



Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

João Maria
Mendes

Volume I

Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

João Maria
Mendes

Volume I

Editora online em acesso aberto

ESTC edições, criada em Dezembro de 2016, é a editora académica da Escola Superior de Teatro e Cinema, destinada a publicar, a convite, textos e outros trabalhos produzidos, em primeiro lugar, pelos seus professores, investigadores e alunos, mas também por autores próximos da Escola.

A editora promove a edição *online* de ensaio e ficção.

Editor responsável: João Maria Mendes, Presidente da ESTC.

Articulação com as edições da Biblioteca da ESTC: Luísa Marques, bibliotecária.

Editor executivo: Roger Madureira, Gabinete de Comunicação e Imagem da ESTC.

Secretariado executivo: Rute Fialho.

Avenida Marquês de Pombal, 22-B

2700-571 Amadora PORTUGAL

Tel.: (+351) 214 989 400

Telm.: (+351) 965 912 370 · (+351) 910 510 304

Fax: (+351) 214 989 401

Endereço electrónico: estc@estc.ipl.pt

Título : Sentidos figurados: Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa - vol I

Autor : João Maria Mendes

Série: Ensaio

ISBN

978-972-9370-23-6

Citações do texto:

MENDES, João Maria (2018), *Sentidos figurados:*

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa - volume I -

Amadora, ESTC Edições, disponível em <www.estc.ipl.pt>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 International License.

https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC_Affiliate_Network

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra, fora do âmbito da licença BY-NC-ND da Creative Commons, carece de expressa autorização do autor. Os textos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

© João Maria Mendes e herdeiros

Edição electrónica: ESTC, Gabinete de Comunicação e Imagem, Roger Madureira.

Concepção gráfica: ESTC EDIÇÕES.

Imagem de capa: a partir de fotograma de *Bis ans Ende der Welt (Até ao fim do mundo)*, Wim Wenders, 1991.

Índice do Volume I

Imagem de capa: a partir de fotograma de *Bis ans Ende der Welt*
(*Até ao fim do mundo*), Wim Wenders, 1991.

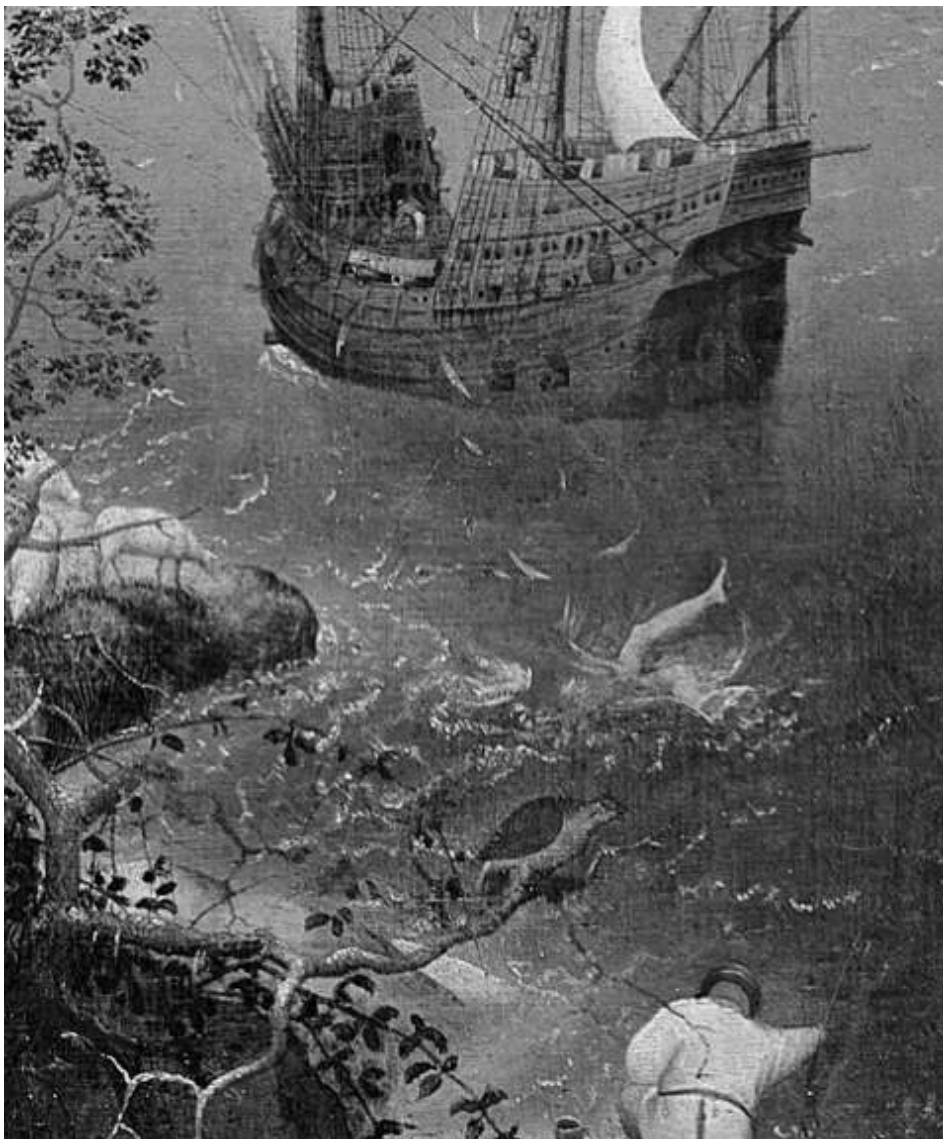
7	Enquadramento
21	Epígrafes
22	1. Quatro preâmbulos sobre • arte • infância • imagem • animismo
22	Preâmbulo 1. Rilke, Freud, Didi-Huberman
24	O teatro dos brinquedos
28	A <i>Nachleben</i> de Aby Warburg
31	Preâmbulo 2. Lascaux e a Grécia
35	Polissemia da palavra <i>imagem</i>
40	Os <i>meios</i> de Hans Belting
43	Preâmbulo 3. Quartos, templos e museus
46	Definições conservadoras
47	Preâmbulo 4. O cinema é animista
54	Notas
58	2. Bricolage • collage • instituição
61	A digitalização contemporânea
64	Uma transição suave
66	Um novo tempo “pós-cinemático”
68	Um <i>apparatus</i> visto em paralaxe
72	3. Que coisa é o filme
74	A imagem: ícone • índice • símbolo
76	Manovitch e o cinema digital
78	Indexicalidade directa, indicialidade
79	Da múmia à relíquia e ao “transfert de realidade”
81	Lanzmann <i>versus</i> Didi-Huberman
83	Filme, aula do ver
83	Münsterberg e o cinema como “espelho da mente”
85	A marcação peirceana
85	O corpo do filme
87	Sujeito e/ou objecto
89	A subversão de Vivian Sobchack
91	Ver e imaginar
93	Holismo, visível e invisível
94	Figura e fundo
96	Ainda o “quiasma” de Merleau-Ponty
97	Projecções, identificações
98	Duplos e estranhamentos: a <i>Unheimliche</i> de Freud e a <i>Ostranenie</i> de Chklovski
100	Deleuze e Mendeleev
102	Imagem fixa, imagem em movimento: uma “ontologia”, duas recepções
104	De novo Bazin e os realismos
106	A década do “perfeito equilíbrio”
107	Centralidade de Orson Welles
108	De volta ao povo dos espelhos
110	Anexo 1: O cinema experimental
113	Anexo 2: O cinema do fluxo
117	Anexo 3: Cinema e televisão
120	Anexo 4: Cinema de Poesia • Cinema de Prosa
122	Notas
126	4. A vitória do “simulacro” e do “maravilhoso verdadeiro”
128	A guerra das imagens

