dessa época: “com a sua arte, os nossos filmes atraíram amigos estrangeiros, mesmo entre aqueles que não perceberam imediatamente a extensão das nossas ideias” (Eisenstein, 163). O discurso que estas obras propunham impôs-se no contexto da arte cinematográfica mundial – daí não nos ser difícil concordar com o veredicto de Eisenstein que dizia, referindo-se ao cinema soviético, que “o nosso cinema, o mais jovem em anos, é, porém, o mais vigoroso, vital e rico em emoções e mais profundo em ideias” (Eisenstein, 164). Veredicto inegável, como podemos comprovar pelo espanto que ainda hoje a inventividade dos seus filmes nos causa. Impiedosamente vanguardista (política e artisticamente), a cinematografia soviética não escondeu nunca as suas influências ou referências – mas fê-lo sempre com o intuito de as superar ou de as aprimorar: “se em nosso começo devíamos bastante aos realizadores norte-americanos, deve-se dizer também que este débito foi pago com juros” (Eisenstein, 164).

De devedor do capitalismo, o cinema socialista tornar-se-ia, no que à sofisticação do discurso fílmico respeita, seu competidor e, posterior-

Livros LabCom





mente, triunfador. Como disse Eisenstein, enquanto “arte genuinamente maior, o cinema é único porque, no sentido pleno do termo, é um filho do socialismo” (Eisenstein, 164). Mais uma vez, é o lado político a funcionar como forma de certificação. Uma política que é, de certa forma, diz-nos Eisenstein, um resgate: “as artes podem escapar dos grilhões das limitações burguesas apenas através de uma ideologia revolucionária e de temas revolucionários. Quanto aos seus meios expressivos, escapar reside aqui numa transição a um estágio mais aperfeiçoado de todas as suas potencialidades: ao cinema. Porque apenas o cinema pode utilizar, como a base estética da sua dramaturgia, não apenas a estética do corpo humano e a dinâmica de sua acção e comportamento, mas um diapasão infinitamente mais amplo, que reflecte o movimento abrangente e os pensamentos e sentimentos variados do homem” (Eisenstein, 168).

A ideologia e a temática revolucionárias serão, então, a garantia de que o cinema compreenderá o homem na pluralidade das suas dimensões. Para ele, a arte socialista é nada menos do que a “arte vital, meritória e frutífera” (Eisenstein, 172). A arte da vida através do cinema, o cinema através do socialismo, o socialismo na vida. Eventualmente, num certo momento, a aceitação do exagero dá lugar à reavaliação ideológica e poética: “nós, a nossa época, agudamente ideológica e intelectual, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar a sua natureza ideológica, e assim encontrar na justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito. Considerando isto, seria impossível para nós não incorrer em claros excessos nesta direcção” (Eisenstein, 212).

Compreendem-se esses excessos se notarmos o quanto de passional, de afectivo, de sentimental perpassou o labor dos cineastas soviéticos: “são os sentimentos que devem animar todo aquele que teve a oportunidade de criar neste meio de incomparável beleza e cujo fascínio não tem precedente” (Eisenstein, 13). Um sentimento quase de onipotência e veneração do cinema, combinado com o fervor ideológico, acabaria, necessariamente, por conduzir tanto a excessos como a espantos: “apesar de nem sempre completos em suas soluções temáticas, nem formalmente perfeitos, e longe de conclusivos em conhecimento teórico e compreensão, os nossos filmes apareceram como uma revelação nos países capitalistas”





(Eisenstein, 163). Entre a humildade e o espanto, a produção soviética instituiu-se como referência das relações entre política e cinema.

Num outro âmbito, a atenção ao humano e ao autêntico preconizada pelos fundadores do documentário não nos deve espantar quando notamos o tom político da sua atitude perante o cinema, como se comprova nestas palavras de Flaherty: “nunca como hoje o mundo teve uma necessidade tão grande de promover a mútua compreensão entre os povos. O caminho mais rápido e mais seguro para conseguir este fim consiste em oferecer ao homem em geral, ao chamado homem da rua, a possibilidade de se inteirar dos problemas que afectam os seus semelhantes (...). O cinema é particularmente indicado para colaborar nesta grande obra vital” (*in* Ramio e Thevenet, 151). A literacia, por via cinematográfica, é aqui assumida como tarefa vital, condição imprescindível do mútuo entendimento e cidadania plena. O cinema será o veículo apropriado para fazer chegar as ideias e os valores ao homem da rua – se quisermos, para civilizar, para aculturar, para doutrinar, para informar, para esclarecer. Ecos do iluminismo, mas também do projecto de alfabetização leninista através do cinematógrafo podem ser aqui escutados. Flaherty não esconde a sua pia intenção, a quase candura dos seus propósitos, uma atitude humanista, democrática, solidária: “o homem da rua não tem muito tempo disponível para a leitura”, constatava Flaherty, que por isso defendia que “a grande prerrogativa do cinema” deveria ser “conseguir deixar, graças às suas imagens vivas, uma impressão duradoura na mente” (*in* Ramio e Thevenet, 152). Onde a literacia alfabética se revelava inviável, o cinema devia vir em seu socorro e substituição. Daí a fé: “estou firmemente convencido que o que nos faz falta é um grande desenvolvimento deste tipo de filmes [documentários realistas]”. Uma grande produção deste género de obras “teria mesmo um valor incalculável na mútua compreensão dos povos” (*in* Ramio e Thevenet, 154). Cinema mais político, e no limite civilizacional, é difícil conceber. A mútua compreensão dos povos e, no fundo, a sua ilustração ou esclarecimento, tornam-se, deste modo, na responsabilidade social de que fala Grierson: o documentário realista é por isso “difícil e comprometido”. Não se inibe no seu papel, “particularmente numa época como a nossa” (*in* Ramio e Thevenet, 147). Um cinema que procura, portanto, encontrar o lugar no seu tempo, estar à altura das circunstâncias.

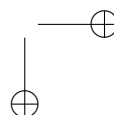
Livros LabCom





Não é indispensável, porém, que se assuma de uma forma tão notória e convicta a responsabilidade social do cinema para que se possa ter uma sensibilidade política desta mesma arte. Tarkovski fez filmes políticos? Ou fez política em cada filme? Ou nem uma coisa nem outra – terá apenas feitos filmes que não podiam escapar à política? Com que consciência e com que estratégia? Diz-nos ele: “O artista deve distinguir-se pela sua devoção altruísta ao dever” (Tarkovski, 189). Há, então, se falamos de dever, uma ética no seu cinema, uma ética de imperativos, de obrigações. O artista tem uma moral, inevitavelmente, e uma moral que nem depende completamente da sua autoridade, já que ele “é criado pelo seu tempo e pelo povo em que vive” (Tarkovski, 181). Há, portanto, uma parte indeterminada que não depende de si. Não há uma autonomia inatacável. Há sim um contexto, e nesse contexto o artista deve tomar o seu dever e cumpri-lo, precisamente porque, como nos diz, “a arte tem um papel imensamente importante no desenvolvimento moral de uma sociedade” (Tarkovski, 182). A arte não se pode esconder nem alhear do contexto em que é criada e das funções que lhe são próprias. Segundo Tarkovski, a arte não é indiferente – não pode sê-lo – à moral. Daí, talvez, a gravidade formal que perpassa os seus filmes; daí, também, a profundidade temática que os alimenta.

Mas o papel moral tem limites e modos: “eu quero fazer filmes que não contenham qualquer discurso oratório ou propagandístico, mas que são a ocasião para uma experiência íntima e profunda” (Tarkovski, 183). Nada de panfleto, tudo de cumplicidade. Não uma moral imediatamente política, mas uma política que habita sob a profundidade das ideologias, quem sabe até fora delas. Daí não ser indiferente onde o cineasta se coloca, a posição, o ponto de onde observa, analisa e cria. Exige-se, segundo Tarkovski, “o distanciamento, a perspectiva exterior, a partir de uma certa elevação moral e espiritual”. É esse lugar que “permite a uma obra perdurar na história, com um impacto sempre renovado e em mutação” (Tarkovski, 166). Afastamento na abordagem, distensão no devir: não um impacto próximo e imediato, mas eventual, futuro. Tarkovski não se limita a uma moral das ideias, mas quer perceber de que modo o tempo pode ter um impacto sobre a moral, quando diz estar “interessado nas qualidades morais e interiores inerentes ao tempo” (Tarkovski, 58). Será que se refere ao modo como o tempo muda costumes





e valores ou ao modo como valores e costumes perseveram no tempo? Ou à moral interior do tempo, da duração, do tempo justo das coisas e dos eventos (e das imagens, do plano)? Se não é fácil depreender todo o significado da afirmação de Tarkovski, a verdade é que, com muito maior nitidez, o cineasta descreve e qualifica a incumbência do realizador: “o seu trabalho será sempre uma tarefa espiritual, a qual aspira a tornar o homem mais perfeito” (Tarkovski, 27). Certamente existe aqui tanto de comoção como de repto. Uma profundidade emocional e ética que não se resolve com qualquer ironia ou distanciamento. E que pode ser medida na sua gravidade se, por contraposição, lhe justapusermos uma das célebres *boutades* de Hitchcock: “o meu amor pelo cinema é de longe mais importante do que qualquer consideração moral” (Truffaut, 319). De um lado a metafísica solene. Do outro a irrisão cínica.

Algures nas proximidades da política e da moral, eventualmente atravessada por uma e por outra, surge-nos a **religião** como pano de fundo de uma atitude perante o cinema. Uma e outra vez ouvimos falar acerca do cinema num tom de profunda reverência. A comunhão (na sala escura de cinema, com os demais fieis), a idolatria (de vedetas, celebridades, génios), o ritual (da peregrinação, da exegese) são algumas das metáforas que reflectem ou aproximam o cinema e a religião. Será que o cinema, a arte que muito frequentemente se tomou como um dos sinais maiores da modernidade, não é, afinal, mais do que um substituto ou um prolongamento de uma sensibilidade e de uma comunidade pré-moderna? Será que o obscurantismo que uma e outra vez apontamos à pré-modernidade não se encontra presente no cinema em forma latente, dissimulada, apenas substituindo – e nem sempre – as talhas, os dourados e os brilhos das catedrais pelos neons, os batons e os holofotes do fenómeno e do espectáculo cinematográficos? E será que a ascese de muitos místicos, essa pureza conquistada no sofrimento e na renúncia, não se espelha num ou outro dos puristas do cinema, da sua nobreza, da sua elevação, das suas muito íntimas e impares epifanias? Religioso no sentido das massas em comunhão. Religioso no sentido do misticismo subjectivo e quase doméstico – um cinema de extremos, como de extremos é a experiência religiosa.

Uma e outra vez os cineastas viram – certamente umas vezes ver-

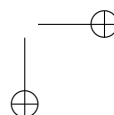
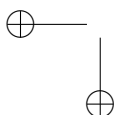
Livros LabCom

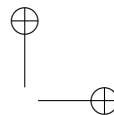




balizando a experiência, noutras transfigurando-a na película – algo de inefável no cinema. Dulac, por exemplo, inscreveu a própria eternidade no cinema, ao contrário de outros que integram o cinema na eternidade: “o cinema, sétima arte, não é a fotografia da vida real ou imaginária como se terá acreditado até ao momento. Considerado deste modo, só seria o espelho de épocas sucessivas, sendo incapaz de engendrar as obras imortais que toda a arte deve criar. Está bem prolongar o que ocorre. Mas a autêntica essência do cinema é outra e transporta consigo a eternidade, já que procede da autêntica essência do universo: o Movimento” (*in* Ramio e Thevenet, 99). Nada menos do que a eternidade, já que o cinema capta a própria essência do universo: o movimento. O cinema seria assim uma forma de ver que estaria para lá do prosaico e que a este não se pode cingir. Registrar a realidade, aceita-se que seja uma das suas tarefas – mas ele deve aspirar à imortalidade nas ideias que propõe. Uma arte não pode querer menos. E é com o movimento que o cinema poderá assumir o seu papel de representação oficial do universo. Tudo move, logo em todo o lado temos o cinema. Uma e outra vez notamos, ao longo da história do cinema, o quanto esta doutrina do movimento, da velocidade, da motricidade animou obras extraordinárias, dos vanguardistas dos anos 1920 aos visionários do cinema de animação, dos *videoclips* eufóricos ao espalhafato do filme de acção. E vemos igualmente como, em sentido contrário, uma outra crença e respectiva estética se contrapõe, a do cinema de autor, assente na lentidão, na contemplação, na transcendência: Antonioni, Tarkovski, Tarr, Greenaway.

O movimento como garantia de eternidade poderá ser uma interessante via de acesso a essa religiosidade que perpassa o discurso de alguns cineastas. Mas não se afigura tão premente e mágica como o animismo (uma forma refinada do movimento): “uma das maiores potências do cinema é o seu animismo. No ecrã não há naturezas-mortas. Os objectos têm atitudes. Os acessórios tornam-se personagens. Cada fracção do cenário ganha uma expressão particular. Um panteísmo espantoso reina no mundo” (Epstein, 134). Epstein não podia ser mais claro: como se recuperasse a lógica que levou muitos a chamar ao cinema *bioscópio* ou *vitógrafo* ou *animatógrafo*, Epstein supõe, na euforia da analogia, que o cinema a tudo pode atribuir um sentir, uma existência. O panteísmo distribui a presença de Deus(es) por todo o mundo. Tudo vive. E, curi-





osamente, durante o cinema mudo, quando Epstein escreveu, sem cor e sem som! O cinema atribui personalidade às coisas inanimadas (é este, refira-se, o princípio da animação). Torna, pois, a alma das coisas e das gentes “visível” (Epstein, 140).

Um plano mais próximo pode aumentar o misticismo, elevar à glória o cinematógrafo, quando através dele se atinge a “importância quase divina que tomam, em grande plano, os fragmentos de corpos ou os elementos mais frios da natureza” (Epstein, 140). Corolário inevitável e irrecusável: “irei mesmo ao ponto de dizer que o cinema é politeísta e teogénico” (Epstein, 140). Onde houvera um único Deus, o cinema multiplica-os. A poesia sempre nos aproximou do divino, eventualmente pela via do inefável e do inexplicável. Agora o cinema prolonga esse efeito: “o cinema é o mais poderoso meio da poesia, do irreal, do surreal. É por isso que colocamos nele a nossa maior esperança” (Epstein, 142). Veja-se o quanto de profético e de messiânico se desprende desta última frase. E que pode ser atestado na defesa e promoção do aparelho evangelizador feita pelo próprio Epstein, com “indivíduos precursores que são os missionários que a Causa envia para preparar os seus triunfos e para evangelizar os bárbaros” (Epstein, 144). E complementa, identificando-os: “Canudo foi o missionário da poesia no cinema, Delluc o missionário da fotogenia” (Epstein, 145).

Algo entre o místico, o doméstico e o romântico atravessa igualmente as reflexões e o trabalho de Stan Brakhage. Também este experimentalista americano se embrenhou numa especulação insistente sobre o que seja o cinema e, ainda mais, sobre o que ele possa ser, ou sobre o que poderia ter sido, ou sobre o que ainda será. “Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objecto encontrado na vida através da aventura da percepção” (in Xavier, 341). O olhar novo, original, algures entre o virginal e o aventureiro? Um olho sem normas, preceitos ou convenções; sem esquemas, figuras ou formas; sem hábitos, sem moldes, sem nome – poderá ele existir? Conseguiremos recuar a um estado ante-perspéctico, ante-óptico, ante-conceptual, ante-semiótico? Antes de toda a explicação, antes de toda a definição, antes de toda a caracterização? “Imagine um mundo animado por objectos incompreensíveis





e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de *no princípio era o verbo*” (in Xavier, 341). Podemos imaginá-lo? Foi esse mundo que Brakhage perseguiu nas suas aventuras cinéticas, cromáticas, plásticas, rítmicas? Um olho que seja o da inocência infantil: “uma vez a visão deve ter sido um dom, aquela visão que parece inerente ao olho da criança” (in Xavier, 341).

Recuar à infância do olhar seria a melhor forma de contrariar a inevitável degenerescência da visão que se verifica ao longo da vida. Hoje, não deteríamos mais do que “um olho que espelha o movimento do indivíduo em direcção à morte pela sua crescente incapacidade de ver” (in Xavier, 341). O humano morre à medida que a visão desaparece. A depauperação visual é inevitável. Ainda assim, há uma esperança e uma ambição que nos poderá compensar: “depois da perda da inocência, somente o conhecimento total nos pode compensar. Mesmo assim, sugiro uma busca de conhecimento fora da língua, baseada na comunicação visual, solicitando a evolução do pensamento óptico e confiando na percepção, no sentido mais profundo e original da palavra” (in Xavier, 342). Retornar à origem da percepção, a um tempo anterior à lógica da linguagem e do discurso articulados, das gramáticas e dos dicionários, das palavras e dos enunciados será o objectivo de Brakhage. Seria então por aqui que poderíamos estar em vias de um misticismo, de uma religiosidade da visão? A invectiva de Brakhage é aliciante: “suponha a visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência” (in Xavier, 342). Entrámos, assim, quase num regime xamânico, da visão, um olhar de santidade, de expansão, de regeneração.

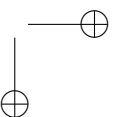
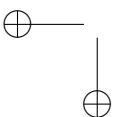
Algo de xamânico e algo de panteísta, como se houvesse experiências e instantes que nos fizessem reentrar num regime de poesia, de metafísica, de insondabilidade que se teria perdido para uma banalidade que nada mais faria do que reproduzir estereótipos: “hoje são poucos os que dão um sentido mais profundo ao processo de percepção e que transformam os seus ideais em experiências cinematográficas, em busca de uma nova linguagem possibilitada pela imagem em movimento. Criam exactamente onde o medo, antes deles, gerou a necessidade interior. Estão essencialmente preocupados e lidam imagisticamente com... o nascimento, o sexo, a morte e a busca de Deus” (in Xavier, 343). Seria nas mais extremas, marcantes e singulares experiências e momentos que o





cinema verdadeiramente se encontraria com a sua pureza; contra a ideologia que pode perpassar as imagens, mesmo contra as bases religiosas, mas seguramente em contacto com o divino: “esqueça a ideologia, pois o filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígene. . . retórica monótona. Abandone a estética. . . A imagem cinematográfica, sem bases religiosas, sem catedral, sem forma artística, inicia sua busca de Deus” (in Xavier, 343). A imagem em busca de Deus pode ser uma ideia de uma dimensão quase incomensurável, mas se atendermos a que Brakhage toma a imagem hipnagógica, aquela que se forma ao fecharmos as pálpebras, como uma possibilidade de penetrar a abstracção visual, logo vemos que o caminho para Deus pode ser mais breve e directo: “dê espaço até para a percepção real das abstracções que se movem intensamente quando pressionamos as pálpebras fechadas. Lembre-se: você não é afectado apenas pelos fenómenos visuais de que tem consciência; procure sondar em profundidade todas as sensações visuais” (in Xavier, 342). Expandir o olhar, renová-lo, quase angelizá-lo – mesmo se através da imanência materialista de um simples fechar de olhos – eis, podemos resumir, o projecto de Brakhage.

A religiosidade é uma característica que parece inegável quando percebemos ou reflectimos sobre a obra de Tarkovski e sobre as suas palavras. O próprio cineasta russo não esconde essa condição em que coloca o artista, como quando, falando de si, reconhece a “consciência da minha vocação: o dever e a responsabilidade perante as pessoas” (Tarkovski, 10). Esta assumpção de uma vocação, ética certamente, mas igualmente estética, pode ser bem atestada se notarmos que as ideias de autenticidade e de verdade interior do artista atravessam, de forma insistente, o pensamento de Tarkovski. Tal vocação e tal autenticidade seriam os factores com que o artista poderia atingir o seu objectivo último, a “verdade espiritual absoluta” (Tarkovski, 37). O espiritualismo de Tarkovski pode ser constatado nos seus escritos, da mesma forma que na sua obra. A busca da verdade tornou-se não apenas um móbil, quase doutrinário, mas uma prática artística. Daí que sintamos inteira justiça quando associamos os seus filmes e as suas palavras: “uma analogia entre o impacto provocado por uma obra de arte e o da pura experiência religiosa. A arte age sobretudo na alma, moldando a sua estrutura

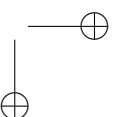




espiritual” (Tarkovski, 41). Para aqueles que adiram em pleno à sua estética, este impacto é bem patente.