130	O medo das falsas imagens
131	O filme e os cegos do ser
132	“O cinema é católico”. Catolicidade do cinema
135	O efeito Pigmalião
137	Objecto- <i>totem</i> e objecto- <i>fétiche</i>
138	Os simulacros de Baudrillard
141	As imagens, novas almas dos corpos biotécnicos?
142	O “maravilhoso verdadeiro”
145	Notas
146	5. Narratividades do cinema e suas cercanias
148	Canudo e as sete artes
151	Walter Benjamin, cinema e narrativas
152	Arnold Hauser e Guido Aristarco
154	Ficções verdadeiras, ficções falsas: o futuro do Céu, Inferno e Purgatório
157	Desvio pelas “espécies de ficções” de Marc Augé
159	O mundo posto no que a narrativa conta
160	Quando queremos crer: as narrativas dos outros e as nossas
161	<i>History, stories</i> : as memórias de Lise London
162	Ética e estética • singular e universal • relativo e absoluto
164	A ideia de transferência
165	Que “espécies de ficções” queremos contar?
167	Êxitos e inêxitos narrativos: Franz Kafka
168	Somerset Maugham e as duas doutrinas da novela
169	Factos, ficção e ideologia em <i>Guerra e Paz</i> de Tolstoi
172	Viagens, desvios, estadias em margens e em “mundos especiais”
175	A facialização dos lugares ficcionais
177	Livros sósias e diegese no <i>Quarteto</i> de Durrell
179	A escrita dos filmes
180	Dois andaimes pedagógicos
183	Império & empório dos três actos
187	Contra os três actos: a diversidade das estruturas
188	A estrutura episódica de <i>Saraband</i>
191	Remapeamentos narrativos
192	Possível • impossível • compossível • impossível
197	O regaço e a voz de Dafne
198	A obra e o seu “precursor sombrio”
200	Métricas, maneirismos e amaneirados
202	Stanley Kubrick, compulsivo adaptador
203	<i>Eyes Wide Shut</i> : <i>much ado about nothing</i> ?
210	<i>Apocalypse Now</i> : a epopeia onde a estrada é o rio
212	Os três (ou quatro) actos de <i>Na Via Láctea</i>
214	Elogio dos mestres de sete ofícios
215	O desenvolvimento de projectos
217	Sinopse, caracterização de personagens, nota de intenções
218	A nota de intenções de <i>Chronique d'un Été</i>
219	Boccaccio: Nastagio e a Traversari
222	Constelação proppiana e resiliência dos géneros
223	Heróis, heróis relutantes e anti-heróis
226	Personagens e “seus” enredos
228	O apelo da sereia de Ballester
229	Histórias mães de histórias
231	Os regressos do mesmo
232	Os gregos e a repetição trágica
233	— O novo herói trágico
234	— O trágico: sentimento e género
236	— Atenas na sua idade de ouro
238	— Deuses e homens: a dupla causalidade
240	— Dioniso e os alvares do género
241	— Outra vez as personagens e “seus” enredos
245	— Patético, tragédia, melodrama
247	— A repetição trágica no cinema
248	— O trágico nos <i>media</i> informativos
249	— A tragédia “morreu”?
250	Muitas histórias vão voltar
253	O método Calvino: <i>Se una notte...</i>
254	Adaptações, <i>remakes</i> e sequelas
256	Rohmer, da escrita aos filmes