A proximidade da arte ao divino está bem presente, de igual modo, na descrição que Tarkovski propõe da figura do realizador, o qual se investe dos poderes do demiurgo, pois, como diz o cineasta russo, recorrendo a uma imagem fundadora, a uma espécie de cena primitiva absoluta, o génesis bíblico, “a realização cinematográfica consiste realmente em ser capaz de *separar a luz das trevas e a terra seca das águas*” (Tarkovski, 177). De cada vez que a realização cinematográfica é bem sucedida, estamos então a criar um mundo. Cada imagem na sua pureza abre-se a uma revelação total: uma descoberta artística ocorre de cada vez como uma imagem nova e única do mundo. Seria algo como “um hieróglifo de verdade absoluta. Aparece como uma revelação” (Tarkovski, 37). Mesmo se tal pode acontecer na mais térrea, tangível das situações e das dimensões: “em todos os meus filmes o tema das raízes sempre foi de grande importância: a casa familiar, a infância, o país, a Terra” (Tarkovski, 193). O confronto entre estes dois vectores não pode deixar de ser notado e valorizado: uma aspiração ao infinito, ao divino, ao demiúrgico através de uma obra que se sustenta e enraíza nas mais fundadoras e fundamentais realidades, do mais íntimo (a infância) ao mais abrangente (o planeta).

Para encerrar essa pluralidade de dimensões numa totalidade universal, não basta uma fórmula secreta nem uma expectativa milagrosa: “no final, tudo pode ser reduzido àquele elemento único com que qualquer pessoa pode contar na sua existência: a capacidade de amar” (Tarkovski, 200). O amor tudo salva, o amor tudo pode. “A minha função é tornar quem vê os meus filmes consciente da sua necessidade de amor e de dar esse amor” (Tarkovski, 200). Não apenas ou necessariamente um amor romântico, mas igualmente um amor cósmico. O cinema pode ser um dos seus servidores, um dos seus catalisadores, um dos seus alquimistas. Por isso, refere Tarkovski, “em todos os meus filmes me pareceu importante tentar estabelecer os laços que ligam as pessoas, aqueles laços que me ligam à humanidade, e que ligam todos nós a tudo o que nos rodeia” (Tarkovski, 192). O cinema servirá para tentar a proximidade, a cumplicidade entre o artista e o mundo, entre as pessoas e o mundo, mas, sobretudo, entre o sujeito e Deus no momento de maior





intensidade emocional, no momento da decisão de toda a existência: “A aspiração da arte é preparar uma pessoa para a morte, amanhãr a sua alma, tornando-a capaz de se virar para o bem” (Tarkovski, 43).

No fundo, é como se a arte fosse, antes de mais, um longo e profundo ritual de preparação para o encontro com o bem total. E como se, de alguma forma, a transcendência religiosa e a transcendência estética acabassem por convergir. É difícil encontramos outro cineasta em que a relação da arte – e do cinema – com o divino seja tão genuína e francamente assumida. No entanto, existem muitas outras obras e ideias atravessadas por um tom nitidamente religioso. Por exemplo, em cineastas menos místicos, mas igualmente epifânicos, como Rossellini, que fala da religiosidade da seguinte forma: “na narração cinematográfica a ‘espera’ é fundamental: toda a solução surge da espera. É a espera que faz viver, a espera que desencadeia a realidade, a espera que, para lá da preparação, permite a libertação” (Rossellini, 204). O cinema não se prepara, o cinema espera-se. E todos sabemos o quanto a ideia de espera possui uma profunda conotação religiosa, entre a salvação messiânica e a inspiração criativa. De qualquer forma, se tudo se conjugar devidamente, a espera há-de libertar. Crença semelhante acalentou Bresson.

Mística ou materialista, em certo sentido a **criação** como atitude de um autor perante o cinema acaba por coincidir com a sua teoria da arte fílmica. É este posicionamento, esta forma de estar, esta maneira de fazer, este modo de imaginar que acaba por se revelar imprescindível quando pretendemos entender o seu trabalho, compreender o seu pensamento e a sua sensibilidade artística. É nesse sentido que podemos falar de um *ethos* criativo que se encontra no limiar, na fronteira da teorização – uma maneira de trabalhar, um modo de ser, que se manifesta em múltiplas atitudes do cineasta perante a sua arte: de enaltecimento, distanciamento, nostalgia, desprendimento, elegia, catastrofismo, urgência, temeridade. A forma como cada autor exprime as suas ideias e a intensidade com que as trabalha são muito diversas, em abrangência e profundidade. Isso mesmo se reflecte na extensão do estudo que aqui dedicamos a cada um dos autores: se Epstein, Tarkovski ou Bresson facultam um vasto material de análise em função das obras que prepararam acerca da sua arte, ou mesmo autores como Hitchcock ou Greenaway vi-





ram os seus pensamentos recolhidos em entrevistas e coligidos de forma sistemática em livro, já muitos dos outros cineastas vêm as suas ideias divulgadas em pequenos apontamentos, mais ou menos casuais, umas vezes em entrevistas ou artigos escritos, noutras em depoimentos orais nem sempre suficientemente estruturados e exaustivos. Ainda assim, é possível fazer corresponder, como veremos, uma atitude ou pequeno conjunto de atitudes a um autor.

Podemos certamente encontrar para cada cineasta o seu *pathos* cinematográfico – mesmo para aqueles que fazem do rigor e da analítica as regras dos seus procedimentos. Há certamente um sentimento profundo que cada qual tem em relação ao cinema. Uma e outra vez esse sentimento é manifestado publicamente, e através dele ficamos a conhecer melhor o pensamento cinematográfico de um autor. Podemos identificar, desde logo, um *pathos* aristocrático – o qual, mais correctamente, até deveria ser tomado como um *ethos*, não fosse a forma como muitas vezes a sua formulação e a sua defesa passa de um tom racional e crítico para um registo apaixonadamente exclusivista, que defende que nem todos são dotados de discernimento e gosto suficientes para uma vivência plena da arte. A propensão para ver na arte uma actividade, uma inclinação, uma aptidão selectiva não é recente, não é exclusiva do cinema, nem nos deve espantar. Há realmente na arte uma exigência que se prende com o dispêndio de tempo (e outros recursos): os *connoisseurs* das diversas artes dedicam-lhe um vasto tempo – de estudo, de análise, de crítica, de reflexão e, não menos importante, de ócio, de boémia e de diletância. Como facilmente se compreende, nem a servidão proletária nem o frêmito capitalista são fáceis de conciliar com estas necessidades. O cinema é, também ele, objecto dessa fractura, e de um modo bem evidente: para uns, o cinema popular, das massas, do filme consumido despreocupadamente, dele se guardando meramente um brinde espectacular ou uma memória fulminante; para outros, um cinema de debate, de tertúlia, de ponderação e análise, de refinamento e exegese. Mais relevante, contudo, é que o cinema a todos ofereça algo.

Como nos diz Tarkovski (e outros antes dele), “a arte é por natureza aristocrática” (Tarkovski, 164). Assim, haverá uma espécie de reserva de gosto e de mérito? Um grupo, um clube, uma comunidade de adesão condicionada? E quais são essas condições? A faculdade hermenêutica?





A sofisticação crítica? O requinte da argumentação? A sensibilidade refinada? A autenticidade analítica? Será apenas “essa audiência minoritária que continua a procurar impressões estéticas genuínas: essa audiência ideal na qual qualquer artista inconscientemente deposita a sua esperança” (Tarkovski, 182)? A ser assim, o gesto artístico não será antes de mais um gesto de discriminação, deliberado e inevitável? Para quem trabalha o artista? Para um destinatário universal? Para um destinatário único? E será tal possível? Os que ficam de fora dessa comunidade de partilha estarão condenados a uma infra-existência artística, para sempre arredados do júbilo ou do privilégio da verdadeira arte? Perguntava-se Tarkovski: “será possível ajudar essas pessoas a experimentar a inspiração e a beleza e os nobres impulsos da alma?” (Tarkovski, 179) Mas podemos contrapor um outro argumento: não será que a beleza se distribui muito para além e muito para fora das concepções mais elitistas que a estética nos oferece? Não será que a sensibilidade artística e a nobreza das almas deve ser também procurada noutras instâncias, eventualmente mais prosaicas e plebeias, que não a arte erudita? De qualquer modo, estamos aqui perante uma questão de crença, logo de assumpções voláteis e voluntárias. Ninguém pode decretar o que seja arte, mas a apologia e a renúncia encontrarão sempre o seu lugar. Saber quais as intenções e os objectivos (de um artista, de uma obra) deve ser o fundamental. Diz-nos, por exemplo, Greenaway: “Eu sei que o meu trabalho é acusado de ser frio e intelectualmente exibicionista. Mas eu estou determinado a escapar daquela resposta emocional manipuladora que se é suposto ter perante o cinema de Hollywood” (Gras e Gras, 110). Nenhum sentimento se torna tão livre e propulsor quanto a possibilidade de escolher.

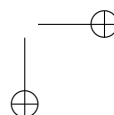
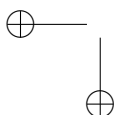
Não queremos forçar demasiado uma relação entre um sentimento aristocrático e um sentimento nostálgico. Porém, parece-nos que algumas similaridades existem entre ambos: não será que essa espécie de elegia de um passado glorioso traz sempre consigo uma espécie de discriminação, própria da aristocracia? Não parece sempre que aqueles que foram ultrapassados se sentem incomodados por perderem o lugar e, por isso, vetam criticamente aqueles que lhes sucedem, como se a estes apenas estivesse reservada a imitação, a secundaridade, a derivação, a depreciação? Não será que o novo é uma e outra vez renegado





como estratégia de sobrevivência? Não será que a negação constante do presente significa que todos os passados são igualmente negados, uma vez que os que negam serão também objecto de negação? Se todas as gerações se queixam das que lhe seguem, a história do cinema não será uma sucessão de esterilidades, incluindo a dos queixosos? Valeria a pena tentar compreender o que explica o *generation gap* criativo, ainda que este não seja o lugar próprio. Por fim: quando se generaliza o lamento e a condenação a uma suposta degenerescência, não se estará a demonstrar uma miopia que, eventualmente, se deverá à preguiça e à presunção da superioridade da antiguidade?

No que respeita ao cinema, a nostalgia e o lamento não são de agora. Cada geração (re)produz esse discurso. Em seu tempo, Eisenstein já falava da “falta de cultura da escrita cinematográfica que podemos observar no cinema de hoje” (Eisenstein, 108). E mesmo o sempre tão lúcido e irónico Hitchcock não deixou de juntar mais argumentos a esta tese quando, num momento de saudosismo – eventualmente justificado –, dizia que “os filmes mudos eram a mais pura forma de cinema” (Truffaut, 61) ou que “em muitos dos filmes que se fazem agora, há muito pouco cinema: eles são sobretudo o que eu chamo ‘fotografias de pessoas a falarem’”. Quando contamos uma história devemos recorrer ao diálogo apenas quando nenhuma outra solução é possível. Eu tento sempre, primeiro, contar a história cinematograficamente”. Mas podemos acrescentar um desgostoso mais contemporâneo como Eastwood: “os filmes que agora se produzem em Hollywood não me entusiasмам nada”, diz ele (Eastwood, 58). O que não tem a ver com ambição artística ou espectacularidade: “gosto dos filmes muito ambiciosos, mas também dos filmes mais modestos. Os filmes que mais me marcaram, quando era pequeno, as minhas melhores lembranças, são filmes modestos. Adorei ‘Red River’ ou ‘The Searchers’, mas também ‘Out of the Past’ e filmes desse calibre, que eram bastante marginais” (Eastwood, 59). Tem antes a ver com o tipo de filmes que são feitos: “as histórias parecem demasiado orientadas para o público jovem” (Eastwood, 79). E acrescenta: “num certo sentido já não há cinema. É verdade. Cada filme parece visar um público particular. Não gosto muito deste princípio. Muitos filmes óptimos não ganharam prémios, e maus filmes foram recompensados. (...) Antes, os profissionais preocupavam-se em fazer





filmes correctos, em contar uma história tão bem quanto podiam, e os actores trabalhavam duramente” (Eastwood, 80). Como se nota, todas as épocas se confrontam com uma perda, ou uma inadaptação, seja ela mais vasta ou mais específica.

Há um discurso aristocrático e um discurso nostálgico sobre o cinema. E há um apocalíptico, que com eles se cruza. Não passamos muito tempo sem que, por motivos tecnológicos, culturais ou teóricos ouçamos falar da morte do cinema – como sempre, extemporânea e exagerada. Em vez de fim do cinema, talvez devamos falar de metamorfose. Pode parecer uma mera subtilidade argumentativa, mas a diferença é mais acentuada: enquanto o fim do cinema nos leva a olhar para o seu passado, para uma era de brilhantismo esgotado, a metamorfose do cinema incita-nos a olhar para o futuro, a antecipar as suas faculdades profícuas. Porque o cinema não é apenas um rosário de panegíricos, mas também um encadeado de promessas. Astruc, no seu texto seminal, afirmava que, ao cinema, “nenhum terreno lhe deve estar vedado. A meditação mais estrita, uma perspectiva sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são as coisas que exactamente lhe incumbem. Mais ainda, afirmamos que estas ideias e estas visões do mundo são de tal género que na actualidade somente o cinema pode descrevê-las” (*in* Ramio e Thevenet, 221). Certamente que tão insistente e forte como a morte do cinema é o optimismo da sua superioridade. Ao cinema, estamos em crer, como Astruc acreditava há décadas, que estiveram e estão destinados grandes desígnios – e nas mais diversas modalidades: “entre o cinema puro dos anos 1920 e o teatro filmado, continua a haver lugar para um cinema livre” (*in* Ramio e Thevenet, 223) –, mas nada garante a este meio de expressão, convenhamos, qualquer ascendente epistemológico, cultural ou artístico sobre as demais artes. Diferente será, não necessariamente melhor.

Como uma e outra vez constatamos, há algo de fascinante e futurista a atravessar a história do cinema e que, nos dias que correm e perante tantas e tão frequentes inovações tecnológicas, por vezes parece, de algum modo, desajustado e evanescente. Quando Tarkovski dizia que “o cinema tem um papel particular, um destino próprio” (Tarkovski, 82), talvez os seus leitores vivessem um tempo em que tal crença, quase messiânica, ainda podia ver no cinema algo de insondável e decisivo



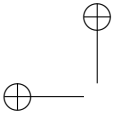


em termos civilizacionais. Hoje somos levados a perguntar se o cinema ainda detém uma notoriedade cultural equiparável. Pela nossa parte, quando olhamos para o futuro, estamos em crer que o convívio com a mutação do cinema faz parte de uma direcção que todas as actividades e artes tomam e que Astruc sintetizou de forma muito clara: “No cinema, como nas demais coisas, não existe outra preocupação possível que o futuro” (*in* Ramio e Thevenet, 224). Desviar o olhar para o futuro parece ser a melhor resposta à mórbida inquietação do destino da sétima arte. Menos solenidade, menos fatalismo; mais ironia, mais *blasé*: esta será a atitude. Mesmo se um futurista e experimentador como Greenaway não se consegue decidir, ora aceitando a inevitabilidade da mudança, ora reduzindo o seu impacto: “o cinema está a morrer, num sentido social como técnico. Todo o poder, imaginação e interesse científico está a virar as costas ao cinema. Para a televisão, por exemplo. Para mim, isto não é especialmente incómodo, pois eu considero a televisão um meio muito mais inteligente e profícuo que o cinema” (Gras e Gras, 64). Esta afirmação parece ser daquelas que não dispensa a autoridade de quem a profere, tal o grau de heterodoxia cinéfila que transporta.

Métodos

Como sucede com todas as artes, também no cinema, aos cineastas, não é fácil encontrar o equilíbrio, no processo criativo, entre o sentimento e o método. Aliás, a questão do método torna-se eventualmente mais decisiva no cinema do que nas outras artes por duas ordens de razões que se imbricam: por um lado, o facto de se tratar de um processo de produção muito dispendioso, por outro, por ser um trabalho colectivo. O método no cinema assentou, então, desde cedo, numa lógica de estúdio e de optimização dos recursos que tomou da linha de produção *fordista* e industrial as suas premissas essenciais. Ainda assim, ao longo da história do cinema, géneros como o documentário, o experimental ou a animação desenharam uma linha alternativa de produção, assente no trabalho pessoal, artesanal, intimista, e alheio à exigência mecânica e padronizada do industrialismo. De um lado, o planeamento, do outro o improvisado: entre estes dois princípios se jogaram muitas das questões

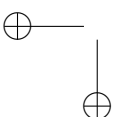




estéticas, éticas e teóricas fundamentais da história do cinema. Pela nossa parte, tomamos aqui a questão do método numa amplitude muito abrangente – que pode não se ficar pela organização do trabalho, mas eventualmente chegar à sua negação; não passar apenas pelos procedimentos, mas eventualmente pela sua recusa; não apenas pela certeza, mas pela aventura. Em alguns casos quase podemos escutar um tom doutrinário, noutros, uma mera observação de senso comum. Nuns casos uma teoria que supera a prática, noutros uma prática que contraria a teoria.

Há, por exemplo a questão da distância, tantas vezes sentida, tão raramente enunciada: de onde ver, de onde mostrar? Ao nível dos olhos, como fazia Hawks? Dissimulada, como fazia o cinema directo? Interpelante, como fazia o *cinema-verité*? Afastada, como praticava Tarkovski? São muitos os pontos de vista. Cada autor deve ter o(s) seu(s). Uns, entusiásticos, como Vertov: “não olhamos a vida, nós penetramo-la. Esta penetração permite todas as intimidades” (*in* Xavier, 270). Outros, hesitantes, como Rouch, que procuram a “faculdade da ‘distância íntima’ com o mundo e os homens, essa faculdade que tão bem conhecem os antropólogos e os poetas, e que me permitiu alternadamente ser o observador entomólogo e o amigo dos ‘Mestres loucos’, o animador e o primeiro espectador de ‘Jaguar’, mas sempre com a condição de nunca fixar os limites do jogo cuja única regra é filmar quando os outros e tu mesmo têm realmente vontade de o fazer” (*in* Ramio e Thevenet, 156). Consenso e adesão podem ser assim, na formulação simples de Rouch, bons critérios de proximidade entre o cineasta e o seu objecto.

Mas a distância pode ser também a do não-dito, daquilo que apenas se insinua ou indicia. Daí que Epstein tenha sublinhado a importância da metáfora no cinema quando diz que “o princípio da metáfora visual se impõe no cinema” (*in* Xavier, 275). E que tenha afirmado que com a, então, nova arte, “não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção” (*in* Xavier, 271). Assim: contra a narrativa a aventura, contra a evidência a metáfora. Sempre em fuga ao óbvio, ao naturalismo. “Ver é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher, é transformar” (*in* Xavier, 277). O método do cinema é então feito de vários métodos. Em todo o caso, há um método que na sua clareza e partilha universal não deve ser descurado e se torna, talvez,





o mandamento do cineasta: “na tela, as convenções são vergonhosas” (*in* Xavier, 276). E Hitchcock não deixa de atestar esta ideia, pois a sua preocupação foi sempre “evitar os clichés”.

Evitar os estereótipos – em grande medida, foi aí que aconteceu a verdadeira génese do cinema, quando este se afastou das convenções da literatura e do teatro. Da União soviética vieram os elogios aos pioneiros americanos, aos primeiros indícios de uma nova linguagem, de uma nova arte, atestados igualmente por Hitchcock, que aí desenvolveria toda a sua carreira. Dizia Pudovkin, no seguimento do seu mestre Kuleshov, que “os americanos foram os primeiros a descobrir a presença de possibilidades particulares no cinema” (*in* Xavier, 66). Uma nova relação entre o cineasta e a câmara e entre a câmara e o objecto estava a surgir: “os americanos foram os primeiros a tentar a substituição do observador pela câmara (. . .). A câmara, até então um espectador imóvel, recebia finalmente uma carga de vida” (*in* Xavier, 67). E sabemos bem que este animismo da câmara se revelou, no futuro do cinema, decisivo em muitas instâncias que não apenas a *découpage* clássica: do cinema directo à *nouvelle vague*, ou do experimentalismo ao *thriller* urbano, a câmara tornou-se muitas vezes um émulo ou um substituto do sujeito, seja enquanto narrador, personagem, espectador ou autor.

Estávamos, com Pudovkin, na génese de um modo de ver, de filmar e de mostrar que se tornaria fulcral na instituição de uma hipotética retórica cinematográfica: “se considerarmos o trabalho do realizador, parece que a matéria-prima não é outra senão aqueles pedaços de celulóide nos quais foram filmados de diversos pontos de vista os movimentos individualizados que compõem a acção” (*in* Xavier, 66). Para cada acção, um ponto de vista. A planificação orientada por um princípio analítico; a montagem, por um princípio de síntese: o cinema ganhava assim, para o melhor e para o pior, a evidência das suas possibilidades discursivas. Para quem domine esses princípios, trata-se quase de um trabalho de relojoaria: “o cinema é excepcionalmente económico e preciso. Nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo” (*in* Xavier, 72). O industrialismo americano tomaria esta premissa, de forma axiomática, para a lógica profunda da sua laboração. A *découpage* clássica é disso prova. Outros, como Vertov, faziam desta propensão analítica do cinema uma espécie de omnividência: “o método do cine-olho é o método





do estudo científico-experimental do mundo visível” (*in* Ramio e Thevenet, 33). Em todos os locais, de todos os ângulos, o mundo é explorado e, podemos dizê-lo, inscrito na sua imprevisibilidade.