257	<i>No Home Movie</i> : dos brutos ao filme
259	Relações com o <i>script</i>
260	A relação com o tempo: <i>Inland Empire</i>
263	<i>If I Forget Thee, Jerusalem (The Wild Palms)</i>
263	J. L. Borges, sua mãe e o Faulkner censurado
266	Outro desvio: a Lucrecia de Klossowski
270	Resíduos narrativos em Julião Sarmento
274	Outras repetições canónicas
276	O espectáculo do dispositivo nos <i>blockbusters</i> pós-clássicos
277	<i>Foreshadowing, Plant & Payoff, MacGuffin</i>
278	O “programa” clássico...
281	... e o moderno
282	Importância de <i>L'Année dernière à Marienbad</i>
283	Traços da herança moderna
286	Palco e filme: a metamorfose dos objectos
290	A falsa dicotomia documentário-ficção
293	<i>Cinéma-vérité</i> e <i>Direct Cinema</i>
296	Etnoficções e docuficções
297	Morin e o documentário “romanesco”
298	Os semi-híbridos poéticos de José Luis Guerín
300	Poetas e cineastas
301	Deleuze e as “duas eras” do cinema
304	Autor e narrador
305	O <i>unreliable narrator</i> e o Mateus de Pasolini
307	Estado do mundo e conteúdos narrativos
311	Multiculturalidade, nomadismo, exílio
313	Simplificação do <i>plot</i> , redução ao banal
316	Novas virtudes da lentidão
319	Anexo 1: Metacinema, metafilmes, metaficções
322	Anexo 2: Figuração e narrativa na <i>Traumdeutung</i> de Freud
325	“O poeta faz como a criança”
326	O que e como fazem eles
327	O trabalho do sonho
328	Condensação e “pessoas colectivas”
329	Deslocação e fuga à censura
330	Procedimentos da figuração
331	O jardim e/ou o quarto
331	Reversões figurativas e temporais
332	Interrupção e <i>mise en abîme</i>
332	Elaboração secundária
334	Desconstruções/reconstruções narrativas
335	Anexo 3: Italo Calvino e o que vale a pena ver
336	Leveza e rapidez
337	O anel escondido na morta
338	Exactidão e multiplicidade
340	Começar e acabar
341	<i>Last, not least</i> : visibilidade
342	Como salvar a imaginação icástica
343	<i>Le chef-d'œuvre inconnu</i>
344	Anexo 4: O <i>Fail better</i> e o cinema: pequeno requiem por Beckett
345	Uma drástica redução de meios
347	De onde escreve ele?
348	Tresleituras fortes
349	Metáfora do trabalho criativo
351	Anexo 5: O motor dos <i>Scandi Noirs</i> aberto na oficina
353	Novos <i>Laokoons</i>
354	Moldes e decalques de estruturas narrativas
358	Mal-estar e sintomas de mudança
359	Notas

Bibliografia dos dois volumes

A bibliografia que lista os autores e textos citados publica-se no final do Volume II.



Conjunto e pormenor de *A queda de Ícaro* (*De val van Icarus*), de Pieter Bruegel o Velho, c. 1558. Óleo sobre tela, 112 x 73,5 cm. No quadro, ninguém — nem o lavrador, nem o pastor, nem o pescador, nem o gageiro que sobe à gávea ou dela desce — se apercebe do desastre mortal do jovem voador.

Enquadramento

SENTIDOS FIGURADOS, I e II: fecho estes escritos e, no meu sonho acordado, um *sirocco* levantador põe no ar a poeira da velha praça e com ela toda esta papelada; fá-la voar, alto, sobre as nossas cabeças. Até toldos de esplanadas querem subir aos céus e empregados de mesa seguram-nos aflitos. Os meus mil papéis dispersos sobem como Ícaro — ninguém vê o seu voo nem reparará na sua queda, como *in illo tempore* Bruegel bem pintou: *Gone with the Wind*. Estranhamente, nesta *rêverie* não me agasto com o vento; aturdido, antes admiro a sua aérea encenação. Quando ele amainar hei-de recuperar os salvados. Mas eis que de súbito alguém me chama e volto a mim. Fim de sonho. Afinal a papelada ainda cá está.

QUE DEVE ESPERAR o professor sénior que, ao sair de cena, arrisca deixar escritas meditações como as que seguem? Que talvez elas ajudem um seu jovem leitor ou leitora a entender melhor que lugar ocupa neste mundo de visões miraculadas — o mundo vacilante do cinema e das imagens, dos simulacros e das suas narrativas. Se estes escritos despoletarem nesse leitor ou leitora uma pessoalíssima maiêutica, terão atingido o seu objectivo. Com sorte, o seu escrevente poderá então esperar, como Sophia esperou, que outros amarão as coisas que ele amou. Sejam estas — oxalá — memórias cúmplices. Memórias cúmplices: peças de um *puzzle* que sugere o elogio da vida e resistem contra o deserto de desmemória que ela também é. Procuram o *fasto* contra o *nefasto* apoiadas em deuses lares, duendes menores que fabricamos, animamos e fazemos trabalhar a favor das antigas *consolatio* e *reconciliatio*.