Alguns denegam o primado da maturação e da planificação, outros fazem do acaso, da sorte e da aventura o seu lema e o seu processo criativo, como Jean Rouch: “Nunca escrevi nada antes de começar um filme” (*in* Ramio e Thevenet, 155). O cinema não tem, como se comprova, de ser cálculo, deliberação minuciosa, controlo de custos, organização de trabalho, previsão de receitas. Para Rouch tudo é muito mais simples e, podemos afirmá-lo, mais humilde e puro: “um filme é uma ideia, fulgurante ou lentamente elaborada, mas irreprimível, cuja expressão só pode ser cinematográfica” (*in* Ramio e Thevenet, 155). Vasta, plural, abrangente, quase insustentável, esta afirmação resume o (seu) cinema – um cinema muitas vezes quase anónimo, clandestino, despercebido, ainda que feito no coração do mundo, no âmago da vida: nos anos 1960, “a câmara e a sua bolsa eram minúsculas. Podia rodar-se no meio da rua e ninguém sabia que se estava a filmar, salvo os técnicos e os protagonistas” (*in* Ramio e Thevenet, 163). Um cinema doméstico, discreto tornara-se possível devido a uma renovação tecnológica que dava às mãos e aos olhos dos cineastas uma flexibilidade inédita. Uma flexibilidade que se distribuiria por novas cinematografias: Rouch não esconde o orgulho da “influência” do *cinema-verité* sobre o cinema comercial (*in* Ramio e Thevenet, 161), nem esquece que “também contribuimos indirectamente para o nascimento do que se denominou em França a *nouvelle vague*” (*in* Ramio e Thevenet, 162). Influências de peso, contributos de monta, ainda mais se tivermos em atenção que a etnografia parecia ser o centro de tudo: “descobria-se assim que entre a etnografia e o cinema existia na realidade uma diferença extremamente pequena” (*in* Ramio e Thevenet, 160). Curioso então que ao procurar conhecer o homem e o seu modo de ser e de viver, este cinema da verdade acabaria por se tornar um dos factores fundamentais de rejuvenescimento teórico e estético na segunda metade do século XX, mesmo no cinema mais *mainstream* (onde a câmara à mão fez progressivamente a sua invasão).

Quando instado a pronunciar-se sobre o futuro do cinema, Rouch limitou-se a verbalizar com sensatez: “Para onde vamos? Devo dizer-lhes que não o sei em absoluto”. Não deixou, porém, de enunciar uma

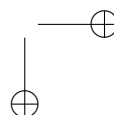
Livros LabCom





esperança: “creio que a partir de agora, juntamente com o cinema industrial e comercial, e intimamente unido a este, existe um ‘certo cinema’ que é fundamentalmente arte e investigação” (*in* Ramio e Thevenet, 164). Uma dupla tarefa de imensa ambição é, assim, enunciada por Rouch para o cinema. Arte e investigação em simultâneo ou separadas? Métodos compatíveis ou não? Em todo o caso, a resposta virá sempre da *praxis* cinematográfica, do que o cineasta possa fazer com as ferramentas ao seu dispor, da aventura estética que estiver pronto a abraçar e das potencialidades técnicas que estiver disposto a explorar. Rouch, quanto a si, propõe um método radical: “O filme é para mim um meio de expressão total e não vejo a necessidade de escrever sobre ele antes, durante ou depois da rodagem” (*in* Ramio e Thevenet, 164). Tudo contido no filme, o filme como razão artística suficiente, como discurso pleno. Talvez por isso se compreenda “a dificuldade, para mim quase insuperável, de explicar o que será um filme antes de o fazer” (*in* Ramio e Thevenet, 156). Um filme será ou não será – sempre em risco, sempre comprometido com o acontecer.

Pasolini, por trás ou em cima de todo o aparato teórico semiótico com que abordou o cinema, foi um dos mais importantes revolucionários do método. Antes de mais, denunciava uma tendência insistente e hegemónica do cinema para “um carácter prevalentemente narrativo, de prosa” (Pasolini, 162). E dizia ele – podemos escutar mesmo um ligeiro tom de desgosto e fúria – que “por cima desse monstro hipnótico que um filme sempre é, foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas comparações inúteis e pseudo-críticas relativas ao teatro e ao romance” (Pasolini, 141). Um cinema sem cinema, como tantas vezes foi dito, ocupava deste modo um papel tão preponderante que “até os filmes de arte adoptaram como sua língua específica esta língua de prosa” (Pasolini, 141). Um problema que já vem de longe, segundo o autor italiano: “a tradição da linguagem cinematográfica, tal como historicamente se formou nos seus primeiros decénios, é tendencialmente naturalista e objectiva” (Pasolini, 142). Faltava então ao cinema uma outra dimensão que o libertasse das características prosaicas da narrativa, demasiado próximas da lógica causal, da evidência realista, porque, segundo Pasolini, “os arquétipos linguísticos das imagens são a memória e o sonho, ou seja, imagens de comunicação





conosco próprios; estes arquétipos conferem pois uma base imediata de subjectividade às imagens e tornam-nas pertença sobretudo do mundo do poético – de tal modo que a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser expressivamente lírico-subjectiva” (Pasolini, 142). Podemos, por isso, deduzir daqui que o cinema enquanto expressão do sujeito foi o desígnio semiótico e artístico que esta arte, na maior parte dos casos, falhou.

A relação do sujeito, enquanto autor, com o cinema foi também um dos tópicos de reflexão de Bresson nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*. Antes de mais, Bresson considerou irrelevante ou mal focada a questão do papel e da nomenclatura. Dizia ele: “Encenador ou director? Não se trata de dirigir alguém, mas de se dirigir a si mesmo” (Bresson, 16). Como acontece frequentemente, numa frase Bresson parece condensar uma teoria ou mesmo uma filosofia do cinema. Nas palavras do cineasta francês, o que está em questão é um trabalho do artista sobre si próprio como método genuinamente criativo. Um trabalho que, eventualmente, pode levar a consequências radicais, à negação do próprio ofício: “nem encenador nem cineasta. Esquece que estás a fazer um filme” (Bresson, 39), convidava Bresson. Uma outra ideia de *cinema puro*, portanto, um cinema que surge como que por mera operação do acaso ou do divino. Um cinema que se purifica também do pecado do *kitsch* e do vistoso e do palpável: “a beleza do teu filme não estará nas imagens (cartões postais) mas no inefável que delas se desprenda” (Bresson, 105).

Naquilo que as palavras não consigam, não deixem ou não queiram dizer – aí estará a arte do cinematógrafo, então: “o teu filme não foi feito para um passeio dos olhos, mas para neles penetrar e ser absorvido por inteiro” (Bresson, 83). Arte total, de uma certa maneira, e arte de um homem só: “são precisos muitos para fazer um filme, mas só um o faz, desfaz, refaz as suas imagens e sons, regressando em cada segundo à sensação ou à impressão inicial, incompreensível aos outros, que o faz nascer” (Bresson, 105). Arte que deve fugir dos enganos: “Novidade não é originalidade nem modernidade” (Bresson, 107); e dos equívocos: “As obras-primas do cinema são habitualmente admiradas pelas más razões” (Bresson, 114). Arte que permaneceu por cumprir; que, também segundo ele, falhou: “fracasso do cinema. Desproporção derisória entre as possibilidades imensas e o resultado: *star-system*” (Bresson, 83).

Livros LabCom

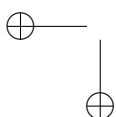




Restaria apenas, segundo Brsson, uma película de *glamour* que esconde todo o verdadeiro mundo do cinematógrafo como escrita artística.

Também Tarkovski expõe ideias muito claras sobre a realização. Desde logo, diz-nos que o realizador aparece antes, dentro e acima de tudo: “tudo o que importa é que a sua visão deve ser englobante. Entre as pilhas de páginas escritas, os actores, os locais de rodagem, os esboços, e mesmo os mais brilhantes diálogos, ali permanece apenas uma pessoa: o realizador, e apenas ele, como filtro de todo o processo criativo do trabalho cinematográfico” (Tarkovski, 18). Reforçando a ideia: “O cinema, como qualquer arte, é criado pelo autor. O que os seus colegas lhe possam dar durante o seu trabalho é inestimável; mas, seja como for, é somente a sua concepção que dá ao filme, por fim, a sua unidade” (Tarkovski, 33). O cineasta como um visionário, um unificador, um centro. Alguém que não pode nem deve fechar-se aos outros, à intimidade e à cooperação criativa, mas que, ainda assim, procura e segue o seu caminho, que toma a sua responsabilidade, que assume a sua perspectiva: “Nada se consegue atingir na arte a menos que nos libertemos das ideias recebidas. Temos de descobrir a nossa própria posição, o nosso ponto de vista individual” (Tarkovski, 60).

A certa altura, Tarkovski diz-nos que tudo “é uma questão de mundivisão, de ideais e de fins morais” (Tarkovski, 27). Procuremos mais alguma clareza no seu pensamento: “A realização começa não quando o guião é discutido com o guionista, nem durante o trabalho com o actor, ou com o compositor, mas quando, durante o olhar interior da pessoa que faz o filme e que é conhecida como realizador, emerge uma imagem do filme, a qual pode consistir numa série de episódios detalhados ou na consciência de uma textura estética ou de uma atmosfera emocional para ser materializada no ecrã”. Como se comprova, não existe um método, uma fórmula, uma maneira única. Pode haver cinema em diversos sítios, mas “o realizador deve ter uma ideia clara dos seus objectivos e trabalhar com a equipa para atingir a sua concretização total e precisa”. Contudo, a perícia técnica apenas por si não basta: “embora envolva muitas das condições necessárias à arte, em si não é suficiente para dar ao realizador o nome de artista. Ele começa a ser um artista no momento em que, na sua mente ou mesmo no filme, o seu sistema único de imagens toma forma – o seu padrão de pensamentos acerca do





mundo exterior – e a audiência é convidada a julgar, a partilhar com o realizador os seus mais preciosos e secretos sonhos. Apenas quando a sua perspectiva pessoal é convocada, quando ele se torna uma espécie de filósofo, o realizador emerge como um artista e o cinema como arte” (Tarkovski, 60). Uma pessoalização da obra. Uma aspiração à filosofia. Uma emergência filosófica em forma de revelação artística. É para aqui que Tarkovski nos aponta.

Mas ainda se mantém uma, talvez a mais decisiva das questões, que o realizador se coloca: “Qual é a essência do seu trabalho?” E aqui Tarkovski coloca-nos mais uma vez no centro do seu pensamento, na sua matéria mais resistente e esquiva: “Podemos defini-la como esculpir o tempo” (Tarkovski, 63). Metáfora bela, mas inquietante. Como deve o cineasta esculpir o tempo, segundo que preceitos? Diz o realizador: “Quero reiterar que no cinema, sempre, o essencial, o seu critério final e necessário, é que ele seja verdadeiro para com a vida; é isso que o torna único” (Tarkovski, 72). Nem sempre é apreensível a implicação objectiva desta concepção de cinema. Mas entre alusões e *tropos*, há algo que permanece inexcedido no pensamento de Tarkovski. Ouçamos: “o realizador, ao encenar, deve trabalhar a partir do estado psicológico das personagens, passando à dinâmica interna do tom da situação, e conduzir tudo à verdade do facto directamente observado e à sua textura única. Só assim a encenação atingirá o multi-facetado e específico significado da verdade concreta” (Tarkovski, 74).

A busca da verdade seria um óptimo epitome para o cinema de Tarkovski. Um projecto inacabado, sempre inacabado. Diz-nos ele: “Eu amo o cinema. Há ainda muito que desconheço” (Tarkovski, 80). Lição de lucidez, lição de modéstia, lição de sabedoria. Uma sabedoria e uma modéstia que reconhecem o potencial tremendo do cinema: “O cinema deve ser um meio para explorar os mais complexos problemas do nosso tempo (. . .). Estou convencido que, para cada um de nós, o nosso trabalho revelar-se-á um assunto estéril e sem esperança se falharmos a capacidade de agarrar precisa e inequivocamente o carácter específico do cinema, e se não encontrarmos em nós mesmos a chave para ele” (Tarkovski, 80). Amor ao cinema, sondagem perpétua da sua especificidade e da sua verdade. Com este programa, Tarkovski inventou e consolidou uma das mais impressionantes filmografias da história. “A





tarrafa do realizador é recriar a vida: o seu movimento, as suas contradições, a sua dinâmica e conflitos. É seu dever revelar”. Daí que, no cinema, “devemos observar a vida em primeira mão” (Tarkovski, 25). E talvez então seja possível o triunfo total do cinema: “Que até hoje o cinema possa reclamar alguns autores dignos de figurar ao lado dos grandes criadores da literatura é extremamente duvidoso. Não julgo que o possa fazer. E o meu sentimento é que tal ocorre porque o cinema continua ainda a tentar definir o seu carácter específico, a sua própria linguagem” (Tarkovski, 173). Especificidade e linguagem como condições para a glória artística do cinema. Especificidade e linguagem individuais, únicas, intransmissíveis: “Há poucas pessoas de génio no cinema; veja-se Bresson, Mizoguchi, Dovzhenko, Paradzhanov, Bunuel: nenhum deles se confunde com qualquer outro” (Tarkovski, 78).

Mais uma vez afirmamos: não existe um método definitivo nem exclusivo. A cada um servirá melhor um conjunto de procedimentos que poderão ser ditados pelas intenções artísticas, pelas técnicas disponíveis, pelos recursos existentes, pelo perfil dos intervenientes. Hitchcock fez questão de dizer certa vez, com um indisfarçável deleite, que “como sabe, eu nunca olho pelo visor da câmara” (Truffaut, 263) e de acrescentar que “nunca olho para um argumento enquanto filme. Sei o filme de cor” (Truffaut, 289). Muito frequentemente, ouvimos falar da necessidade ou mesmo da obrigação – argumento fácil e refutável, contudo, como vimos a propósito de Rouch – de o cineasta *ter o filme na cabeça*. Não nos ocorre melhor exemplo do que o do mestre do *suspense*, o qual clarificou a sua ideia de um modo muito directo: “Depois de ter trabalhado com o guionista na concepção do filme, o verdadeiro trabalho criativo está terminado. Só temos de esperar e descobrir que só 60% do conceito original chegou ao ecrã”.

Já alguém como Bresson parece estar o mais afastado possível desta concepção milimétrica do cinema. E, contudo, mesmo que parecendo abusivo, um ou outro vínculo (ainda que residual) pode ser estabelecido com o pensamento hitchcockiano: “o meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e pelos objectos reais que utilizo, que são mortos na película, mas que, dispostos numa certa ordem e projectados no ecrã, reanimam-se como flores de água” (Bresson, 23). Se para Hitchcock o processo criativo era

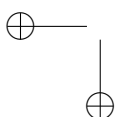




uma espécie de irrevogável decadência, para Bresson ele é sobretudo um encadeado de ressurreições. Num ponto eles se aproximam, mesmo se na essência uma incomensurabilidade parece afastar os dois cineastas: “o teu filme deve parecer-se com o que vês quando fechas os olhos. Deves ser capaz, a cada instante, de o ver e de o ouvir inteiramente” (Bresson, 54).

Como podemos constatar, estamos sempre no âmbito do ethos, da maneira de fazer, de proceder, de realizar. Bresson, entre outras ideias, legou-nos a austeridade como atitude e princípio artístico. No seu caderno de notas, deixou-nos um manual do seu ofício – muito pessoal, seguramente, mas também um dos mais influentes e respeitados na comunidade cinéfila. Sem qualquer exuberância retórica, mas com uma profunda e sentida convicção, a sua filosofia do cinema – podemos assim dizer, uma vez que em muitos aspectos, é também de um amor pelo saber que a sua obra é feita – abrange diversos factores da arte fílmica: a realização, a direcção de actores, a montagem, a cultura, a tradição cinematográfica. Um dos traços que nos parece mais relevante na sua concepção do cinema é seguramente a propensão para a austeridade, quase para a humildade e a circunspecção – como se tanto o mundo como o cinema devessem ser atravessados por uma ética da mais justa oportunidade e da mais simples pertinência.

É isso que se deprende de muitas das suas considerações acerca do seu labor. Notem-se as seguintes admoestações ou sugestões: “Assegurate de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (Bresson, 30) ou “à tática da velocidade, do barulho, opor as táticas da lentidão, do silêncio” (Bresson, 56). Parar para aprender o movimento. Calar para escutar o som. Saber o que é o som e o que é o movimento. Como vemos o que vemos? Não nos deixarmos iludir na espectacularidade ou na excentricidade ou na pirotecnia. Por isso fala, constatação paradoxal e provocatória, de “filmes lentos em que toda a gente galopa e gesticula” e de “filmes rápidos em que as pessoas mal se mexem” (Bresson, 79). E diz que “há demasiadas coisas nos filmes da moda” (Bresson, 114). Daí que, afirmemos nós, é necessário retornar sempre à simplicidade, à humildade de factores e de recursos, à lógica da escassez e da purificação: “Constrói o teu filme sobre o branco, sobre o silêncio e a imobilidade” (Bresson, 118). Recomeçar, sempre que

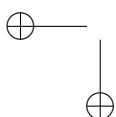




possível, do mais puro e perfeito equilíbrio, da mais abstracta figura ou ideia: "Não se cria acrescentando mas eliminando" (Bresson, 84).

Quase nos atrevemos a dizer que o programa de Bresson, a existir, pode ser talvez o de uma estética da justiça, do puro equilíbrio e adequação de meios e fins, do princípio do restauro e da infalibilidade: "Nada em excesso, nada que falte" (Bresson, 43). Total harmonia entre as ideias e as obras. Total adequação do tom e da medida: "Nem ênfase nem excesso" (Bresson, 47). Extremo paradoxo: uma quase mecânica da alma: "Controlar a precisão. Ser um instrumento da precisão" (Bresson, 15). Daí, talvez, o gesto recorrente da recusa, que aponta para a "produção de emoção conseguida através de uma resistência à emoção" (Bresson, 109). Ou da recusa da música ("não a qualquer tipo de música. É preciso que os sons se tornem música" – Bresson, 29), para que esta se liberte. Ou até da recusa mais radical, a do próprio significado: "Dedicar-me às imagens insignificantes" (Bresson, 22). Ou da recusa do óbvio, através de um jogo de segredos: "esconder as ideias, mas de maneira que as possamos encontrar. A mais importante será a mais escondida" (Bresson, 40). Ou recusa de uma ortodoxia do método: "Estes dias horríveis, em que sinto aversão à filmagem, em que estou esgotado, impotente, perante tantos obstáculos, fazem parte do meu método de trabalho" (Bresson, 110). Ou recusa de deliberação, mas preservação da vidência: "filmagem: ficar num estado de ignorância e de curiosidade intensas e, no entanto, ver *previamente* as coisas" (Bresson, 26). Quase poderíamos depreender a ingenuidade e o xamanismo, lado a lado: poderá haver método mais estranho?

De alguma forma poderíamos quase dizer que a austeridade serve o outro princípio fundamental da filosofia bressoniana: o inesperado. Não influir demasiado no mundo, nas coisas, nas ideias, nos acontecimentos, nos seres – este poderá ser o mandamento que dita a espera do eventual, do possível, do impassível, do irremediável, do inexpectável. E que merece de Bresson uma clara celebração: "Que poder têm as coisas que conseguimos por acaso!" (Bresson, 116), diz-nos o cineasta francês. Para ele, "a hostilidade à arte é também a hostilidade ao novo, ao imprevisto" (Bresson, 116). É esta novidade do imprevisto que lhe interessa antes de tudo: "pratica o preceito de encontrar sem procurar" (Bresson, 59). É como se Bresson nos dissesse que todo o plano e todo o programa





excessivos colocam em risco o momento mágico de uma epifania que nos há-de surpreender no seu fulgor. Daí que haja preceitos a respeitar – sem que, contudo, qualquer deles nos faça reféns. Por exemplo: deve-se “filmar no imprevisto, com modelos [como Bresson entendia e descrevia os actores] desconhecidos, em lugares que não se previu” para que o realizador se mantenha num “estado tenso de alerta” (Bresson, 32). Tensão e atenção, um jogo mental ao serviço da arte de “captar os instantes”, a sua “espontaneidade e frescura” (Bresson, 33). Uma frescura que se coloca como pólo oposto do *cliché*, da “imagem demasiado esperada que nunca parecerá justa, mesmo que o seja” (Bresson, 33).

É também do inesperado que surgirá a beleza, porque não se trata, a este respeito, de “belas imagens”, mas sim, de “imagens necessárias” (Bresson, 81). As imagens devem conter em si a pressão da sua necessidade e não da sua estética. Daí que seja preciso “dar aos objectos o ar de terem vontade de lá estar” (Bresson, 97). Daí que o realizador se deva manter “tão ignorante do que vai encontrar como um pescador que segura a sua cana de pesca” (Bresson, 101). Daí que, quase paradoxalmente, seja necessário “provocar o inesperado. Esperá-lo” (Bresson, 87). Daí que se pressuponha – numa feliz reversão da empatia clássica – que sejam “os sentimentos a levar aos acontecimentos, não o inverso” (Bresson, 36). Daí que filmar seja “ir a um encontro” e que não haja “nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti” (Bresson, 91). E também que seja vantajoso que “aquilo que encontres não seja o que esperavas”. Desse modo, ficar-se-á “intrigado, excitado com o imprevisto” (Bresson, 96).

Assim sendo, há um sem número de operações que se oferecem ou se exigem ao cineasta: “não corras atrás da poesia. Ela introduz-se por si mesma através das articulações (elipses)” (Bresson, 35). Para que tal ocorra, pode ser preciso “desmontar e voltar a montar até à *intensidade*” (Bresson, 50). E se calhar o segredo da poesia cinematográfica afigura-se mais simples do que seria expectável: “sempre a mesma alegria, o mesmo espanto perante uma imagem que acabei de mudar de lugar” (Bresson, 116). Uma consequência da simplicidade do olhar e da intimidade mais resoluta: “Que seja a união íntima das imagens a carregá-las de emoção” (Bresson, 32). E também da intuição mais liberta: “Filmagem: basear-se unicamente nas impressões, nas sensações”





(Bresson, 39). O que não deixa de ter um significado extraordinário – até num sentido religioso – é que, para Bresson, toda a estética mais valiosa pareça emergir da mais simples operação, da mais modesta, quase imperceptível ocorrência. Quem sabe não é quando nos colocamos “à espreita dos movimentos mais insensíveis, mais interiores” (Bresson, 41) que se revela o cerne de uma cosmovisão: “o lado insensível que liga as imagens mais e mais diferentes é a tua visão” (Bresson, 35). Quer isto dizer que há, a uma distância incerta, algo escondido que, numa lógica de revelação e de tesouro, se manifesta decisivo na identidade do artista: “Prefere aquilo que te segreda a intuição àquilo que fizeste e refizeste dez vezes na tua cabeça” (Bresson, 113). Talvez aí se possa revelar a visão plena, primeira, genésica: “sê o primeiro a ver o que vês como tu vês” (Bresson, 51). Uma visão sem igual, inabalavelmente pessoal, que cria um mundo inimitável. É esse o papel do realizador: “Fazer aparecer o que sem ti porventura nunca seria visto” (Bresson, 72). É nesta visão intransmissível que consiste o legado que o mundo agradece ao cineasta.

Se Bresson reiterou a importância da austeridade e do imprevisto, Tarkovski, ao longo das suas reflexões, não cessa de retomar a questão da sinceridade como chave da criação artística. As implicações desta operação são duplas e cruzadas: éticas e estéticas. A sinceridade torna-se então o impulso tanto da forma como da intenção. Daí que o cineasta russo fale de uma “total sinceridade”, à qual acrescenta uma ampla liberdade: ele expõe o seu pensamento, mas “sem impor os meus pontos de vista aos outros” (Tarkovski, 12). Há preceitos estritos a compreender e a praticar, quase impossíveis de tão ascéticos que se revelam: “para ser fiel à vida, intrinsecamente verdadeira, uma obra tem de ser, para mim, simultaneamente um exacto relato factual e uma verdadeira comunicação de sentimentos” (Tarkovski, 23).

Facto e emoção devem unir-se no filme. Mas se escutarmos e estudarmos as considerações de Tarkovski com alguma liberdade e atenção, verificamos que os factos podem ser filtrados, focados, enquadrados para lá da sua imanência e da sua imediaticidade. Basta atentarmos na importância que o cineasta atribui a essa matéria tão elástica que é a memória: “o tempo e a memória fundem-se como duas faces da mesma moeda” (Tarkovski, 57). O tempo pode, então, ser o mediador dos factos e o seu operador emocional. Há um factor e um índice de transformação





afectiva dos factos introduzida pelo tempo, pela memória. Os factos não estão feitos, eles são e estão refeitos: “A consciência humana depende do tempo para a sua existência” (Tarkovski, 58). O mundo e as emoções e as memórias não existem em si. Elas comportam um valor. Esse valor deve ser preservado pela sinceridade, mas sem inibir as interpretações subjectivas. Nota-se isso quando Tarkovski diz que “as mais belas memórias são as da infância” ou quando fala da “poesia da memória” (Tarkovski, 29).

A sinceridade seria então uma sinceridade poética, uma forma de ser que apenas tem na bondade intrínseca o seu critério de aferição: “O génio revela-se não na absoluta perfeição da obra, mas na absoluta fidelidade a si mesmo, no compromisso com as suas próprias paixões” (Tarkovski, 56). Virar a ética (através da fidelidade) para si mesma no momento em que trabalhamos no âmbito da estética (da obra) é o programa tarkovskiano. Daí que a perfeição não seja um critério exclusivamente de forma, mas também de modo: “eu não conheço uma única obra-prima que não tenha as suas fraquezas ou esteja completamente livre de imperfeições” (Tarkovski, 56). A imperfeição não traz consigo a mácula. A insinceridade, sim. O próprio cinema comporta como que uma espécie de chamamento à sinceridade, pois, “pela sua natureza, o cinema deve expor a realidade, não ocultá-la” (Tarkovski, 72). Se o cinema não deve ocultar a realidade, o cineasta deve praticar a “observação directa, o que quase se pode chamar verdade psicológica” (Tarkovski, 78). Que essa verdade psicológica, essa observação directa tenha de conviver com a poesia da memória e a beleza da infância, eis o que não deixa de constituir um desafiador enigma no pensamento cinematográfico de Tarkovski.

A sinceridade pode ser alcançada através de um processo de restrição emocional: “o artista tem o dever de ser calmo. Ele não tem o direito de mostrar as suas emoções, o seu envolvimento, de as espalhar pela audiência. Qualquer excitação com um assunto deve ser sublimado na calma de uma forma olímpica. Esse é o único modo de um artista contar as coisas que o excitam” (Tarkovski, 78). Contenção passional será o caminho a percorrer na procura da “verdade própria”. Segundo Tarkovski, “não pode haver outra, não pode existir nenhuma verdade ‘comum’”. Ao cineasta cabe então “procurar a linguagem própria, o sistema que dará forma às próprias ideias” (Tarkovski, 85). Cada um

Livros LabCom





deve procurar, então, a linguagem do seu ser, o tom e o discurso da sua sinceridade. Essa linguagem pessoal pode ser encontrada em várias instâncias e métodos. Como nos diz o cineasta russo, “todo o trabalho criativo luta pela simplicidade” (Tarkovski, 113). Daí, talvez, que “um único fotograma seja suficiente para mostrar, pela escolha e forma como é feito, se um realizador é talentoso, se ele possui visão cinematográfica” (Tarkovski, 116).

A marca da simplicidade e da sinceridade estaria então em toda a extensão e detalhe de uma obra. Para atingir essa imagem plena de simplicidade não existe um único método, e o próprio Tarkovski alterou a sua forma de trabalhar ao longo do tempo: “No processo de desenvolvimento de um guião eu costumava tentar ter na mente uma imagem exacta do filme, mesmo dos cenários. Agora, contudo, estou mais inclinado a trabalhar uma cena ou um plano de um modo genérico, de modo que algo surja espontaneamente durante a filmagem” (Tarkovski, 127). A planificação ou a espera, a organização ou a revelação – eis o espectro de atitudes criativas possíveis. Em todo o caso, nada é nunca definitivo: “Se, eventualmente, eu vejo algo antes de filmar, se vislumbro algo, é o meu estado interior, a tensão interior das cenas a serem filmadas e a psicologia das personagens. Mas continuo a não saber o molde preciso em que tal se concretizará” (Tarkovski, 132). As visões surgem e concretizam-se – entre um momento e outro têm a sua vida.

Se Tarkovski se propôs sempre deixar a cada qual a liberdade de adesão às suas obras e ideias, a verdade é que, com relativa veemência, se pronunciou a espaços acerca de certas operações estilísticas que, em seu entender, estariam vedadas ao cineasta – mesmo se, como refere, “a criação artística não está sujeita a leis absolutas, válidas para todas as épocas” (e podíamos acrescentar: para todos os indivíduos). Dois dispositivos relativamente simples são descartados da poética tarkovskiana: a câmara à mão e o ecrã dividido. A propósito do primeiro, diz Tarkovski que “um registo fiel, uma verdadeira crónica, não pode ser feito com câmara à mão. (...) Frequentemente, planos que se pretendem casuais são tão artificiosos e pretensiosos quanto os meticulosos planos do ‘cinema poético’” (Tarkovski, 70). Se o documentário está aí para denegar esta afirmação categórica, os *pastiches* ficcionais do próprio documentário atestam a exacta medida da denúncia de Tarkovski. Sobre





o ecrã dividido, diz Tarkovski que se trata de “uma aberração” e refere a sua estirilidade. Não abunda o ecrã dividido no cinema, o que por si poderá ser um comprovativo da posição de Tarkovski. Porém, no vídeo-clip e na vídeo-arte por mais que uma vez se notou o uso virtuoso deste recurso técnico. Em certa medida, podemos entender estas renúncias estilísticas se integrarmos estas considerações num âmbito mais vasto do pensamento de Tarkovski, que deprecia tanto o “experimentalismo estéril e desculpabilizante” quanto a beleza gratuita: “É realmente muito fácil filmar uma cena de um modo belo, para o efeito, para o aplauso... mas basta dar um passo nessa direcção e está-se perdido” (Tarkovski, 80). Antes da beleza, a sinceridade. Antes do requinte, a simplicidade.

Bresson e a austeridade. Tarkovski e a sinceridade. Greenaway e a ironia. Se há discurso de um cineasta sobre o cinema onde a ironia (o que não dispensa a paixão) é o tom-chave ele é certamente o de Greenaway. Uma vez mais mordaz, outras mais veemente, outras puramente lúdica, a ironia perpassa de forma insistente as suas reflexões acerca do cinema – e, podemos mesmo dizê-lo, atravessa com grande frequência a sua obra. Há, portanto, e pelo menos, três modalidades irónicas em Greenaway: uma ironia lúdica (que se nota no gozo dos comentários), uma ironia teórica (que está patente nas reflexões sobre a arte cinematográfica) e uma ironia criativa (que se revela nas obras do cineasta). É esta constante irónica que, de algum modo, mais fascina no discurso e no trabalho de Greenaway, um trabalho de uma enorme (auto)consciência – como, aliás, a ironia sempre exige. Um cinema profundamente pessoal (“eu quero fazer filmes muito pessoais”, afirma convictamente Greenaway); um discurso na primeira pessoa em que o pronome *eu* se encontra no início de quase todas as frases; uma ironia nada escondida e muito valorizada: “Para mim é muito importante uma certa ironia” (*in* Gras e Gras, 53). Uma ironia que pode desdobrar-se em modalidades mais radicais: “O meu cinema é um cinema de ironia, paradoxo e contradição” (*in* Gras e Gras, 99); e mais vastas: “Eu faço um cinema de metáforas, de fábulas, de simbolismo” (*in* Gras e Gras, 154).

Há então algo de conscientemente simbólico, metafórico, irónico no cinema de Greenaway. Aliás, poderemos talvez dizer que, em larga medida, estas modalidades criativas adoptadas não são mais do que um





desdobramento do estatuto “pós-brechtiano” (*in* *Gras e Gras*, 48) que o próprio realizador assumiu. Será talvez por isso que, mesmo quando afirma que “a realização, para mim, não é um exercício intelectual e distanciado, mas visceral” (*in* *Gras e Gras*, 97) e que gosta de “abordar o cinema tanto através da mente como do envolvimento emocional” (*in* *Gras e Gras*, 48), os seus filmes “são seguramente dissertações teóricas” (*in* *Gras e Gras*, 52). Não há, ao contrário do que sucede com o inesperado em Bresson e com a sinceridade em Tarkovski, muito espaço para o improvisado. Há um lado lúdico, certamente – aliás, ser brechtiano passa em larga medida por aí –, que acompanha a reflexão teórica, e há uma propensão para a derisão e a ironia mais descaradas que não é nada discreta, mas o envolvimento emocional está longe de ser – pelo menos no sentido de uma empatia clássica ilusionista – o traço fundamental da obra de Greenaway.

Há também uma ironia de género, que brinca constantemente com as convenções, em especial com a grande clivagem de género da história do cinema: entre a ficção e o documentário. “Devido ao meu passado, os meus filmes de ficção contêm elementos de documentário” (*in* *Gras e Gras*, 31), diz Greenaway, reforçando desde logo a sua percepção do discurso cinematográfico enquanto espaço de abertura e experiência. E acrescenta: “Adoro o jogo entre a realidade e a ilusão, o jornalismo e a ficção. Admiro aqueles que conseguem ludibriar os outros. Outro dia, alguém me perguntou: ‘Greenaway, é um forjador?’ Cabe-lhe a ele responder. Mas, num certo sentido, todos os realizadores são forjadores, uma vez que estão constantemente a manipular fantasias, a fabricar imagens para criar um sentido de ilusão no público” (*in* *Gras e Gras*, 32). Há, portanto, uma ironia de género que é acompanhada por uma ironia das formas, passando ambas por uma fuga às convenções: “todos os meus projectos se ligam entre si” (*in* *Gras e Gras*, 14); e por um enciclopédismo militante: “adoro catálogos e listas” (*in* *Gras e Gras*, 29).

Da mesma forma que há uma ironia de género, podemos também identificar uma ironia de tema e uma ironia de método. Ao restringir os temas fulcrais a dois assuntos – “Há apenas duas coisas que realmente contam: uma é o sexo e a outra é a morte. Toda a literatura ocidental se ocupa disso, assim como a pintura e também o cinema” (*in* *Gras e*

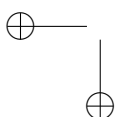




Gras, 56) – o cineasta britânico ironiza sobre a esterilidade e incosequência dos filmes que não se ocupam destes temas. E ao afirmar que “duas áreas da realização me agradam acima de tudo: por um lado, alimentar a ideia original e escrever o guião, por outro, o período na sala de montagem quando o filme se torna de novo meu e não tenho de o partilhar com centenas de outras pessoas” (*in* Gras e Gras, 55), parece ironizar também sobre o próprio processo cinematográfico que obriga a um trabalho colectivo. Um cinema muito pensado, no limite da ironia criativa e temática, eis a obra de Greenaway.

O cinema como um todo é igualmente objecto da ironia de Greenaway. Eis o que diz o cineasta, extrapolando do cinema britânico para o cinema mundial: “Eu acredito que o cinema britânico sempre olhou na direcção da América. Em contraste, eu sempre preferi olhar para a Europa: gosto de um cinema de ideias e os meus heróis sempre foram os grandes realizadores franceses e italianos como Resnais, Godard, Antonioni ou Pasolini” (*in* Gras e Gras, 51). Esta constatação pacífica pode ganhar contornos mais provocatórios. Por exemplo, quando afirma que “o modelo do cinema americano não é mais que uma massagem masturbatória totalmente ilusionística” (*in* Gras e Gras, 61). Aqui ultrapassámos mesmo o tom da ironia para chegarmos ao escárnio. Outras vezes envereda-se pela denúncia, ao contrapor o seu desejo de “um cinema vivo, um cinema que lida com coisas realmente importantes” quer a “um entretenimento de pipocas” quer ao cinema de observação feito “a partir de uma torre de marfim” (*in* Gras e Gras, 61). Nem o pretensiosismo de desvendar a realidade nem a ignomínia de entorpecer a mente. Daí a censura de que “muito cinema *mainstream* tende a glamourizar, desodorizar, romantizar e sentimentalizar” e a respectiva ressalva: “Faço questão de não fazer essas coisas” (*in* Gras e Gras, 111).

A relação entre o cinema e o seu público é também uma questão de atitude: dos espectadores, certamente; dos produtores, inevitavelmente; dos críticos, obviamente; mas também dos cineastas, necessariamente. Podemos abranger e tomar o público como uma entidade única, genérica, indistinta. Ou podemos fragmentá-lo e ver em cada comunidade cinéfila uma especificidade, eventualmente até em cada espectador a unidade mais legítima dessa entidade volátil e plural que será o público. Por princípio, cada realizador estabelece com o seu público uma relação





peculiar. Talvez se deva dizer mesmo que há algo de peculiar na relação de cada filme com cada espectador e que nisso há um carácter irreduzível que, só por si, justificaria o silêncio sobre esta questão. Estamos em crer que não há cineasta que não ame o seu público. Mas acreditamos também que nem todos os cineastas se lhe dedicam e o acarinhos da mesma forma. E que se calhar alguns o ignoram. Poderíamos falar da possibilidade ou da necessidade de um contrato ou de um compromisso ou de um vínculo qualquer entre estas duas entidades, o qual poderia ser formulado numa espécie de declaração ou manifesto. Ou podemos apenas escutar as considerações de alguns cineastas sobre esta matéria e tentar perceber como se pode construir esse laço fundamental.

Apesar de os privilégios do público serem amplamente reconhecidos pelo cinema americano, nem todo os cineastas assumem com a mesma frontalidade e até entusiasmo o factor determinante que são os destinatários de uma obra como o faz Hitchcock. Uma das justificações para a sua atitude encontra-a num ilustríssimo predecessor: “Deve-se conceber o filme como Shakespeare fez com as suas peças: para um público” (Truffaut, 283). Se serve para Shakespeare, a lógica não desmerece o cinema. Há em Hitchcock uma relação com o público que não só é directa (“Eu tenho sempre a audiência em conta” – Truffaut, 48), como pragmática (“estas pessoas pagaram para ser assustadas”), fulcral (“ganhar consciência do público é fundamental”, diz) e até, podemos especular, de denodado brio – para não dizermos de vaidade e gozo. Percebemos em qualquer entrevista ou depoimento de Hitchcock o prazer que ele retira dessa espécie de jogo intelectual e emocional com a sua audiência: “Sabemos que o público gosta sempre de estar um passo à frente da história; gosta de sentir que sabe o que vem a seguir. Assim, podemos jogar com este facto para controlar os seus pensamentos” (Truffaut, 269). Controlo, manipulação, jogo, divertimento, provocação, desafio – de um pouco de tudo isto fez Hitchcock o seu trabalho, por vezes mesmo de modo deliberado e calculista: “vira-se o público para um lado e depois para o outro; mantemo-lo tão longe quanto possível do que verdadeiramente vai acontecer” (Truffaut, 269). O cineasta como um *designer* de mentes, eis como se poderia resumir a concepção do cineasta em Hitchcock.

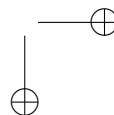
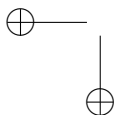
Hitchcock fala mesmo de um exemplo de puro prazer: “‘Psycho’ tem





uma construção muito interessante e esse jogo com a audiência foi fascinante. Eu estava a dirigir os espectadores. Pode dizer-se que estava a brincar com eles” (Truffaut, 269). Dirigir espectadores em vez de dirigir actores: foi quando efectuou esta mudança no seu entendimento e na sua prática do cinema que Hitchcock verdadeiramente se tornou o ‘mestre’ da emoção cinematográfica que todos reconhecemos. Acrescenta ele ainda a propósito de ‘Psycho’: “a minha maior satisfação é que o filme teve um efeito sobre as audiências, e eu considero isso muito importante. Não me interessa o assunto, ou os actores, mas preocupa-me a montagem e a fotografia e a banda sonora e todos os aspectos técnicos que fizeram a audiência gritar. Sinto que é tremendamente satisfatório conseguir usar a arte cinematográfica para atingir uma emoção massiva. E com ‘Psycho’ definitivamente conseguimos-lo. Não foi uma mensagem a espantar a audiência, nem uma grande representação ou o gozo do romance. Eles foram excitados por puro cinema” (Truffaut, 283). O puro cinema de Hitchcock é então um cinema de efeitos. Cinema de efeitos que podemos fazer remontar aos cineastas soviéticos como Eisenstein ou Kuleshov, como constatamos pelas palavras deste último acerca da importância dos “métodos que nos permitem ser mestres do espectador e fazer chegar à sua consciência o que projectámos” (Kuleshov, 146). Como se vê, o desenho de mentes está imbricado no cinema desde muito cedo. Muitas vezes assente na complacência ou na ingenuidade do espectador, de que é exemplo a referência do cineasta soviético ao “desejo do espectador americano de receber o máximo de impressões, de acções, de espectáculo pelo preço do bilhete” (Kuleshov, 147).