O que é ler? Ler, escreveu Italo Calvino em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, é ir ao encontro de algo que está para ser (*Leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere*). E em *L'écriture de soi*, Michel Foucault evocou o antigo hábito dos *hupomnêmata*, livrinhos de notas onde se registavam leituras para nelas meditar. Tratava-se de “reunir o que se ouviu ou leu para nada menos do que constituir-se a si mesmo”: uma subjectivação de fragmentos heterogêneos operava-se nessa escrita pessoal, visando a constituição de um corpo, não de doutrina, mas do próprio leitor que, transcrevendo as suas leituras, se apropriava delas e fazia sua a sagesa nelas achada, inscrevendo-a e incorporando-a em si. Ora, os escritos aqui confederados nasceram de notas como essas e preparavam acontecimentos a que chamamos aulas. São, a seu modo, o romance-ensaio dessas aulas: talvez que o ensaio — que são — se leia como um romance, sem prejuízo do rigor exigido às suas formulações: para o leitor exigente, como para o arguente que lia em *disputatio*, cada palavra, cada formulação, conta. É também, aqui, esse o desafio.

A confederação de escritos que agora se edita em dois volumes resulta de trabalho pedagógico e de investigação desenvolvido entre 2010 e o início de 2018 na Escola Superior de Teatro e Cinema. Parte deles conheceu, em primeiras versões, edição doméstica pela Biblioteca local, como textos de apoio a vários ensinamentos. Foram depois revistos para o seminário *Tópicos em Estudos Fílmicos* do curso de Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento, onde a Universidade de Lisboa se associou ao Instituto Politécnico da mesma cidade. Algumas dessas primeiras versões também foram editadas no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal e/ou no site do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. «As intermedialidades e o cinema» e «Cinema e estudos interartes» foram primeiro escritos para um mestrado em Estudos Interartes e Práticas Intermediais. Todos estes textos prolongam a reflexão sobre o cinema que propus em *Por quê tantas histórias – o lugar do ficcional na aventura humana* (MinervaCoimbra, 2001) e em *Culturas narrativas dominantes – o caso do cinema* (EDUAL, 2009). E acompanham a investigação aplicada de *Novas & velhas tendências no cinema*

português contemporâneo (Gradiva, 2013), resultante de um projecto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que coordenei e que foi publicado em forma de obra colectiva. Por serem textos de apoio a ensinos, mantêm com a bibliografia que referem uma relação clássica, abrindo-se a territórios mais vastos e convidando, sempre, à sua exploração.

Estes escritos não satisfazem, porém, a moda académica que pede uma relação preferencial com bibliografias (ou filmografias) sobretudo recentes. Muita da reflexão e das obras neles referidas datam das décadas entre-duas-guerras do séc. XX ou das três posteriores à segunda guerra mundial, porque esses foram tempos seminais na geração de *ekphrasis* e contaminações entre artes, literaturas e cinema. A sua dependência de estados da arte apenas emergentes no séc. XXI, por exemplo, apagaria a vasta e compósita paisagem a que se referem e inviabilizaria a percepção de que os fenómenos neles observados medraram em bem mais longas durações.

Ideias
inspiradoras

Algumas ideias simples animam as reflexões contidas nestes dois volumes. Em primeiro lugar, a de *repetição*: repetição de temas e assuntos, personagens e enredos, géneros, estilos, modos de figurar. Os núcleos temáticos e os fantasmas que povoaram a tragédia do séc. V a. C. ainda assombram o nosso imaginário; Propp mostrou como os contos maravilhosos repetiram imparavelmente actantes e funções; a pintura repetiu e reiterou longamente temas e episódios bíblicos, depois os seus equivalentes gregos e romanos, e ainda procede recorrentemente por reciclagem de *motivos*; géneros literários e artes do espectáculo sedimentaram olhares e modos de narrar que leitores e espectadores re-conheciam. As glosas, adaptações, remediatizações e *remakes* acentuaram o fenómeno. Mas com esta repetição rivaliza a *novidade* constitutiva do mundo, vivida por cada geração e por cada indivíduo, de tal modo que “velho” e “novo” constantemente se comparam, se cruzam e desencontram em desvios e derivas que propõem uma renovada rede de refigurações e de reescritas.

Em segundo lugar, a ideia de que cinema e fotografia geram, com as suas imagens, uma *segunda natureza* das coisas que filmam e fotografam. Já a pintura o fazia, dir-me-ão. Sim, fazia-o; mas a indexicalidade das imagens foto-cinematográficas alterou irreversivelmente a ontologia dessas imagens. Significa isto, também, que essa segunda natureza é *animista*; cinema e fotografia animam literalmente o que filmam e fotografam, oferecendo-lhe uma nova “alma” que só um e outra conseguem desvelar: mimam, deformam, refiguram, transfiguram.

Em terceiro lugar, a ideia de que as imagens e sons do cinema, tornando-se *simulacros* operativos de coisas reais, as *substituem*, instalando o novo *sensorium* hiper-real em cujo aquário passámos a viver, imersos na interacção com artefactos virtuais que ocupam o lugar de antigos interlocutores naturais e humanos.