Mas o máximo de consequências pode ser muitas vezes produzido com o mínimo de recursos, como bem sabia Hitchcock, para quem o ‘understatement’, o eufemismo, a insinuação, era não só “importante” (Truffaut, 95), como motivo de prazer: “Nothing amuses me so much as understatement” (Truffaut, 227). Este trabalho de redução de meios pode chegar mesmo ao extremo, o absurdo: “de facto, eu pratico o absurdo bastante religiosamente” (Truffaut, 256). Esta propensão para a escassez, esta atitude quase de sonegação, de privação, de subtracção ou de abstracção teve muitos outros cultores. Entre os mais lúcidos defensores da ascese discursiva, num sentido quase oposto, temos Bresson: “mostrar tudo leva o cinema ao cliché” (Bresson, 82). E sabemos o

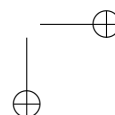




quanto Bresson contrariou o excesso de significado ou a evidência gráfica. Expurgar toda a redundância, todo o pleonasma, todo o excesso torna-se a palavra de ordem: “não mostrar todos os lados das coisas” e preservar uma “margem de indefinido” (Bresson, 90) podem ser vias possíveis para levar o espectador à revelação, à consciência, respeitando a sua autonomia, o seu percurso, a sua responsabilidade e para “habituar o público a adivinhar o todo do qual só se lhe dá uma parte”. Em que consiste este percurso? “Fazer adivinhar”. Qual o propósito final? “Despertar a verdade” (Bresson, 93).

Se Bresson se aproxima de Hitchcock no que respeita a uma margem de indefinido, de inferido, de incompleto, aos hiatos e lapsos que o espectador deve cumprir e preencher, ele afasta-se, porém, da lógica quase eucarística do papel do realizador – ou seja, de um realizador como alguém que deve comandar, sentenciosa e judiciosamente o pensamento público, o pensamento dos crentes que se submetem a uma espécie de ritual de manipulação. Quando escutamos as palavras seguintes de Bresson percebemos que o público é uma parte importante do fenómeno cinematográfico – mas numa instância posterior, ou pelo menos exterior: “É vão e néscio trabalhar especialmente para um público. Não posso testar aquilo que faço, no momento em que o faço, senão em mim mesmo. De resto, trata-se apenas de fazer bem” (Bresson, 112). Fazer bem, com precisão, com adequação, com justiça. É por aqui que se deve compreender a relação do cineasta com o público – como uma derivação: o momento criativo é um momento solitário que, posteriormente, se oferece num momento de partilha com o espectador. Reciprocidade, certamente, entre autor e espectador. Equidade, possivelmente. Diferença, obviamente – até porque, como diz Tarkovski, nem todos estão igualmente preparados para a comunhão cinematográfica ou artística: “Não devemos censurar o espectador pelo seu pobre gosto – a vida não dá a todos as mesmas oportunidades para desenvolverem as suas percepções estéticas” (Tarkovski, 174). Há, sabemos-lo, um sentimento aristocrático em Tarkovski. E é dentro dessa lógica que o espectador também se integrará. Não há um espectador ideal. Há até alguma dificuldade para ser espectador, uma série de obstáculos a vencer.

Segundo Tarkovski, o espectador vai ao cinema para viver uma ex-





periência. “O cinema, como nenhuma outra arte, alarga, aumenta e concentra a experiência subjectiva – e não apenas aumenta, como alonga, significativamente. Esse é o poder do cinema: as vedetas, as sinopses e o entretenimento nada têm a ver com isso” (Tarkovski, 63). A experiência subjectiva é o que ao ser humano deve preocupar – e, logo, também o espectador e o cineasta. O cinema seria um local privilegiado para viver essa experiência. “O propósito de qualquer arte – a menos que, claro, se destine ao ‘consumidor’, como uma mercadoria vendável – é explicar ao próprio artista e àqueles que o rodeiam aquilo para que vive o homem, o significado da sua existência” (Tarkovski, 36). Se, é certo, nem todos estão igualmente preparados para esta experiência, a aspiração e o desígnio profundo da arte, e do cinema, é universal: conduzir-nos a uma mais completa e profunda compreensão do ser e do mundo, ainda que, certamente, haja obstáculos e corrupções nesse processo. Por isso, Tarkovski fala, a propósito do cinema, do “pecado original na sua gênese: ter nascido no mercado” (Tarkovski, 99). Esta condição, em larga medida, capitalista do cinema é certamente um dos maiores obstáculos a uma vivência e uma doutrina do cinema como arte pura. Há, de um ponto de vista quase religioso, uma impureza no cinema que tem a ver com a sua condição de produto, de mercadoria, de consumo, de entretenimento, de massificação, de escapismo, de alienação – como se queira. Esse consumidor escapista, massivo, quase inconsciente não é certamente o de Tarkovski, nem o poderia ser.

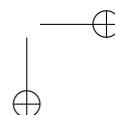
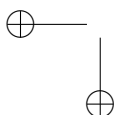
Tarkovski defende para o espectador um papel activo, uma participação necessária: “o artista obriga a audiência a recompor as partes separadas num todo”. E fala mesmo numa reciprocidade e num respeito mútuo que não se podem perder. Esse respeito para com o destinatário torna-se um factor fundamental do *ethos* do artista: “Um artista nunca é livre. Ninguém sofre tanta privação de liberdade como ele. Um artista está ligado ao seu dom, à sua vocação” (Tarkovski, 165). Ele deve não apenas respeitar-se a si mesmo, como respeitar a sua benesse e colocá-la ao serviço dos ideais e das ideias, da arte e do povo. “Estou convencido que nenhum artista trabalharia para cumprir a sua missão espiritual se soubesse que ninguém iria ver o seu trabalho”. O público é uma condição do trabalho do artista, uma exigência. Contudo, “ao mesmo tempo, quando trabalha, ele deve colocar um biombo entre si

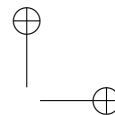




próprio e as outras pessoas, de modo a proteger-se do vazio e do trivial. Pois apenas a total sinceridade e honestidade, complementadas pelo conhecimento do seu compromisso para com os outros, pode assegurar o cumprimento do seu destino criativo” (Tarkovski, 165). Portanto, ainda que o público não possa ser descurado, “o artista não pode, e não tem o direito, de se curvar a qualquer nível abstracto e estandardizado em nome de uma enganosa ideia de maior acessibilidade ou compreensão” (Tarkovski, 166). Aliás, a acessibilidade é vista por Tarkovski como uma falácia (“é impossível um realizador ser bem compreendido por todos” – Tarkovski, 170) e como um absurdo (“o artista não pode ter o objectivo específico de ser compreendido; seria tão absurdo como o oposto: tentar ser incompreensível” Tarkovski, 167).

Deste modo, mesmo se “o artista, a sua obra e o seu público são uma entidade indivisível” (Tarkovski, 167), a verdade é que “um realizador não está incumbido de tentar agradar a ninguém” (Tarkovski, 172). Não agradar a ninguém, mas aceitar uma igualdade: “o respeito pela audiência apenas se pode basear na convicção de que ela não é mais estúpida do que nós” (Tarkovski, 173). Um respeito igualitário que pode ser o antídoto contra o perigo insidioso e bem atestado ao longo da história que advém do poder do cinema: “os métodos através dos quais o cinema afecta as audiências pode ser usado de modo muito mais fácil e imediato para a sua degradação moral, para a destruição das suas defesas espirituais, do que os de qualquer outra arte” (Tarkovski, 187). Mais pernicioso e letal do que as outras artes; mais empático ou mais profundo do que qualquer outra experiência, “um filme é uma realidade emocional” (Tarkovski, 176) que pode dar a ver o mundo e o sujeito, o bem e o mal, o interior e o exterior. Pode ser um reflexo: “quem quiser pode olhar para os meus filmes como um espelho, no qual se podem ver a si mesmos” (Tarkovski, 184). Pode ser um motivo jocoso: “gostava de salientar que é geralmente a mulher que decide que filme o casal vai ver. Aliás, é geralmente a mulher que, depois, decide se era um bom ou um mau filme” (Truffaut, 226). Ainda assim, mesmo para aqueles que constroem teoria insistentemente na sua obra, o entretenimento não pode ser característica secundária. Diz Greenaway acerca dos seus filmes: “Eles devem entreter, acima de tudo. Se não entretiverem, falham desde o primeiro momento” (Gras e Gras, 52).

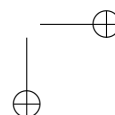




Narrativa

A forma como o cinema se transformou num fenómeno universal de apelo popular teve muito a ver com a instituição da narrativa como molde cinematográfico dominante. Por motivos naturalistas ou culturais, por hábitos dramáticos ou constantes antropológicas, a narrativa tornou-se a forma de (re)conhecimento privilegiado da humanidade. Ao longo da história do cinema, esta atitude universalista esteve, contudo, longe de ser incontestada e pacífica. Houve gestos de recusa que, muitas vezes, quase pareceram de repulsa (como sucedeu com os impressionistas franceses ou com Greenaway, por exemplo) e houve posturas relativamente tímidas, hesitantes ou desafiadoras da narrativa (como foi o caso de Eisenstein ou do cinema de autor). E, mesmo assim, permanece um claro domínio cultural e uma aceitação geral deste modo discursivo, desde o (e devido ao) cinema clássico americano. O trabalho fundador de David Griffith, que terá dito, comparando-o à técnica narrativa de Dickens, que o cinema “escreve romances com imagens” é emblemático dessa atitude. Esta proximidade ao romance e à narrativa literária em geral, bem como ao teatro, ainda que tantas vezes contestada, acabou por determinar muito daquilo que o cinema mundial foi e é.

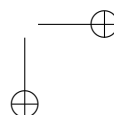
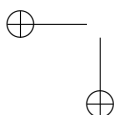
Curiosamente, se os EUA são o local de origem e promoção, por excelência, do cinema narrativo, com uma competência e uma tradição inigualáveis, o seu mérito foi reconhecido bem longe, e num contexto à primeira vista insuspeito: na União Soviética ouvimos várias vezes o aplauso de uma cinematografia estrangeira que espantava o mundo antes dos revolucionários dos anos 20 darem à cinematografia soviética um lugar de inigualável destaque. Dizia Kuleshov, em 1920, no seu texto “A bandeira cinematográfica”, que “nos filmes americanos com intriga, o essencial reside na intensificação crescente da acção e no facto de a história se tornar cada vez mais cativante”. O cálculo do fascínio, o domínio irrepreensível da expectativa ou a construção do interesse e da curiosidade fazem do cinema americano um modelo narrativo muito poucas vezes superado. Kuleshov, ainda que não explicando com a abrangência e a profundidade devidas este fenómeno, conseguiu identificar alguns factores de sucesso que ainda hoje sai inegáveis no cinema americano. Dizia ele que “o sucesso dos filmes americanos se deve à sua grande cinema-





tograficidade, ao seu máximo movimento, ao seu romantismo heróico” (Kuleshov, 40). Quase um século depois destas palavras, o cinema de acção continua a confirmar estas palavras, para o melhor e para o pior. E Kuleshov identificava também aquilo que seria um traço comum do cinema americano: o favorecimento da acção e a recusa do psychologismo. A consequência: um cinema em que as peripécias tendem a submeter as personagens, em que o espectáculo tende a derrotar a densidade.

A clara adesão dos cineastas soviéticos ao cinema americano pode ser ainda atestada nestas palavras de Eisenstein: “Griffith representou para nós, jovens realizadores soviéticos dos anos 1920, falando simplesmente e sem equívocos, uma revelação” (Eisentein, 181). A influência do pai do cinema narrativo, apesar das insuficiências que foram detetadas no seu trabalho – por Eisenstein, entre outros – é claramente assumida. Em Eisenstein, à recusa e dispensa do expressionismo alemão contrapunha-se o fascínio pelo cinema americano e pela sua maior virtude discursiva: a montagem. Atente-se nestas palavras de Eisentein e perceberemos as contradições e dilemas dos cineastas soviéticos: “essas obras surpreendentes (e surpreendentemente inúteis!) de um país desconhecido levaram-nos a meditar sobre as possibilidades de um uso profundo, inteligente, com sentido de classe, deste maravilhoso instrumento” (Eisentein, 182). O cinema passava a estar ao serviço de uma ideologia. E reivindicava uma inteligência que superasse as suas nítidas debilidades temáticas, ao mesmo tempo que aproveitava o seu potencial de comunicação narrativa. Era com certeza isso que Eisenstein tinha em mente quando falava da “sinceridade espontânea e infantil com que o cinema americano conta histórias, que tão segura e delicadamente manipula os traços infantis da sua plateia (Eisentein, 180). Existe aqui um pólo negativo, a infantilidade, e um pólo positivo, a manipulação. O processo e o propósito estavam identificados: “o jovem cinema soviético recolhia as impressões da realidade revolucionária, das primeiras experiências (Vertov), das primeiras tentativas de sistematização (Kuleshov), preparando-se para a explosão sem precedentes da segunda metade dos anos 1920, quando se tornaria uma arte independente, madura, original, que conquistou imediatamente reconhecimento mundial” (Eisentein, 181). O cinema soviético superaria, em muitos aspectos, o americano, ainda que, também ele, não estivesse isento de dilemas e arrendi-





mentos: “na actualidade, a cinematografia soviética está historicamente correcta ao integrar a campanha em favor do enredo” (Eisentein, 118). Recusa e louvor da narrativa, dois pólos de um (des)equilíbrio mais ou menos conhecido.

O privilégio da acção que Kuleshov via como um dos trunfos do cinema americano foi claramente atacado por Germaine Dulac. Havia mesmo, eventualmente, um pecado original que não mais seria redimido: “os primeiros cineastas que consideraram oportuno recolher a acção cinematográfica cometeram um erro culpável” (*in* Ramio e Thevenet, 92). Um erro e uma culpa por muitos apontados, mas sempre por expiar: o cinema narrativo não perdeu nunca o seu predomínio, mesmo quando o cepticismo sobre a propensão (quase poderíamos dizer: a destinação ou a teleologia) narrativa do cinema se levantou: “Permita-se-me duvidar que a arte cinegráfica seja uma arte narrativa. Na minha opinião, o cinema vai mais longe nas suas sugestões sensíveis do que nas suas precisões inapeláveis. É possível que seja a música dos olhos” (*in* Ramio e Thevenet, 97). A música em vez da narrativa, era o desejo de Dulac. Mesmo assim, esta estudiosa e cineasta não deixaria de ver na *cinografia* um contributo válido para a narrativa cinematográfica, sendo que esta deveria ser sempre a derivada e não a matriz: “Os filmes narrativos podem utilizar a sutileza *cinegráfica* e prosseguir o seu caminho. Mas que o público não se confunda: o cinema deste tipo é um género, mas não o cinema autêntico” (*in* Ramio e Thevenet, 99). O cinema não seria então encontrado na narrativa. O cinema estaria para lá e fora da narrativa, mesmo se esta poderia beneficiar da pureza cinematográfica.

Hans Richter, num pequeno texto intitulado “O filme, uma forma de arte original”, fazia já, por clara exclusão da parte mais fraca (a narrativa), um elogio das “duas formas cinematográficas originais: o documentário e o experimental” (*in* Ramio e Thevenet, 274). A narrativa era neste período de desafios vanguardistas, podemos adivinhar, o lado negro ou o parente pobre da arte cinematográfica, o lado menos recomendável, numa altura em que todas as convenções e familiaridades eram colocadas em causa pelos movimentos modernistas (e poucas artes ou discursos serão tão nitidamente convencionais e tão imeditamente familiares como a narrativa). Esta depreciação da narrativa multiplicou-se, à época, em ecos que se repercutiam em múltiplos discursos. Perguntava

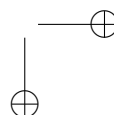
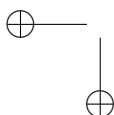
Livros LabCom





Epstein: “Então, porquê contar histórias ou relatos que suponham sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação de factos e sentimentos?” (*in* Xavier, 276). A vida e o mundo parecem-lhe mais instâncias de desordem, de caos, de indeterminação, do que de causalidade, de clausura, de consequência: “Não há histórias, nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pés nem cabeça; sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso; podemos vê-las de todo o lado; a direita transforma-se em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente” (*in* Xavier, 276). Existe algum tipo de exagero e mesmo cinismo nestas observações de Epstein: claro que há histórias, ou não se reclamasse muitos dos grandes mestres do cinema como *storytellers*. Mas, e isso parece mais relevante, existiu ao longo de um século um espartilho na narrativa cinematográfica que prendeu as histórias num molde de pouca flexibilidade. (Um aparte: não deixa, aliás, de ser crucial e emblemático que as características de uma pretensa disnarratividade que se podem adivinhar na citação anterior de Epstein sirvam para descrever excepções que de tão escassas se tornaram notáveis na história do cinema narrativo, como ‘Rashomon’ ou ‘L’Année Dernière à Marienbad’, ou a catadupa de experimentações que, em anos recentes, desafiaram narrativamente o *mainstream* a partir do seu interior: ‘Lost Highway’ ou ‘Memento’ são disso exemplo).

Um dos maiores *storytellers* do cinema mundial foi seguramente Hitchcock. O próprio assinala o momento do surgimento do seu estilo único e da sua mestria narrativa: “‘The Lodger’ foi o primeiro verdadeiro ‘filme-Hitchcock’” (Truffaut, 43). E explica em que consiste: “de facto, eu peguei na narrativa e, pela primeira vez, apresentei as ideias em termos puramente visuais” (Truffaut, 44). Foi este cineasta, que se chegou a reclamar mesmo de um puritanismo cinematográfico, a outorgar que a imagem deve prevalecer sobre tudo o resto – à excepção da história e da emoção. Estes são os dois factores primordiais na obra Hitchcockiana e no seu estilo: a imagem antes de tudo o resto, a história acima de tudo o resto. Apesar de poder ser considerado dos poucos cineastas que verdadeiramente criaram um género, as lições de Hitchcock extravasam, em muitos aspectos decisivos, as convenções e considerações acerca do *thriller*. Ele demonstra que a arte narrativa é uma arte de controlo do detalhe, da gestão de informação, do jogo intelectual, da sedução se ne-

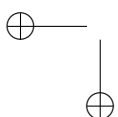




cessário, e da cedência quando preciso. Daí que Hitchcock nos diga, por exemplo, no que respeita aos actores, que “muito frequentemente a história é ameaçada pelo facto de a vedeta não poder ser o vilão” (Truffaut, 43) ou que, sobre a grande estrela de cinema, “é necessário soletrar: ele é inocente” (Truffaut, 43). Ou que o seu tema-chave está inteiramente justificado em termos narrativos: “o tema do inocente acusado, sinto-o, dá à audiência um maior sentido de perigo. É mais fácil identificar-se com ele do que com um culpado em fuga” (Truffaut, 48). Como se nota em todos os pormenores, Hitchcock cumpria com um dos seus pressupostos criativos: “Eu tenho sempre a audiência em conta” (Truffaut, 48).

A audiência antes de tudo e apesar de tudo: “seja qual for o tipo de encenação, a preocupação maior deve ser conseguir a maior tensão na audiência. Em resumo: o ecrã deve ser carregado de emoção” (Truffaut, 61). Meticuloso e calculista, ao serviço da emoção antes de mais – assim poderíamos ver o cinema de Hitchcock. Tudo está deliberadamente pensado: “deve dar-se um desenvolvimento progressivo do enredo e devem criar-se situações cativantes apresentadas, acima de tudo, através da perícia visual. Isto leva-nos ao *suspense*, o qual é o meio mais poderoso de reter a atenção do espectador. Pode ser o *suspense* de uma situação ou o *suspense* que faz o público perguntar-se ‘o que vai acontecer a seguir?’” (Truffaut, 72). O *suspense* é deixar o espectador em suspenso, sem garantia, sem protecção, sem segurança, sem destino – o espectador seria, aqui, pura dúvida. É uma dúvida que tem uma raiz, nada de casual: “na forma habitual do *suspense* é indispensável que o público tenha plena consciência dos factos envolvidos. Caso contrário, não existe *suspense*” (Truffaut, 72). Os factos envolvidos são conhecidos, mas o seu desfecho incerto – é aí que está a fonte da emoção, o “ingrediente essencial do *suspense*” (Truffaut, 73). Há uma dúvida que se vem instaurar e que se alimenta do medo: “o medo depende da intensidade da identificação do público com a personagem em perigo” (Truffaut, 73). A dúvida é uma dúvida empática – com o espectador no lugar da personagem, o perigo é partilhado, como se ambos estivessem em risco.