Em quarto lugar, a ideia de que o cinema resulta da operação de um dispositivo de captura de imagens e sons — artefacto vidente gerado por tecnologias perceptivas — mas que é igualmente discursivo (permite construir um discurso de autor) e põe em causa a dicotomia *sujeito-objecto* herdada da filosofia cartesiana, confundindo um e outro numa experiência de *quiasma*, para usar um termo de Merleau-Ponty.

Outro tema presente nestas páginas é o da rivalidade, particularmente notória no cinema, entre narrativa e figuração. A tendência, que no cinema se tornou hegemónica, para o tornar num *medium* contador de histórias, e que nele tanto injectou para-gramáticas e normatividades narrativas, coexiste com a tendência para investir sobretudo na figuração, aproximando-o do núcleo de experiência das artes plásticas e visuais, afastando-o da literatura e do drama e rejeitando a sujeição às histórias. A criação de um mundo de imagens e de histórias coincidiu, historicamente, no cinema, por exigência do *habitus* narrativo-mimético-industrial que se instalou no *main stream*; mas essa pressão foi combatida desde as hoje remotas discussões dos anos 20 do século passado em torno de um *cinema puro* e emancipado das histórias, em grande parte das sucessivas épocas do cinema experimental (com destaque para o *underground* dos anos 60 e a *video art* da década seguinte) e depois pelas instalações cinemáticas e seus sucedâneos, hoje destinadas a galerias de arte e a museus e já não às obscurecidas salas comerciais. Lyotard (1972) foi porventura dos primeiros a abordar a conflitualidade entre narrativo e figural;

mas essa abordagem foi perpicazmente retomada por Jacques Aumont em *Que reste-t-il du cinéma?* (2012) e mais recentemente em «Feintise, fiction, figure: l'opération figurative au cinéma» (2016).

As reflexões que aqui dou a ler têm também em conta outras tão inspiradoras como as de Luc Ferry em *Homo Aestheticus* (1990, tr. port. 2003: 286), que, sublinhando a emergência do individualismo do sujeito-autor nas artes da idade moderna e contemporânea, e a da concomitante *autenticidade*, que se instalou no terreno crítico como valor substitutivo dos anteriores valores de *excelência* e *mérito*, anota:

“ (...) Nos anos 60 [do século XX], ideologias hedonistas e narcísicas ocuparam o espaço das questões morais tradicionais. Se quiséssemos elaborar uma ficha sinalética do fenómeno, a palavra-chave já não seria a *excelência*, menos ainda o *mérito*, mas, sem margens para dúvida, a *autenticidade* (...). O essencial (...) já não é o confronto com normas exteriores impositivas, mas sim conseguir exprimir a personalidade, a plena afirmação de si próprio. Recordemos a formulação de [Daniel] Bell [in *The Coming of Post-industrial society*, 1973], cujas concisão e justeza forçam a nossa admiração: ‘Hoje a psicologia substituiu a moral e a ansiedade tomou o lugar da culpa’. Quando a ideia de transcendência se desvanece e, em consequência disso, cada um pretende permanecer só perante si mesmo, a dilaceração e o mal-estar existenciais já não podem interpretar-se (...) senão como ‘conflitos psíquicos’: a vitória do terapêutico sobre o religioso está enfim garantida” (tr. J. M. M.).

Esta “nova” *autenticidade*, hipostasiada em valor supremo na avaliação ética e estética do trabalho dos sujeitos-autores modernos e contemporâneos, nasceu no protectorado do relativismo e do *direito à diferença*, e da norma, herdada do Maio de 68 francês, segundo a qual “é proibido proibir”. Mas tais normas só deveriam instalar-se quando a afirmação da singularidade radical estabelece uma ponte com a potencial universalidade. E exprimem a ruptura com os códigos que antes configuravam a *excelência* e o *mérito* dos artefactos artísticos, como da literatura e das artes cénicas. Do mesmo modo que, para Jean Paulhan (póstumo, 1990: 83-84), as vanguardas da pintura do início do séc. XX foram sobretudo “um vasto empreendimento de demolição que começou por se desembaraçar dos cardeais, dos nenúfares e das senhoras nuas da pintura académica”, ignorando ao mesmo tempo as regras da perspectiva estabelecidas no *Quattrocento*, também o cinema moderno demoliu a escolástica do *studio system* e as suas *découpages* convencionais, para se libertar dos espartilhos até então legitimados como “boas práticas” e, rejeitando-os, criar aquilo que viríamos a designar por “tradição do novo”. Mas também aqui, como de resto aconteceu com a música serial e dodecafónica, os limites da experiência são definidos pela exigência de que a expressão individual e autónoma do sujeito-autor seja partilhável e generalizável: tem de instalar um gosto e de gerar um público — e por vezes consegue-o, outras não.

Tradições,
demolições

Estas e outras ideias inspiradoras não são, sublinho-o, meras petições de princípio: resultam da experiência vivida e reflectida que a fenomenologia existencial conseguiu, em seu tempo e no seu vocabulário, tematizar. E não são “óbvias”: o caminho que as transforma de hipóteses em verificações é feito de argumentários que se movem em *disputatio*.