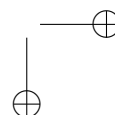
O *suspense* tornou-se o elemento distintivo do narrador exímio que é Hitchcock. Aliás, o cineasta britânico sentiu, em certo momento, a necessidade de definir *suspense* e de o distinguir de noções que lhe são





similares como a surpresa e o mistério. Diz Hitchcock que “existe uma diferença fundamental entre surpresa e *suspense*” (Truffaut, 73). É que essa diferença consiste essencialmente em que no *suspense* o espectador sabe mais que a personagem enquanto na surpresa um e outro detêm o mesmo grau e tipo de conhecimento. Já no que respeita ao filme de mistério, refere: “a maioria das pessoas fica confusa entre a história de mistério, o *whodunit*, e a história de suspense, o *thriller*. Há uma grande diferença: o *whodunit* é um exercício intelectual, como um *puzzle*. Quando se compra um livro policial tem-se imediatamente a vontade de ir para a última página. A história de *suspense* dá ao espectador toda a informação no início, antes da história começar verdadeiramente: o *suspense* procura fazer com que o público passe por uma série de emoções e isso só pode acontecer dando-lhe informação”. Entre ambos os géneros, a escolha do cineasta é bem clara. Diz Hitchcock em relação ao *whodunit*: “geralmente evito o género porque o interesse se concentra sempre no final” (Truffaut, 74). A Hitchcock interessa então uma relação constante com o espectador, do início ao fim do filme, fazendo o público aderir à narrativa: “A nossa função primordial é criar uma emoção e a nossa segunda função é manter essa emoção” (Truffaut, 111).

Uma das formas fundamentais de levar o espectador para dentro do filme obedece a um princípio estritamente clássico: “Numa aventura dramática, a figura central deve ter um objectivo. É vital para a progressão do filme e é também um factor-chave na participação da audiência. O público deve quase tentar ajudá-lo a atingir o seu propósito” (Truffaut, 105). Há, portanto, um profundo empenho e voluntarismo do espectador no enredo. Hitchcock chega mesmo a afirmar que “condicionar o espectador é essencial para a construção do *suspense*” (Truffaut, 92). No entanto, podemos constatar que ao lado deste condicionamento do espectador e desta empatia com a personagem, o cineasta britânico não só não dispensa como cultiva um lado lúdico muito forte que procura diversificar a paleta de emoções dos seus filmes. Diz ele que, tanto no género de mistério como no de *suspense*, “um pouco de farsa e humor é importante” (Truffaut, 202), porque “se se criou *suspense* no público, então deve-se aliviá-lo”. Talvez a sua educação britânica ajude a explicar esta forte propensão para o humor que recobre situações e diálogos dos seus filmes e até mesmo dos seus depoimentos. O cinema deve ter um





fundo de entretenimento, parece-nos dizer. “Acredito no humor. Quem quer ver um filme inteiro terrivelmente pesado, um *sink-to-sink movie*, sobre uma dona de casa que vai ao cinema ver filmes sobre uma dona de casa?”. É também este lado de gozo e de diletância cinematográfica que leva Hitchcock a dizer que “o sexo no ecrã deve conter *suspense*” (Truffaut, 224) e não ser imediato; bem como a criar o truque do *Mcguffin*: um qualquer dispositivo que “parece de importância vital para o espectador, mas, para mim, enquanto realizador, não tem qualquer espécie de importância”. Assim, resumidamente, “um *mcguffin* acaba por não ser absolutamente nada”, diz Hitchcock. Mas é: mais um daqueles mecanismos de manipulação do espectador tão do seu agrado.

Falámos da identificação entre espectador e personagem como um dos aspectos salientados por Hitchcock como nevrálgico na construção da narrativa. Usualmente, o espectador relaciona-se, em primeira instância, com o herói. Mas, e isto não deixa de ser curioso e sintomático, Hitchcock parece dar mais relevância e atenção aos vilões. Escutemos o que ele tem para dizer acerca destas personagens: em primeiro lugar, e isto é um ponto em que se afasta de um maniqueísmo dramático muitas vezes dominante e caricatural, “os vilões não são todos negros e os heróis todos brancos. Existem cinzentos em todo o lado” (Truffaut, 153). Há uma ambiguidade em que o espectador gosta de se perder: nem completamente do lado dos bons, nem cegamente do lado dos maus. Por isso, em segundo lugar, o vilão deve ser objecto de grande investimento criativo, de grande cuidado de caracterização, já que existiria, segundo Hitchcock, “uma lei não escrita: quanto melhor o vilão, melhor o filme” (Truffaut, 191). E, por consequência, quanto “mais forte o mal, mais forte o filme” (Truffaut, 316).

Por isso, no limite, podemos ver-nos compelidos ou obrigados a procurar o vilão perfeito: um homem simpático e airoso que, na realidade, é um psicopata. Porque, “a menos que sejam aceitáveis e agradáveis, as pessoas não se aproximariam deles”. Daí que Hitchcock afirme que “a maioria das pessoas não entende o que é um vilão”. E propõe uma descrição categórica: “é um homem encantador que mata mulheres”. Como se comprova, Hitchcock comporta na sua reflexão cinematográfica e na sua *praxis* narrativa uma perspicácia e um cuidado enormes a todos os pormenores. Podemos ver por aí que o seu projecto pessoal é ser um

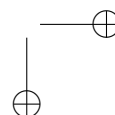




notável contador de histórias. E consegue-o. Mesmo se o faz contra um certo desdém de uma certa crítica que menospreza a narrativa pelo grau elevado de convenções que comporta. Ainda assim, é na narrativa que o cinema mantém o seu apelo popular.

Hitchcock encontrou no *thriller* o género da sua narrativa. Aliás, quando afirma que “a lógica cinematográfica segue as leis do *suspense*” (Truffaut, 199), ele está, no fundo, a dar uma importância abrangente – e eventualmente universal – ao *suspense*, a tomá-lo como imprescindível a qualquer narrativa e não apenas ao *thriller*. E o certo é que nenhuma história sobrevive ou cativa sem algum nível de *suspense*, isto é, de dúvida, por mais residual que seja. A certa altura, Hitchcock afirmou, não sem um lado provocatório: “porque é que se tornou antiquado contar uma história, usar um enredo?” (Truffaut, 203). A verdade é que, por diversos motivos e de diversos modos, uma certa ironia pós-moderna e auto-reflexiva pretendeu insinuar a caducidade criativa ou artística da narrativa. Porém, é a narrativa que no cinema, na literatura e na televisão se tem revelado como factor-chave do sucesso popular destes media. Hitchcock não esconde o seu credo cinematográfico e a ele sempre foi fiel: “Fazer um filme significa, antes de mais, contar uma história; que pode ser improvável, mas nunca banal”.

A história que se conta “deve ser dramática e humana”, pois “o que é o drama senão a vida com as partes aborrecidas cortadas?” Para esta competência narrativa todos os factores devem contribuir: no que respeita à “técnica da realização”, diz Hitchcock: “eu sou contra o virtuosismo por si mesmo. A técnica deve enriquecer a acção. (...) a beleza de uma imagem e do movimento, o ritmo e os efeitos – tudo deve estar subordinado a um propósito” (Truffaut, 103). Esse propósito é o de uma narrativa bem construída. E para Hitchcock uma narrativa bem construída possui um recorte clássico: “inquieto-me frequentemente com o dilema de saber se devo respeitar aquilo que chamo a curva ascendente da história, ou se deveria experimentar com uma forma narrativa mais solta” (Truffaut, 315). E o veredicto é bem simples: “devo dizer que me sinto confortável com um projecto quando consigo contar a história de uma forma muito simples, do início ao fim, de uma forma abreviada. Gosto de imaginar uma jovem que viu o filme e vai para casa muito satisfeita com o que viu” (Truffaut, 315).





Que esta simplicidade seja acompanhada por um enorme conhecimento cinematográfico, eis o que não deixa de denotar um equilíbrio notável. Há, por trás de um cinema que permite um apelo imediato e intenso, uma grande auto-reflexividade e até, podemos dizer, uma enorme meta-consciência. Se falamos de auto-reflexividade, tal pode notar-se quando Hitchcock nos diz que “quis a boa fortuna que eu tivesse uma espécie de monopólio do género [*thriller*]: ninguém mais parece querer saber das regras dessa forma” (Truffaut, 194), que “a capacidade para encurtar ou expandir o tempo é um dos requisitos fundamentais da realização” (Truffaut, 72), que “as sequências devem sempre fazer avançar a acção” (Truffaut, 72) ou que tinha por hábito “filmar cada pedaço de tal modo que ninguém mais conseguisse juntar tudo apropriadamente; a única montagem possível era seguindo exactamente a que eu tinha na minha mente quando filmava” (Truffaut, 195). Este nível de reflexão sobre o processo cinematográfico levou-o mesmo a considerar a hipótese de uma espécie de *meta-filme*: “tudo se passaria num estúdio cinematográfico. Mas a acção não se passaria em frente à câmara, mas fora do palco, entre os *takes*. As estrelas seriam personagens menores e os verdadeiros heróis seriam os figurantes. Assim, conseguir-se-ia um maravilhoso contraponto entre uma história banal que é filmada e o verdadeiro drama que se passa fora do palco” (Truffaut, 172).

Mais uma vez está aqui bem patente o lado lúdico, de gozo intelectual (agora virado para o próprio cinema), tão importante para Hitchcock, sendo mesmo, parece-nos, uma das bases do seu método e credo criativos. É esse lado lúdico que nos leva a falar de uma meta-consciência, ou seja, de um trabalho cinematográfico que não apenas reconhece detalhadamente os mecanismos da sua linguagem, mas também o funcionamento da mente e da consciência do espectador sobre a qual opera com enorme precisão. É um cinema que conjuga a “necessidade de um conceito forte” e de um grande cuidado formal: “um conjunto de ideias, por melhores que sejam, não é suficiente para criar um filme bem sucedido. Elas têm que ser apresentadas de modo cuidadoso, sempre com atenção à forma do todo” (Truffaut, 151). Exigências que talvez Hitchcock tenha vislumbrado nos EUA, onde desenvolveu grande parte da sua carreira: “Eu não sou um devoto de tudo o que é americano. Mas





via o seu cinema como verdadeiramente profissional e muito avançado em relação às outras cinematografias” (Truffaut, 125).

Se houve quem desde bem cedo tenha renegado a narrativa no cinema e quem, como Hitchcock, dela fizesse o seu material, vários realizadores desenvolveram uma relação de grande ambivalência em relação a este modo cinematográfico. Truffaut, na sua incursão crítica contra o cinema francês do pós-guerra, recusou a tradição de qualidade dos “filmes de guionistas”, sendo que estes “precisamente, estão na origem do realismo psicológico, no seio da *tradição de qualidade*” (Truffaut, 227). É contra este privilégio autoral do guionista que Truffaut se insurge, contra aquilo que definiu como “uma certa tendência do cinema francês, a chamada tendência do realismo psicológico” (Truffaut, 226) e que constituiu a designada “tradição de qualidade” (Truffaut, 226). Truffaut defendia que o cinema devia ser decidido pelo realizador e não que este fosse um mero ilustrador ou tradutor das situações descritas no guião. Ao realizador pedia-se uma linguagem estritamente cinematográfica, uma ousadia e um acrescento formais que não fossem meras concretizações do texto.

De algum modo, uma reivindicação semelhante percorre o pensamento de Pasolini. No seu texto “O cinema de poesia”, diz o realizador italiano que, mau grado a ligação clássica do cinema à prosa, “toda a tendência do cinema mais recente, de Rossellini à *nouvelle vague*, é para um cinema de poesia” (Pasolini, 143). Libertar o cinema do espartilho narrativo era a inquietação: “a questão que se coloca é a de saber como é que a língua de poesia poderá ser teoricamente explicável e praticamente possível no cinema” (Pasolini, 143). Se, como diz Pasolini, “o cinema clássico foi e continua a ser narrativo” e “a sua língua é a da prosa” (Pasolini, 151), este estado de coisas não é, porém, irremediável. Há mudanças que são possíveis, que ajudam a redefinir o cinema, repensando os signos, as matérias e os procedimentos criativos: “A primeira característica dos signos que constituem uma tradição do cinema de poesia consiste no fenómeno que os especialistas definem normal e banalmente com a fórmula: fazer com que a câmara se sinta, que sucedeu à máxima clássica, até ao início da década de 60, de que a câmara não se deve sentir”, diz Pasolini. Quer isto dizer que há, realmente, traços

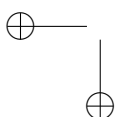




que se devem ver, que se devem perceber – é neles que o autor deixa a sua assinatura, e reinventa a forma de contar histórias.

O próprio Tarkovski procurou, no meio da sua profunda inquirição da arte cinematográfica, redefinir a narrativa, colocando-se muito mais do lado das personagens do que da acção. Isso mesmo se pode constatar pela recusa mais ou menos patente da *story-line* narrativa. Não lhe interessa um cinema de literatura e um cinema de prosa derivado do romance: “Para mim, as personagens mais interessantes são exteriormente estáticas, mas interiormente carregadas de uma paixão primordial” (Tarkovski, 17). A verdade das personagens não está então na superfície, no visível, nem na acção, nem nos sinais – pelo contrário, as personagens de Tarkovski tendem quase para a inércia, para a lentidão, para a soleidade pétreia. Há um segredo que se pode vir a revelar, mas que não pode ser dado. Ele implica uma ocultação e um desvelamento, quase um protocolo: “Na interpretação do estado mental de uma personagem, algo deve ser sempre mantido secreto” (Tarkovski, 110). A personagem não revela o seu interior senão escondendo-o previamente.

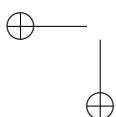
Ainda que não conseguindo fugir às ambiguidades e contradições que lhe são tão próprias, Greenaway é seguramente um dos cineastas que em tempos mais recentes maior desdém dedicou à narrativa, resumindo toda a sua atitude numa fórmula rica de ironia: “O síndrome narrativo Casablanca”. Mesmo assim, já em 1988 reconhecia – e esta é apenas uma das suas muitas ambiguidades e paradoxos – que “em geral, a minha aproximação ao cinema é muito clássica: os meus filmes baseiam-se frequentemente na estrutura da grande ópera: prólogo, três actos e um epílogo. Ou na ideia do século XIX de que o drama precisa de três actos” (*in* Gras e Gras, 56). Quer isto dizer que a estrutura profunda dos seus filmes é a mesma do cinema clássico e do cinema narrativo dominante. Ainda assim, diz-nos Greenaway, uma e outra vez, que sempre sentiu “uma particular desconfiança da narrativa” (*in* Gras e Gras, 75) e teve uma especial “aversão ao drama psicológico”. É este sentimento que o leva a uma atitude “misantrópica” para com as personagens dos seus filmes. Ao mesmo tempo que reconhece que, contrariamente ao cinema comum que usa as pessoas como personalidades, ela as usa como “corpos” (*in* Gras e Gras, 119). Por estas propostas alternativas se vê também que o cinema teria sido adulterado e desviado do seu propósito mais





intrínseco: “Muito do cinema dominante é uma espécie de ilustração de romances. Podemos dizer que 70 por cento dos filmes, ou mais, começam a sua existência numa forma de arte completamente diferente” (*in* Gras e Gras, 81). Ainda para mais, acrescenta: “não penso que o cinema seja um bom meio narrativo. Se se quer contar uma história, mais vale ser escritor, não se envolver no cinema” (*in* Gras e Gras, 174). O cinema aos cineastas, portanto.

Ora, se as acusações de servilismo narrativo são uma constante no discurso de Greenaway, os culpados estão bem identificados: “Os americanos não compreendem a metáfora no cinema. Eles são muito bons a fazer histórias lineares e directas, que entretêm esplendidamente. Mas raramente fazem outra coisa. O propósito mais vasto do meu esforço cinematográfico é explorar a metáfora e o símbolo” (*in* Gras e Gras, 98). Greenaway pretende que uma sofisticação semiótica existe para lá da literalidade romanesca, à espera de ser descoberta e explorada, uma instância que supere o infantilismo do cinema americano, que já Eisenstein, décadas antes, denunciara: “O cinema americano é um pouco como contar histórias infantis para acalmar as crianças – ter a certeza que o código moral é correcto, deitá-las, aconchegá-las, dar um beijo de boa noite e acordá-las de manhã” (*in* Gras e Gras, 152). É por isso que ele se propõe uma outra dimensão cultural: “Os meus filmes são incrivelmente abertos”. Porque, “na generalidade, os esquemas narrativos do final do século XX em muito sentidos não se desenvolveram desde Griffith” (*in* Gras e Gras, 152). É esse conservadorismo formal, essa reiteração de fórmulas, essa constância de expectativas, essa renovação de padrões que provoca “o desencanto e ansiedade com o cinema”, que é, lamentavelmente, segundo Greenaway, “primeiro texto, antes de ser imagem” (*in* Gras e Gras, 178). Daí que a busca de novas formas no seu trabalho tenha transformado o cineasta britânico num dos maiores experimentadores das últimas décadas – mesmo se a estrutura narrativa sustenta a esmagadora maioria dos seus filmes.





Manifestos

A história do cinema está repleta de momentos de fervor, tanto artístico como político, muitas vezes concretizado em manifestos. Por vezes, para muitos autores, a situação cultural ou social sua contemporânea parece tornar-se de tal modo insustentável que só a ruptura urgente e radical pode dar resposta aos receios existentes ou aos problemas vislumbrados. Muito frequentemente, a intenção ou o desejo de instaurar uma nova era estética ou política manifestaram-se de forma muito clara e quase intransigente. O que se procurou foi, uma e outra vez, enunciar ou discutir questões de grande urgência e grandeza no pensamento sobre o cinema, por exemplo, da ordem da ontologia ou da utopia: da ontologia, no sentido em que, de forma regular, se pretendeu determinar o que o cinema é, a sua especificidade, a sua essência; da utopia, no sentido em se que pretendeu, de igual modo, apontar o que o cinema deve ser, a sua teleologia, a sua promessa. Em todo o caso, é contra o estabelecido e o instituído que, usualmente, se luta, contra os perigos que se insinuam: de inércia criativa, de depauperção artística, de irrelevância cultural, de impotência política.

Este posicionamento (entre a política e a filosofia, a arte e a ética) nem sempre foi completamente manifesto, organizado e enunciado num articulado escrito e oficializado. Por vezes, a formulação, divulgação e defesa das concepções e dos valores inerentes a um pensamento cinematográfico assumiram um carácter esparso e informal, como sucedeu, por exemplo, com o neo-realismo, a *nouvelle vague*, o *cinéma-vérité* ou o cinema directo. Mas, para o que aqui nos interessa, o pensamento cinematográfico foi também, outras vezes e com os mais diversos pretextos, claramente registado e explicitado, em soluções mais sumárias ou mais detalhadas. Se é certo que, em muitos casos, as mudanças na cultura, na estética, na prática ou na teoria cinematográficas passaram ao lado destes movimentos e manifestos, não deixa de ser interessante, contudo, tomá-los como pequenas utopias, doutrinas ou idiosincrasias onde se podem compreender o poder, as ilusões e o papel do cinema. Dos escritos iniciais de Canudo e dos futuristas, passando pela efervescência revolucionária dos soviéticos, pelo contestatário novo cinema americano, pelo contundente cinema da transgressão, pelo mediático Dogma 95 até

Livros LabCom





aos mais humildades e voláteis manifestos cibernéticos que as novas tecnologias reivindicam e propiciam, tentamos efectuar aqui uma descrição (esquemática e sumária, necessariamente) de ideias que procuraram empurrar o cinema em novas direcções e abrir-lhe outros horizontes.

Ricciotto **Canudo** procurou atestar, em manifesto, o estatuto artístico do cinema: além das seis artes previamente existentes, passava a existir, em seu entender, uma nova arte, a sétima arte, talvez a mais perfeita e acabada de todas, aquela que a todas sintetizava. O cinema era, segundo Canudo, “a nova expressão da imagem, que parece resumir todas as outras artes”, as artes do tempo e as artes do espaço, as artes móveis e as imóveis. Dizia ele: “o cinema reuniu tudo isso, pois não é mais que uma imagem que se desenvolve no tempo” (Canudo, 41). Aqui se revela bem a dupla preocupação que enunciámos anteriormente: a ontológica, que nos diz ou pretende dizer o que é o cinema; e a utópica, que coloca o cinema a olhar o futuro, como síntese e superação de todas as outras artes. O “essencial” podia e devia, então, ser transmitido “pelo visível” (Canudo, 42). O futuro seria da última das artes, a sétima: “uma síntese de todas as artes – do tempo e do espaço – que aponta para o futuro” (Canudo, 42).