Devo esclarecer que, na discussão de todas estas matérias, o meu *etos* herda ainda o da antropologia filosófica (não a “consciencialista” e dependente do *cogito* cartesiano, como foi ainda a de Sartre, mas a que mais tarde aceitou repensar o compósito sujeito humano, centro da reflexão filosófica, em função do *inconsciente* freudiano e da *mente* das neuro-ciências) — o que talvez desagrade a gregos e troianos: filósofos-cinéfilos acharão porventura que estes escritos são insuficientemente filosóficos; cinéfilos não-filósofos acharão que o são de mais. Mas minha experiência é esta: a de que só apoiados nestes ramos do pensar entendemos o que os artistas, e os cineastas entre eles, fizeram, fazem e farão. E o método que alimenta esta reflexão é, sem surpresa, o do *comentário*: ela enreda-se na leitura de autores, no visionamento de filmes, na observação do transmigrar interartes de substâncias e formas (observação ora diacrónica, ora sincrónica), por vezes na avaliação de doutrinas e na sua discussão, para construir um *corpus* que esclareça a posição do cinema e dos seus filmes entre as artes de que são íntimos e cúmplices.

Apesar da referência a essa antropologia pedir uma abordagem mais vasta e compreensiva, limito-a, aqui, a um par de traços modernos que ela ganhou em *The Human Condition* de Hanna Arendt (1958) e no prefácio que Paul Ricœur escreveu para a sua tradução francesa (1961): uma coisa é *trabalhar* toda a vida como mero *animal laborans*, sem deixar traço ou rasto atrás de si, reduzindo-nos a uma existência que se esgota no efêmero e perecível dia-a-dia — como acontece à imensa maioria dos humanos: a isso chamou Barthes (1975: 14-15) “não sustentar nenhum discurso”. Outra coisa é viver para gerar e deixar *obra*, isto é, “artifícios” que visam durar, instalar-se e permanecer num tempo mais longo do que a vida, “oferecendo aos mortais uma estadia num mundo mais durável do que eles próprios” (tr. fr., ed. 2001: 171). Nos termos de Arendt, à diferença entre *trabalho* [*labour*] e *obra* [*work*] corresponde a diferença da percepção do tempo como *passagem* ou como *duração* (para Boécio, como *fluens* ou *stans*). Também para Foucault, desde a idade clássica a ausência de obra foi sinónimo de loucura e de desrealização da aventura humana: os passageiros da *stultifera navis* (a *nave dos loucos*) não faziam obra, antes suscitavam a narrativa, feita por outros, da sua errática viagem (que Sebastian Brant imortalizou no *Das Narrenschiff* de 1494). Infelizmente, repete Arendt no seu livro, na modernidade “tornámos a obra em trabalho” e tendemos a valorá-la pelo seu uso ou utilidade, reduzindo-a a um seu pobre *ersatz*. Mas tal não ocorre com o artefacto artístico, que *em princípio* não nutre comércio com o valor de uso: ele é feito para apenas *estar ali*, sobrevivendo a gerações sem explicar “para que serve” e virando costas a qualquer funcionalismo utilitarista:

“Tudo se passa como se a estabilidade do mundo se tornasse transparente na permanência da arte, de tal modo que um pressentimento de imortalidade, *não da alma ou da vida, mas da coisa imortal feita por mãos mortais*, se torna tangível e presente para resplandecer e para que a vejamos, para cantar e para que a ouçamos, para falar a quem a queira ler” (Arendt, tr. fr., 2001: 223, itálicos J.M.M.).

Não foi, porém, Arendt quem inventou o distanciamento entre *arte* e *função*: sobre ela escrevera já, p. ex., Maurice Blondel para o Lalande (16^a ed., 1988: I, 80):

“A palavra [arte] tem dois sentidos simetricamente inversos a partir da mesma raiz. *Artifex* é aquele que encarna uma ideia e fabrica um ente que a natureza não fornece, um *artificiatum* como diziam os escolásticos. (...) Mas tal criação, ou se subordina a fins práticos (...), ou a fins ideais, satisfazendo, neste caso, necessidades não-utilitárias. Daí, por hibridação destes caracteres primitivos da arte, o aspecto mágico, supersticioso, idólatra que ela ganhou nos alvares da humanidade; daí, também, a entrega e a devoção do artista à sua obra, o culto da arte pelos mais civilizados”.

Nesta definição de Blondel, tudo parece depender do que se entenda por “necessidades não-utilitárias” visadas e eventualmente satisfeitas pelo artefacto artístico. E o próprio André Lalande acrescentava (*id. ibid.*):

“Talvez não haja razão para indagarmos como ganhou a arte o seu aspecto mágico e pseudo-religioso, se pensarmos que a religião, sob todas as suas formas, é uma das fontes, talvez a fonte principal, da obra estética. ‘Todas as artes’, dizia Lamennais, ‘nasceram no templo’. A história da arte grega, da arte cristã, e estudos contemporâneos de sociologia, documentam-no com exemplos multitudinários”.

O enfoque de Arendt, como o de Blondel e Lalande, não esvaziam, porém, a tese funcionalista: se “as artes nasceram no templo”, o facto deve-se à sua originária função cultural. Ou mágica e pré-religiosa, como em Lascaux e Altamira. Por outro lado, a definição da arte como fabricação de artefactos não-utilitários ignora os utensílios artisticamente trabalhados do neolítico, os dos povos nómadas (pense-se nos antigos serviços de chá das caravanas tuaregues) e os desenhados pela Bauhaus. A ideia de *função* é mais vasta e mais abrangente que a de *valor de uso* ou de *utilidade*: há *funções* simbólicas e imaginárias — as do *fétiche* e do *totem*. Separar *arte* e *função* é, pelos menos em certos casos, redutor: tal distinção, que quer produzir a “definição de essência” do que é a arte, não é universal. Em defesa do funcionalista, dir-se-á que a obra do escultor, do pintor, do músico e do cineasta desempenha funções no domínio das “necessidades não-utilitárias”.

Significa isto que quem cria obra durável garante, ao deixar *monumentos* que dão conta da instalação de um mundo, o seu lugar num tempo estável e longamente reconhecível? Não, diz Arendt: o horizonte de toda a acção humana é marcado por

uma *fragilidade* que a ameaça — fragilidade que relativiza a estabilidade e a longa duração. Comenta Ricœur, sintetizando o pensamento da autora e sublinhando a relevância da *narrativa* da acção humana na sua compreensão, explicação, conservação e transmissão:

“A fragilidade dos assuntos humanos reflecte-se na actividade de *contar*. A acção só pode ser contada quando terminou: ela não se revela plenamente senão a quem a conta, ao historiador que olha para trás e perde as dúvidas sobre o sentido do que conta, ao contrário dos participantes nessa acção” (loc. cit.: 26, tr. J. M. M.).

Ora, não é talvez sobretudo no historiador que recai a mercê de dar sentido duradouro ao que sucedeu, como já insistira o Aristóteles da *Poética*, ao preferir a universalidade da *story* à particularidade da *history*. Por isso corrige-se Ricœur, pressupondo que contar uma história exprime sempre o desejo de a “imortalizar”, ou, como prefiro dizer, de a endereçar à longa duração e a um povo-por-vir :

“[Quanto à] actividade de contar *uma* história [*story*] e de escrever *a* história [*history*], entendemo-las à luz do desejo de as imortalizar. Aprendemos essa lição com Homero, Heródoto e Tucídides: a permanência da grandeza humana repousa nos poetas. E ela só é possível porque a própria cidade [*polis*] é já uma espécie de memória organizada. A tarefa do poeta é compor uma *mimesis*, uma imitação criadora da acção tomada na sua total dimensão política” (loc. cit, 27, tr. J. M. M.).

Decerto, nem todas as artes foram ou são vocacionalmente narrativas — as artes plásticas, a arquitectura, a música podem invocar e/ou incorporar nelas narrativas mas não o são geneticamente. Mas a literatura globalmente considerada, parte da poesia, das artes de cena e do cinema, desde tão cedo entraram em simbiose com a narrativa que é impossível separá-los dela. Até onde está a narrativa presente nas artes aparentemente não-narrativas é uma questão que analisamos sempre, não com base em princípios universais, mas casuisticamente, de singular em singular.

• • •

A IMAGEM AINDA CLÁSSICA das funcionalidades das artes, vinda de Arendt e Ricœur, de Blondel e Lalande, ligada à sua perenidade e monumentalidade, alterou-se porém, profundamente, ao longo do séc. XX. De facto, a reflexão aqui desenvolvida não ignora a herança da discussão sobre se as artes (e o cinema entre elas) chegaram a uma idade tantas vezes dita terminal. Mas essa discussão sobre a “morte da arte” ou o “ocaso da arte”, que tão intensamente transitou entre Hegel e Heidegger, atravessando também os territórios da *Kulturkritik* da escola de Frankfurt sobretudo em Adorno e Horkheimer (1948), só me parece hoje legível à luz da hegemonia do que Benjamin designou por *recepção distraída*, ou *fruição distraída* do artefacto artístico pelos públicos contemporâneos. Susan Sontag (1973) recordou que aos melhores fotógrafos nunca interessou discutir se o que faziam era, ou não, arte; e a renúncia a essa discussão, extensiva a cineastas e a parte dos artistas plásticos e dos músicos, evidencia um cansaço dos argumentários que a estética filosófica produziu em defesa da obra *excepcional*, *perene*, *marcante* e *bela*. Os autores de artefactos artísticos passaram a preferi-los, desde os modernismos, *banais*, *efêmeros*, *perecíveis* e *alheios ao que seja a beleza*, como também Arnold Hauser (1951) anotou. O pensamento contemporâneo sobre as artes assumiu que elas atingiram entropicamente uma idade de “declínio”, diluídas na esteticização generalizada do quotidiano produzida pelas indústrias culturais e pelos *media* audiovisuais. E a perda da *aura* do artefacto artístico, que Benjamin (1936) associara ao novo empório da reprodutibilidade técnica, socializou-se, desproblematizada, num mundo saturado de esteticizações concorrentes e rivais.

A principal responsável por essa banalização/depreciação das artes foi, a meio do séc. XX, a televisão, que passaria a remediar indistintamente todas as espécies de imagens, anulando as diferenças qualitativas entre elas. Gianni Vattimo (1985) sublinhou que os *argumentários enfáticos*, que garantiam aos artefactos artísticos a excelência e o mérito difíceis de igualar, se esfumaram: definharam na estética filosófica e foram-se apagando na crítica, especializada e muitas vezes obscura, herdeira da primeira. Essas apologias, que produziam *iluminações* das obras canónicas e incontornáveis, foram destituídas pela recepção distraída, que convive com as artes que “não querem saber se o são” e as desdramatiza. E muitos artistas

responderam a esta depreciação das artes com uma estética negativa e do silêncio — que Vattimo (loc. cit., 49) descreveu em termos de *suicídio de protesto*:

“No mundo do consenso manipulado, a arte autêntica só fala calando, e a experiência estética só pode dar-se como negação do que foram os seus caracteres canonizados pela tradição, a começar pelo prazer do belo”. (...) Num certo sentido ainda por esclarecer, a obra de arte, na condição presente, manifesta características análogas ao *ser* heideggeriano: dá-se apenas [a ver] como aquilo que, ao mesmo tempo, se retira”.