E aqui se manifestava uma certidão de nascimento e um título prestigioso. “O nascimento do cinema é exactamente o nascimento de uma sétima arte” (Canudo, 41), dizia Canudo no seu texto de 1919 “A Lição de Cinema”. Mas simultaneamente com a assumpção do prestígio foi diagnosticada uma enfermidade: “o cinema teve a infelicidade de, desde o seu nascimento, ser imediatamente industrializado” (Canudo, 41). Que, na história posterior do cinema, tenha sido o cinema americano, (precisamente aquele que, segundo Canudo, oferecia então “os filmes mais interessantes”) a explorar com maior proveito e domínio essa relação umbilical entre cinema e mercado, não deixa de ser irónico. Mercadoria ou obra, comércio ou prestígio, Canudo dizia que “o cinema, respondendo à própria natureza, que tudo lhe pede por meios plásticos, fará desaparecer lentamente toda a escrita do ecrã” (Canudo, 42).

No seu texto de 1921, “A estética da sétima arte – o drama visual”, Canudo reincidia: o cinema “é e será, por excelência, a arte do século XX” (Canudo, 63). Uma arte que precisava de uma identidade própria





que a distinguísse do teatro, arte com a qual não existia, segundo Canudo, “nada de comum” (Canudo, 63). Porém, não deixa de ser irónico também que, apesar de recusar qualquer paridade com o teatro, Canudo se refira ao cinema como drama visual, ao mesmo tempo que, nessa incerteza taxonómica inicial, o chame igualmente de “a arte do ecrã” e de “arte do mudo” (Canudo, 63). Tome o nome que lhe quisermos dar, “o Cinema, que resume estas artes, que é a arte plástica em movimento, que participa das artes do espaço e do tempo, das artes móveis e imóveis, das artes plásticas e das artes rítmicas, é a sétima arte” (Canudo, 64). É por isso uma conciliação das duas artes que englobam todas as outras: a arquitectura (que segundo Canudo integraria em si a pintura e escultura) e a música (que comportaria a poesia e a dança).

Síntese de todas as artes e inimiga especial e diligente do teatro (como dizia Canudo: “Não procuremos analogias entre o cinema e o teatro. Não existe nenhuma”; “esta arte aparece como verdadeiramente nobre por comparação com a grosseria do teatro” – Canudo, 65), “a sétima arte é, antes de tudo, uma visão essencial da vida” (Canudo, 64). Por isso, Canudo diz ao que vem o cinema: este “nasceu para ser a representação total da alma e do corpo, um conto visual feito com imagens pintadas com pincéis de luz” (Canudo, 65). Uma arte feita de pedaços ou traços de outras artes, que se serve dos “jogos sem fim da luz, compreendendo os seres e as coisas simplesmente como formas luminosas”, que propõe “o drama pintado com a luz, tornado arte rítmica”. O enaltecimento é bem patente: o cinema seria “a obra mais alta, mais espiritualizada, de todas as emoções estéticas mais recentes” (Canudo, 67). Incomparável entre as artes, como o século que se seguiu serve de prova ao discurso profético de Canudo.

Ainda em 1921, no texto “A sétima arte e a sua estética”, diz Canudo: “O cinema, compreendido e concebido como uma arte, deve desenvolver-se nos seus domínios próprios, que nenhuma outra arte saberia abordar” (Canudo, 100). Há uma novidade fascinante no cinema, um espanto que não cessa de nos surpreender, parece dizer-nos Canudo. Uma novidade que acrescenta potencial e valor, que nos oferece novas possibilidades e ferramentas para a compreensão e a representação do humano: “esta arte, como todas as artes, representa um novo valor para a alma que se exprime” (Canudo, 100). Aquilo que antes estava inacessível parece

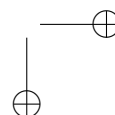




agora viável para os sentidos e para o entendimento, até nas suas mais ínfimas particularidades: “um dos domínios exclusivos do cinema será o do imaterial ou, melhor dizendo, do subconsciente” (Canudo, 101). Tornar a vida mental palpável poderia ser um dos grandes desígnios do cinema. Aceder ao imaterial e trazê-lo à luz das imagens, ao plano da consciência, é tanto uma virtude como um imperativo: “o cinema pode e deve desenvolver esta faculdade extraordinária e poderosa de representar o imaterial” (Canudo, 101). O cinema vê o que nenhum outro meio pode ver, mostra o que nenhum outro pode mostrar – revelação, quase epifania, pelo menos novidade, que se dá a ver através da “natureza-personagem” ou do “subconsciente revelado”. É isso o cinema no seu melhor: “o imaterial, ou o que designamos como tal, evocado através da plástica e do movimento. Eis os domínios que nenhuma outra arte pode abordar e que o cinema, por seu lado, pode representar” (Canudo, 102). O cinema começa a manifestar-se como arte do imaterial e meio inigualável na faculdade de conhecer e reconhecer a vida mental.

Com o olhar apontado ao novo, seja na política seja na arte, os futuristas propuseram também a sua concepção de cinema. Em 1916, Filippo T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti enunciavam os princípios da **Cinematografia Futurista**. Mesmo se a posteridade, apesar de um ou outro registo fotográfico, não preservou nenhum filme estritamente futurista, a influência deste movimento no cinema vanguardista, tanto soviético como europeu, é bem vincada. A velocidade, a vertigem, as máquinas, as urbes são algumas das características do pulsar, do sentir e do pensar futurista; e como sabemos de tudo isto se alimentou muito do cinema experimental dos anos 1920. O cinema era, como o automóvel e as demais tecnologias, um emblema do futuro. Daí que os futuristas, no seu manifesto dedicado ao cinema, comecem desde logo por desferir um ataque ao livro, suporte milenar que eles desprezaram como “um meio passadista”, condenado a desaparecer, lado a lado com “os museus e o ideal pacifista”. O livro é para eles o “companheiro estático dos sedentários, dos nostálgicos e dos neutrais”. O livro espelhava o passado, o cinema iluminava o futuro.

Como todos os manifestantes – ou ainda mais, dado o seu louvor





e apego ao dinamismo e à motricidade – os futuristas foram extremamente veementes na afirmação das suas ideias. Quando falam do “cinema futurista que estamos a preparar” referem-se-lhe como “uma radiosa deformação do universo”. Aquilo que designam como “uma síntese ilógica da vida no mundo” tornar-se-á na sua opinião “a melhor escola para os rapazes: uma escola de alegria, velocidade, força, coragem e heroísmo”. Ao cinema futurista estão destinadas as mais extraordinárias tarefas. Ele “irá desenvolver e depurar a sensibilidade, acelerar a imaginação criativa, dar à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e onnipresença”. A ser assim, o cinema futurista “irá, pois, cooperar na renovação geral, tomando o lugar da imprensa literária (sempre pedante) e do drama (sempre previsível), e matando o livro (sempre entediante e opressivo)”. Um horizonte de novidade afigura-se para os futuristas e o cinema será peça fundamental desse *re-styling* ou dessa regeneração. Para eles, como para muitos outros, nem o drama nem o livro servem as suas ideias: “Preferimos exprimir-nos através do cinema, através de grandes superfícies de palavras-em-liberdade e de sinais móveis iluminados”. Liberdade, movimento – duas ideias fundamentais do futurismo, duas lógicas decisivas do cinema.

O cinema detém todas as condições para cumprir o seu destino vanguardista, para concretizar a sua promessa de futuro, para facilitar a antecipação do tempo que virá. Mas ele tem de ultrapassar as aparências e definir a sua identidade: “à primeira vista, o cinema, nascido apenas há alguns anos, parece já ser futurista, faltando-lhe um passado e estando livre de tradições. Contudo, ao aparecer na lógica do ‘teatro sem palavras’, herdou os restos da tradição do teatro literário”. A literatura e o teatro, e todo o peso da tradição, parecem puxar o cinema para trás, quando os futuristas o querem empurrar para a frente. Nem prisioneiro, nem saudosista, os futuristas não lhe permitem a subserviência; nem a traição ou o atraso de um ideal: “o cinema até agora tem sido e tende a permanecer profundamente passadista, enquanto nós vemos nele a possibilidade de uma arte eminentemente futurista e o meio expressivo melhor adaptado à complexa sensibilidade do artista futurista”. Há uma sensibilidade nova que se quer exprimir, que deve substituir e superar a sensibilidade vigente: “Os cineastas não nos têm mais do que infligido os mais antiquados dramas, grandes e pequenos”. Do que se vislumbra

Livros LabCom





para a frente, tudo parece por cumprir, aos olhos dos futuristas: “todo o imenso potencial artístico do cinema permanece inteiramente no futuro”. O cinema deve conquistar o futuro da arte, mas deve conquistar também o seu próprio futuro, o seu território, a sua identidade: “O cinema é uma arte autónoma. O cinema não deve nunca copiar o teatro. O cinema, sendo essencialmente visual, deve, acima de tudo, consolidar a evolução da pintura, afastando-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Deve tornar-se anti-gracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico”. Fracturante, sinuoso, revoltoso, poderíamos acrescentar. Este é o cinema para vir.

Um cinema que, cheio de possibilidades, precisa de um impulso, de um auxílio, de modo a cumprir a sua função: “temos de libertar o cinema enquanto meio expressivo, de modo a torná-lo o instrumento ideal de uma nova arte”. Uma nova arte que permita “atingir aquela poli-expressividade para a qual as mais modernas pesquisas artísticas se dirigem. O cinema futurista cria precisamente a sinfonia poli-expressiva”. Expressar-se em diferentes matérias, eis o mandamento do cineasta futurista: “os mais variados elementos entrarão no filme futurista enquanto meio de expressão: do pedaço de vida ao traço de cor, da linha convencional à palavras-em-liberdade, da música plástica e cromática à música dos objectos. Por outras palavras, será pintura, arquitectura, escultura, palavras-em-liberdade, música de cores, linhas e formas, um conjunto de objectos e realidades atirados e juntos ao acaso”. Filmes que serão, entre outras coisas: “analogias cinemáticas em que (...) o universo será o nosso vocabulário”; “poemas cinemáticos”; “simultaneidade cinemática”; “pesquisas cinemáticas visuais”; “estados mentais dramatizados em filme”; “dramas de objectos filmados”; “equivalências lineares, cromáticas, plásticas de homens, mulheres, eventos, sentimentos, músicas, pensamentos, cheiros, pesos, barulhos”; “palavras-em-liberdade em movimento”. Se notarmos bem, não estamos tão longe assim do cinema soviético e do cinema impressionista dos anos 1920. Esta profusão de matérias e de ideias seria condensada numa fórmula que não escamoteia a complexidade do entendimento futurista do cinema, mas pelo contrário sublinha a sua ambição e vastidão: “Pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras-em-liberdade + barulhos compostos (intonarumori)





+ arquitectura + teatro sintético = cinema futurista”. Tudo numa arte só, toda a arte num único futuro.

Quase nos atrevemos a dizer que escutamos ecos muito claros das ideias futuristas na variante do manifesto denominada “Nós” escrita por **Dziga Vertov**, de 1919. Também aqui a veemência tem quase a pulsão de um espasmo, como se cada palavra devesse mostrar um ímpeto sem freio, uma convicção sem hesitação, uma firmeza sem receio. O ataque ao *establishment* é feito de estrondo e afronta, como a dinâmica colectiva e revolucionária bem o exige: “nós declaramos que os velhos filmes romancesados, teatralizados e demais têm lepra. Não se aproximem deles! Não lhes toquem! Perigo de morte! Contagioso! Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que viva a arte cinematográfica. Nós aceleramos a sua morte” (*in Ramio e Thevenet*, 37). As metáforas tornam-se graves, pesadas, bélicas, mesmo letais: existe um perigo de contágio, como se a peste se espalhasse em cada fotograma ou em cada ecrã; por isso, o saneamento total através da aniquilação será a resposta. A resposta da urgência futurista e extasiada: acelerar a morte de uma arte para a purificar e revivificar. Purificação que, mais uma vez, tem os males bem identificados, sendo que se trata, ainda de novo, dos mesmos suspeitos: “nós depuramos o cinema dos *kinoks* dos intrusos: música, literatura e teatro” (*in Ramio e Thevenet*, 38).

O cinema dos *kinoks* está também ele, portanto, apontado ao futuro, e a um futuro que se deve conquistar fulminantemente: “o cinema de ontem e o de hoje continuam a ser um assunto comercial” (*in Ramio e Thevenet*, 41). Contra o comércio e a burguesia, há uma espécie de voluntarismo que desculpa qualquer imperfeição: “fomos os primeiros a fazer filmes com as nossas mãos nuas, uns filmes talvez torpes, pouco brilhantes, quem sabe um pouco defeituosos, mas em todo o caso filmes necessários, indispensáveis, dirigidos à vida e exigidos pela vida” (*in Ramio e Thevenet*, 42). Há um vitalismo novo e exacerbado que deve ser sentido e cumprido, uma pulsão irreprimível e subjectiva que não pode ser defraudada: “alcancemos o espaço de quatro dimensões (3 + o tempo), em busca de um material, de uma métrica e de um ritmo inteiramente nossos” (*in Ramio e Thevenet*, 38). Deseja-se, augura-se,

Livros LabCom





inventa-se um cinema que se centra no individuo e na vida, mas que exige também o conhecimento dos seus procedimentos e aparelhos: “todos os que amam a sua arte procuram a essência profunda da sua técnica” (*in* Ramio e Thevenet, 39). Conhecer íntima e tecnicamente o cinema é colocá-lo e colocar-se ao nível e a par do seu tempo, não só estético, mas mesmo civilizacional: “através da poesia da máquina, vamos do cidadão atrasado ao homem eléctrico perfeito” (*in* Ramio e Thevenet, 38).

O cinema da vida é o mandamento, o axioma. Um cinema que não precisa do drama, não precisa da artificialidade, não precisa do espectáculo: “o campo visual é a vida, a matéria para a construção da montagem é a vida, os cenários são a vida, os artistas são a vida” (*in* Ramio e Thevenet, 43). O cinema está em todo o lado. Mas o cinema está também na montagem. É aí que, antes de mais ou acima de tudo, o cinema se manifesta como instrumento de subjectividade: “nós definimos a obra cinematográfica em duas palavras: a montagem do ‘eu vejo’” (*in* Ramio e Thevenet, 43). Alguém vê e grava. Alguém organiza ao montar. Uma atenção à vida e um olhar pessoal. Uma reconfiguração dos eventos, das imagens, das visões: “a obra cinematográfica é o estudo acabado, a visão aperfeiçoada, aprofundada e depurada por todos os instrumentos ópticos existentes e principalmente pela câmara que experimenta o espaço e o tempo” (*in* Ramio e Thevenet, 43). O cinema inscreve-se no espaço e no tempo e inscreve o espaço e o tempo em si próprio. Um novo espaço e um novo tempo que as faculdades inéditas do aparato cinematográfico vêm oferecer ao cineasta. A obra maior de Vertov, “O Homem da Câmara de Filmar”, é disso prova acabada, na complexidade estilística e formal que nos oferece.

Ainda na União Soviética, mas já em 1928, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov inquietaram-se com uma novidade técnica: o som. E a seu propósito redigiram uma “**Declaração dobre o futuro do cinema sonoro**”. O cinema sonoro era para eles “a coisa muda que aprendeu a falar”. E, como na aprendizagem de qualquer língua, é legítimo colocar a questão do seu uso e da sua finalidade. O que estes cineastas fizeram não foi mais do que adiantar um alerta contra eventuais erros e falhas. Dizem eles: “parece que este avanço da cinematografia está a ser usado de forma incorrecta. É uma concepção errada em relação às potenci-





alidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas ameaça igualmente destruir todas as suas conquistas formais”. A preocupação era portanto duplamente dirigida: para a preservação de um património artístico que não se queria em risco e para a salvaguarda de um futuro que se poderia desvirtuar e distorcer.

Em grande medida eram as implicações do som sobre a montagem o que se temia, agora que “a confirmação da montagem como o principal instrumento para causar um efeito se tornou um axioma indiscutível, sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica mundial”. Daí que os cineastas soviéticos alertem para o seguinte facto: “a gravação do som é uma invenção de dois gumes e é mais provável que o seu uso ocorra ao longo da linha de menor resistência, isto é, da simples satisfação da curiosidade” e que se assista de forma avassaladora à “exploração comercial da mercadoria mais vendável, os filmes falados, aqueles com um som naturalista”. No fundo, o que resultaria daí seria a proliferação de simples peças teatrais filmadas, e o uso do som desse modo, segundo os signatários, “destruirá a cultura da montagem”. Este era o grande temor: que a maior conquista formal do cinema fosse apagada por uma mera novidade técnica. (Num outro sentido, um outro receio levou Charles Chaplin a rezear e resistir igualmente ao som: a destruição da linguagem universal da mímica)

A resposta a este receio teria de vir de uma abertura do som à polifonia: “apenas um uso polifónico do som em relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem. O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direcção a sua distinta não-sincronização com as imagens”. Nem som ao serviço da imagem, nem imagem ao serviço do som. Antes, a lógica do contraponto. “Apenas uma investida deste tipo permitirá a necessária palpabilidade, que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras”. Plano de igualdade entre meios, portanto. Não sobreposição, mas dialéctica: “o som, tratado como um novo elemento da montagem (como um factor divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos e poderosos meios de expressão, capazes de solucionar os mais complicados problemas que agora se nos colocam devido à impossibilidade de superá-





los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais”. O som teria então de ser visto como um acrescento e nunca um estorvo: “O método polifónico de construir o cinema sonoro não apenas não enfraquecerá o cinema *internacional*, mas fará igualmente com que o seu significado tenha um poder sem precedentes e alcance a perfeição cultural”. Sabemos bem as clivagens que o som provocou entre as gentes do cinema. Sabemos também o quanto de padronização ele implicou. E o quanto de invenção ele permitiu. Do que a declaração afirma, devemos guardar sobretudo a ideia de um grande respeito criativo e artístico pelo som.

Em 1962, quando o sistema dos estúdios americanos se encontra em perfeita agonia e todos os cânones são questionados, surge o manifesto do grupo do **Novo Cinema Americano**. Até então, durante os anos 1940 e 50, os manifestos foram esparsos. O cinema clássico dominou doutrinariamente a estética da sétima arte. De certa forma, o documento do novo cinema americano sintetiza o sentimento comum a todo o planeta cinéfilo por essa altura, de grande contestação e rejuvenescimento das ideias cinematográficas (mesmo se leva algumas das ideias a um extremismo pouco vulgar). O enquadramento cosmopolita é bem patente nestas palavras com que se abre o manifesto: “nos últimos três anos, testemunhámos o crescimento espontâneo de uma nova geração de cineastas”. E no elogio das novas ideias cinematográficas que se disseminavam pelo mundo: o *free cinema* inglês, a *nouvelle vague* francesa, os novos cinemas da Polónia ou da Rússia, o cinema independente de Cassavetes. Em consequência, uma onda parecia revolver todas as instituições: “o cinema oficial por todo o mundo está a ficar sem fôlego. É moralmente corrupto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficial, temperamentalmente aborrecido”. Percebe-se nestas palavras não apenas uma constatação, mas igualmente uma contestação e até algum júbilo crítico que denuncia e avisa sobre “a decadência do Produto Filme”, “a falsidade dos seus temas, a sua falta de sensibilidade, a sua falta de estilo”. Chegara o momento de romper o pacto com os valores vigentes e de afirmar uma nova identidade, mesmo que difusa e até, em certa medida, niilista.

Uma luta estava em curso: “Nós sabemos o que é preciso ser des-





truído e aquilo por que nos batemos”, lia-se no documento. Era uma luta com uma frente alargada e o cinema queria estar entre a vanguarda, não perder o impulso: “como nas outras artes americanas de hoje em dia, a nossa rebelião contra o velho, o oficial, o corrupto e o pretensioso é primordialmente ética”. Aqui, surge-nos uma perspectiva humanista, num tom quase ecuménico, que não deixa de surpreender pela sua ambição: “preocupa-nos o Homem. Preocupa-nos o que está a acontecer ao Homem”. É este humanismo que dá sentido a qualquer procura estética: “não somos uma escola estética que constrange os cineastas com um conjunto de princípios mortos”. Existe um sentimento de que não se pode continuar “a confiar nos princípios clássicos tanto na arte como na vida”.

É preciso então anunciar uma nova doutrina. Destaquemos alguns dos preceitos:

1. Acreditamos que o cinema é intrinsecamente uma expressão pessoal. Por isso rejeitamos a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que o nosso trabalho esteja pronto a ser projectado.
2. Rejeitamos a censura e não aceitamos relíquias como o licenciamento de filmes.
3. Procuramos novas formas de financiamento, trabalhando no sentido de uma reorganização dos métodos de investimento em filmes, preparando a base de uma indústria cinematográfica livre.
4. O novo cinema americano está a abolir o mito do orçamento, provando que bons filmes, internacionalmente viáveis, podem ser feitos com orçamentos de 25 ou 200 mil dólares. Os nossos orçamentos realistas libertam-nos de estrelas, estúdios e produtores. O cineasta é o seu próprio produtor e, paradoxalmente, os filmes de baixo orçamento permitem um retorno marginal superior. Os baixos orçamentos não são uma consideração puramente comercial. Fazem parte das nossas crenças éticas e estéticas: o que queremos dizer e como.





5. Tomaremos posição contra as presentes políticas de distribuição e exibição. Há algo decididamente errado com todo o sistema de exibição cinematográfico; é tempo de o explodir.
6. Planeamos estabelecer o nosso próprio centro cooperativo de distribuição.
7. É tempo de a costa Este ter o seu próprio festival, um que sirva como local de encontro para o novo cinema de todo o mundo.
8. Faremos acordos com os sindicatos em função do tipo de produção.
9. Criaremos um fundo de garantia.

Estas premissas, este entendimento quase puro do cinema, tinham um objectivo muito claro em mente: “Não nos estamos a associar para fazer dinheiro, mas para fazer filmes. Estamos a juntar-nos para criar o novo cinema americano. E estamos a fazê-lo em conjunto com o resto da América, com o resto da nossa geração”. Há então um sentimento de partilha que atravessa uma cinematografia dominante mundialmente. A crença que as palavras do documento transparecem parece repercutir-se na Nova Hollywood dos anos 1970. Mas a indústria permaneceu, apesar dos abalos, imune ao colapso, mesmo num tempo de fé na rebelião inigualável, planetária, premente: “conhecimentos, crenças, raiva e impaciência comuns unem-nos – e unem-nos aos movimentos dos novos cinemas do resto do mundo. Os nossos colegas em França, Itália, Rússia, Polónia ou Inglaterra podem confiar na nossa determinação. Como eles, fartámo-nos da Grande Mentira na vida e nas artes. Como eles, nós não procuramos apenas o novo cinema: procuramos também o novo homem. Como eles, somos pela arte, mas não à custa da vida. Não queremos filmes falsos e polidos – preferimo-los rudes, mas vivos; não queremos filmes rosados – queremos-los da cor do sangue”. Há aqui muito do entusiasmo desmesurado e panfletário do futurismo. Há uma agressividade que não pode ser dispensada quando a regeneração se impõe como medida política. Há um mundo e um homem novo a fazer, e isso só se consegue com determinação.





Os últimos anos do século XX e os primeiros do século XXI têm assistido a uma vaga alargada, à escala planetária, de um cinema que faz da transgressão das normas, dos valores e dos costumes uma realidade. Filmes como ‘Shortbus’, ‘O Sabor da Melancia’, ‘Batalha no Céu’, ‘Irreversível’ ou ‘Nine Songs’ são exemplo de um cinema que faz da exposição do sexo explícito (e de outras imagens chocantes) um procedimento integral da sua estética e da sua temática. São casos radicais, mas não inéditos – basta pensarmos no ‘Saló ou os 120 dias de Sodoma’, de Pasolini, ou no ‘Império dos Sentidos’, de Oshima, e ficamos com uma ideia do que se fez antes. O que espanta é, pelo contrário, a quantidade de obras deste tipo produzidas actualmente. A cada momento somos confrontados com mais um filme de grande ousadia e escândalo num festival. Não sabemos se algum ponto de contacto directo pode ser estabelecido entre este tipo de cinema e o **Manifesto do Cinema da Transgressão** que Nick Zedd propôs em Setembro de 1985. O certo é que estes filmes que referimos se alinham claramente nesse lado transgressor do cinema.

Um aspecto que se revela extremamente interessante neste manifesto é o facto de ele se propor já não apenas superar a ousadia do establishment, mas também das vanguardas, como se vê neste autorretrato: “nós, que violamos as leis, ordens e deveres da vanguarda, isto é, entediar, tranquilizar, e ofuscar através de um processo aleatório ditado pela conveniência, declaramo-nos culpados”. Onde as vanguardas se reclamam da ruptura, os transgressores apenas vislumbram o tédio. Onde as vanguardas pretendem dinamitar as convenções, Zedd vê simples ofuscamento. Mas as vanguardas não são os únicos alvos do cinema da transgressão: “nós renunciamos e rejeitamos abertamente o snobismo académico entrincheirado que ergueu um monumento à preguiça conhecido como estruturalismo”. A teorização em excesso é inimiga da transgressão, pode depreender-se. A academia e a vanguarda, tão próximos que estão, são estilhaçadas de igual modo: “nós recusamo-nos a adoptar a sua fácil abordagem da criatividade cinematográfica, uma abordagem que arruinou o *underground* dos anos sessenta, quando o flagelo da escola de cinema dominou”. Consequência disto: “uma geração de estudantes de cinema desencaminhados, emuladores dos defeitos de pessoas sem talento e profundamente desmerecedoras como Stan Brakhage, Michael





Snow, Hollis Frampton, Ernie Gehr ou Robert Breer”. Onde os manifestos tendem a eleger alvos genéricos, aqui dão-se nomes aos faltosos.

Contra essa geração de supostos ineptos, vislumbra-se a formação de “uma nova geração de cineastas que ousam rasgar os sufocantes coletes de força da teoria cinematográfica num ataque directo a todo o sistema de valor conhecido do homem”. Uma proposta iconoclasta e uma purga pedagógica são avançadas como solução: “nós propomos que todas as escolas de cinema sejam explodidas e todos os filmes chatos nunca mais sejam feitos. Nós propomos que o sentido de humor, descartado pelos caquéticos académicos, seja um elemento essencial e, mais, que qualquer filme que não choque não vale a pena ser visto”. Divertir e chocar. Ou divertir chocando, eis uma proposta que a ninguém desagradará. . . a menos que o niilismo, o catastrofismo e a destruição sejam totais: “todos os valores devem ser desafiados. Nada é sagrado. Tudo deve ser questionado e reavaliado com o fim de libertar as nossas mentes da fé da tradição”. Contra a tradição, contra a norma, contra a ordem, contra a instituição – em todas as dimensões da existência, luta e recusa: “o crescimento intelectual pede que riscos sejam corridos e mudanças ocorram nas posturas políticas, sexuais e estéticas, não importando quem desaprove”. Toda a transgressão deve ser assumida em favor da liberdade. Toda a luta é legitimada pela liberdade. Toda a arte e todo o pensamento só podem existir em liberdade: “propomo-nos ir além de todos os limites ditados ou prescritos pelo gosto, moralidade ou qualquer outro sistema de valores tradicional que aprisione as mentes humanas”. No cinema, trata-se de uma liberdade que pode começar mesmo pelas matérias e pelos suportes: “Nós cruzamos e vamos além das fronteiras dos milímetros, das telas e dos projectores até ao estado de um cinema expandido”. O cinema libertado, portanto.

Nada como dantes. Nenhuma estabilidade, nenhuma paz: “propomos quebrar todos os tabus de nossa era, pecando o máximo possível. Haverá sangue, vergonha, dor e êxtase, de maneiras que ninguém nunca imaginou. Ninguém sairá ileso”. Há aqui algo de telúrico e heróico que não deixa de possuir um grande apelo. Uma proposta de rebelião que mobiliza todo o entusiasmo juvenil. Uma febre de transgressão, de negação: “o único inferno é o inferno de orar, de obedecer a leis e rebaixar-se diante de figuras de autoridade; o único paraíso é o paraíso do pecado”.





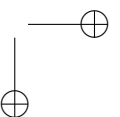
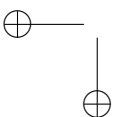
Como consequência e corolário, “este acto de coragem é conhecido como transgressão”. A transgressão é aqui uma espécie de salvação, de redenção, de ascensão: “nós propomos a transformação pela transgressão: converter, transfigurar e transmutar para um plano superior de existência com o fim de chegar próximo da liberdade, num mundo cheio de escravos ignorantes”. Não sabemos se os cineastas dos filmes que indicámos anteriormente foram influenciados por esta filosofia política do cinema, mas pode bem ter acontecido. Um cinema fora do mundo como o conhecemos – para muitos permanece o único cinema que vale a pena fazer, o risco que vale a pena correr.

Em 1995, um grupo de cineastas do norte da Europa, liderado pelo excêntrico Lars Von Trier tentou sacudir um pouco as águas do cinema internacional propondo, num gesto – parece-nos – com tanto de lúdico como de ideológico, o chamado **Dogma 95**, um manifesto que se assumia como um ‘Voto de Castidade’ cinematográfica assente numa dezena de princípios cuja lógica consistia, se quisermos ser justos, na simples definição e prescrição de uma característica específica para cada área criativa, do som à fotografia, da cenografia à montagem, normalmente estabelecendo um constrangimento ou uma proibição. . .

Filmar em cenários naturais,
com som directo,
de câmara à mão,
com luz natural,
em película de cor,
sem filtros,
proibindo qualquer género cinematográfico,
usando formato de 35 mm obrigatoriamente,
sem creditação do realizador

. . . A isto se resume o programa do Dogma 95. A isto se somava a inibição do gosto pessoal. O artista deixava de ser um artista. A obra era diminuída perante o instante. O objectivo supremo seria forçar a verdade dos actores e dos cenários. A eventual dispensa do bom gosto e de considerações estéticas era tanto possível como aconselhável. Podemos afirmar que enquanto brincadeira doutrinária, o exercício não deixa

Livros LabCom





de ter o seu gozo; enquanto programa artístico, a sua ambição e as suas consequências foram relativamente humildes, mas marcantes.

Nos anos mais recentes as tecnologias digitais têm vindo, de uma forma cada vez mais intensa e alargada, a tomar um papel fundamental nos diversos aspectos do cinema, da produção à distribuição, da estética à economia. Este estado de profunda e consistente metamorfose não poderia deixar de ser patente na discussão sobre o futuro imediato do cinema. Os manifestos, com as mais variadas perspectivas, detalhe e consistência intelectual, surgem um pouco por todo o lado. O **Plugin Manifesto** é disso um bom exemplo. Os autores deste documento pretendem lançar um “desafio aos realizadores para tirarem partido da revolução das tecnologias digitais” e também “criar um enquadramento para os realizadores que produzem filmes especificamente para a Internet”. É sua crença que “a realização de filmes para a Internet vive um momento verdadeiramente excitante”. A própria utilização do manifesto está marcada por essa nova tecnologia que é a Internet, conhecendo várias versões que são consequência de um apelo dos próprios autores: “cada um tem uma grande liberdade para copiar, distribuir e desenvolver o manifesto”. Trata-se, portanto, de um texto aberto, o que significa que, ao contrário dos manifestos clássicos que procuravam estabilizar e fixar uma doutrina para sempre, agora a volatilidade das ideias, a sua experimentação e tentativa se tornam a lógica dominante. “Por favor, enviem os vossos manifestos modificados”, pedem os próprios autores, como se nenhuma verdade artística (dogma, ortodoxia) fosse já possível.

Este manifesto começa com uma espécie de impotência ontológica e epistemológica: “é mais fácil descrever o que um filme para a Internet não é do que o que é”. (um aparte: não nos esqueçamos que foi sempre assim, por recusa e negação, que o cinema construiu a sua identidade) Mas esta impotência dá lugar de seguida a uma série de proposições que podem ser de algum interesse para esta nova forma do cinema. Ao realizar um filme para a Internet, defendem os autores que “devemos começar com a experimentação, brincar com as convenções. (...) Ver as outras possibilidades que se abrem em termos de forma e de estrutura, bem como de conteúdo”. Das paródias aos puzzles, por aqui passa, é verdade, muita da produção contemporânea. No que respeita à du-





ração, a mudança é significativa: em vez da tradicional 1h30, apenas dez a 15 minutos. Interessante é a indiferença perante a narrativa: “a estrutura pode provir de uma grande variedade de meios”. E acrescentam: “A estrutura pode ser criada de múltiplas formas, usando cor, música, cabeçalhos, etc. como formas de sustentar as imagens”. Nesse sentido é interessante o rol de nomes inspiradores como Deren, Vertov, Godard, Brakhage, todos eles cultores de um estilhaço das convenções e das matérias cinematográficas.

Este é um cinema contra o *mainstream*: “Hollywood decidiu muito cedo que os filmes são um produto, não uma obra de arte. Esqueçam Hollywood, o cinema pode ser arte! O cinema foi raptado muito cedo na sua existência – Reivindiquemo-lo!” Aqui não deixam de ecoar as crenças do futurismo e de Vertov. “As limitações podem ser criativas”, dizem. Bresson, se bem nos lembramos, afirmara o mesmo. Tudo regressa, portanto. O meio está ainda a descobrir-se a si próprio: “actualmente muito pouco foi desenhado para ser visto na Internet. Muito foi transposto de outros meios como a TV e o cinema. Isto não é bom. O realizador para a internet deve pesquisar a forma apropriada para os filmes neste meio” – a rima com os primórdios do cinema não podia ser mais clara, lembrando-nos a querela com a literatura e o teatro. Tudo regressa, portanto. A um conglomerado de autores compete mudar este estado de coisas: “os cineastas independentes, os *geeks* e os artistas têm uma oportunidade ideal para experimentar e pressionar criativamente estas tecnologias”. As ferramentas são inúmeras, os horizontes são vastos: “usem os *codecs* e a compressão criativamente. Usem as ferramentas apropriadas para o trabalho: *flash*, *html*, algoritmos de compressão”. Uma conclusão se impõe, ainda que contraditória: “realização para a Internet não é realização para o Cinema”. Então os *filmes* para a Internet não são cinema? Ou ainda não são cinema? Ou já não são cinema? “A câmara e o celulóide definiram os filmes para o cinema. Os computadores e a Internet definirão o média do novo milénio”.

Um novo média, um novo milénio. Um cinema que já não é cinema, logo um cineasta que já não é cineasta. “Realizadores e *geeks* devem ser amigos”, diz o manifesto *Plugin*. Interdisciplinaridade, perfeitamente aceitável. Valorização dos “empreendimentos” e das “cooperações artísticas” em que o choque entre a novidade e a tradição no modo de fazer

Livros LabCom





as coisas “pode produzir um trabalho novo, surpreendente e desafiador”. Para isso é importante “nunca esquecer o meio e o contexto de visionamento”. Só assim se pode levar de vencido o desafio último: “criar agora as formas do futuro”. Um futuro que está constantemente a ser desenhado, herdando, mas sobretudo renegando, um passado: “isto não é um sistema televisivo em que nos sentamos na nossa sala de estar, mas a Internet, um enorme sistema de armazenamento e busca de informação para utilizadores individuais e sem controlo centralizado”. O apelo último é muito claro, potencialmente mobilizador e eventualmente desmesurado: “sejam parte da definição da próxima e grande forma de arte mundial”. Ou seja: já não um cinema da sala escura, nem sequer um cinema da sala de estar, mas um cinema do laptop ou do desktop. Perder-se-á algo nesta nova escala cinematográfica? Certamente. E ganhar-se-á? Obviamente.

O que é o ‘**V2V**’? É uma cooperativa de partilha de vídeo sediada na Alemanha. Propõe uma conspiração que logo descreveremos, aproveitando a lógica do *peer-to-peer* com o fim de criar e articular uma rede de trocas de vídeos independentes, com conotação política concretizada no apoio aos protestadores das reuniões do G8. A primeira parte do manifesto diz-nos muito claramente que “não há razão para ser optimista”. O que está aqui em causa é que as novas tecnologias, como sempre acontece, estão condenadas a um papel aparentemente indesejável: “a transformação tecnológica é sempre acompanhada de grande entusiasmo e novos paradigmas estéticos que, em última instância, reinventam as rodas que moverão as velhas indústrias de sempre”. Para cada promessa, uma desilusão, poderíamos dizer. Mas a fé parece renascer logo a seguir: “o cinema nunca morrerá”, pode ler-se. E acrescentam que ao mesmo tempo que o *status quo* tende a perpetuar-se, “a última democratização do cinema está realmente a acontecer através do florescimento de milhares de projecções públicas, de festivais de cinema em lugares impossíveis ou da ocupação de velhas salas de projecção que, pertencendo à era de ouro do cinema, se tornaram salas de cinema pornográfico e foram abandonadas à sua própria sorte”.

Há um cinema para ser visto, um pouco por todo o lado. E há “um interesse difuso na reapropriação da imagem pelas próprias pessoas e no





uso da linguagem cinematográfica. Não é uma questão de tecnologia ou de estética. É uma questão de iniciativa”. As imagens vivem e revivem em metamorfoses e contextos plurais, uma e outra vez renovadas, consecutivamente refeitas. O que parece é que esta mudança acelera aquilo que é uma condição do cinema e de todas as artes: o perpétuo ciclo da vida e da morte, da ressurreição e da vida. “O cinema dos nossos avós já morreu tantas vezes, mas, como que por milagre, ele ressuscitou também vezes seguidas, e a cada vez ele encontra-se mais cercado de filhos ilegítimos”. Uma perspectiva liberal permitirá acolher essa prole na família. O conservadorismo, por seu lado, conduzirá inevitavelmente às clivagens e dissensões. A cada um a sua responsabilidade, o seu partido.

A mesma interpretação política é necessária para a questão da propriedade intelectual. Agora interessa saber já não somente a quem as coisas possam interessar, mas igualmente a quem possam pertencer. Daí a questão: “a quem pertence uma imagem? A quem é retratado, a quem a produz? Ou a quem a copia? Ou ela pertence a todos? Sabemos que não há uma solução final para tais questões. Mas aprendemos: novos filmes estão baseados em novas liberdades”. E a liberdade de uso e apropriação de um bem quase intangível não é fácil de resolver. Aqui nada é pacífico. Fala-se de “uma resposta à corrupção da indústria do entretenimento e ao tédio sem fim do individualismo burguês”. A seguir acrescenta-se: “o autor está doente, e a sua onipotência alucinada está agora nas mãos das multidões digitais. As multidões tornam-se os produtores conscientes, os proprietários, os reutilizadores de toda imagem disponível”.

As imagens perdem aura e ganham, correspondentemente, virtualidade. O credo torna-se claro: “acreditamos em imagens com códigos abertos: acedendo à herança cinematográfica de outras gerações, potencializando as narrativas colectivas, mudando pontos de vista, partilhando conteúdos, faculdades e recursos rapidamente, possibilitando múltiplas conexões entre nós em redes criativas”. Produzir e distribuir, transformar e partilhar: a vida das imagens tornou-se frenética. Elas são actualizadas constantemente: “produção e distribuição vão finalmente convergir num processo de partilha de todas as imagens”. As operações são simples: “editar, mudar, repetir e *PLAY*”. A liberdade





está latente, mesmo se as poderosas corporações a inibem – com ou sem razão.

Bibliografia

Por fim, deixamos algumas notas breves em relação à bibliografia que serviu de base a este trabalho. Necessariamente, vários outros títulos podiam ser utilizados. Ficaré para um outro volume. Entretanto, gostaríamos de referir aqui:

... três títulos de cariz mais abrangente e genérico...

AUMONT, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Paidós Comunicación, 2004

RAMIO, Joaquim; Thevenet, Homero (eds.), *Textos y Manifiestos del cine*, Catedra, 1989

XAVIER, Ismail, *A experiência do Cinema*, Graal, 2003

... dois livros de entrevistas interessantíssimos...

GRAS, Vernon, GRAS, Marguerite (eds.), *Peter Greenaway: interviews*, University Press of Mississippi, 2000

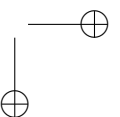
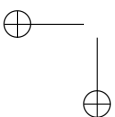
TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Simon and Schuster, 1985

... três colecções de textos de três pioneiros...

CANUDO, Ricciotto, *L'usine aux images*, 1995

DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques II*, 1986

KULESHOV, Lev, *L'art du cinema et autres écrits*, L'Age d'Homme, 1994





... algumas recolhas de pensamentos de (e sobre) grandes cineastas...

EISENSTEIN, Sergei, *A Forma do Filme*, Jorge Zahar Editor, 2002

EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinema*, Seghers, 1974

PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo Herege*, Assírio e Alvim, 1982

MADEIRA, Maria João, *Clint Eastwood*, Cinemateca Portuguesa, 2008

... bem como as duas obras fundamentais para uma compreensão mais aprofundada destas temáticas...

BRESSON, Robert, *Notas sobre o Cinematógrafo*, Elementos Sudoeste, 2003

TARKOVSKI, Andrei, *Sculpting in Time*, University of Texas Press, 1989