O mesmo Vattimo aproximava (loc. cit., 52) este fenómeno de depreciação entrópica e anti-enfática das artes do que se passou na “experiência moral”, evocando a positividade niilista do Nietzsche de *Humano, demasiado humano*:

“[Também] a experiência moral já não encontra grandes opções entre valores totais, o bem e o mal, mas unicamente entre factos micrológicos, em relação aos quais, como no caso da arte, os conceitos da tradição se revelam enfáticos. Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche descreveu esta situação, opondo ao homem ainda ressentido, que vive como um drama a perda das dimensões patéticas, metafísicas, da existência, o homem de bom carácter que está ‘liberto da ênfase’”.

De cada vez que reabordamos a questão da “morte” ou do “ocaso” das artes nas sociedades actuais, descobrimo-nos diante de uma sua dupla dimensão paradoxal: por um lado, ela só parece entendível pela *Kulturkritik* herdada, como problema nascido na reflexão filosófica e nas ciências humanas, endereçado a um público informado e reflexivo; por outro, ela é socialmente experimentada por vastos públicos “distráidos”, que alteram irreflectidamente a sua relação com as artes, não a problematizando e entendendo-a como “natural”. A questão da “morte” ou do “ocaso” das artes é, assim, como ocorre em muitas outras com ela comparáveis, ora suscitadora de uma hiper-sensibilidade minoritária, ora de uma indiferença maioritária que recusa perder tempo com discussões tidas por “bizantinas”.

• • •

ENSINAR É RE-APRENDER sempre: os textos aqui reescritos, e os novos, rearrumam tentativamente questões e problemas relativos ao cinema, à imagem, aos simulacros, às narrativas e ao fantasma da realidade, que lhes faz frente e — por vezes — se lhes impõe. Reescrever e reorientar, como quem refaz um lance de dados ou como o colecionador que reinstala, noutra lugar e com uma nova intenção, objectos a que adicionou outros, é sempre um rearrumo como o que Bateson e sua filha Mary Catherine discutiram nos seus *Metalogues* (1948-1969): rearrumar é ter razões para não voltar a pôr tudo onde estava, preferindo um desordenamento que levará a uma nova inteligibilidade do arrumo. E é sempre um exercício de paralaxe, que muda a posição relativa dos objectos observados e estabelece novas afinidades entre heterogéneos. Ora, nestes textos falamos de aprender a ver, de aparições e do modo como o imaginário e as imagens-simulacros conformam e re-formam o real. O exercício tem em conta a intrasubjectividade e a intersubjectividade da experiência relacional no mundo humano e a premência de significar e de figurar que lhe dão a sua hecceidade e a narrativizam. Por vezes, trilharemos aqui linhas de festo de onde se avistam territórios já explorados pelo Henri Faure de *Hallucinations et réalité perceptive* (1965) e de *Les appartenances du délirant* (1966), os dois livros de *Les objets dans la folie*. Mas esta alusão, a que voltaremos, advém do facto de ter sido comparativamente e negativamente, a partir das patologias, que fomos entendendo o que são, para nós, normalidades. Os *pathos* que aqui nos ocupam só por excesso de zelo interessariam a psiquiatria: são os da criação artística chegada ao tempo do cinema, hoje pós-cinemático. E os “delírios” que aqui nos ocupam são os que a “normalidade” melhor conhece: são os nossos, os da cinefilia animista e os dos que escrevemos e lemos textos como estes.

Quem pensa sobre o cinema e os seus filmes mais de 120 anos depois da sua invenção deseja por vezes entrar de modo discreto num discurso compósito precedente, não ter de *começar*, assumir como sua uma linhagem e um encadeamento para apenas ocupar, nesse vasto corpo discursivo, um lugar intersticial e lacunar, como desejou Foucault no já remoto ano de 1970, na sua lição inaugural no *Collège de France* (*L'ordre du discours*, lição de 2 de Dezembro desse ano, publicada meses depois pela Gallimard). Esse desejo de inscrição numa comunidade de reflexão e de não ter, por

isso, de *começar*, foi também o meu ao escrever, reformular e actualizar estes textos. A linhagem de que eles são devedores remonta ao episódio de Pigmalião no livro X das *Metamorfoses* de Ovídio (mito fundador da ideia “ocidental” de *simulacro*, que teve um *precursor sombrio* na *Helena* de Eurípides) e inclui a vida posterior desses simulacros e as suas relações com a realidade ao longo da história das artes até ao cinema e ao universo pós-cinemático a que ele, fotografia, televisão e vídeo deram origem.

Não é possível pensar o cinema fora do contexto das artes das imagens e da cena, das narratividades e da “ansiedade de influência” que percorre o arquipélago labirinto das relações interartes. Isso significa, também, pensar o cinema regressando ao persistente duelo entre iconófilos e iconoclastas e à importância da figuração nos cristianismos e especialmente na catolicidade, porque a história do mundo “ocidental” não teria sido a que foi se a igreja de Roma não tivesse desempenhado, desde os seus primeiros tempos, o papel de promotora da produção de imagens. Muitos séculos antes de Hollywood, o Vaticano e os seus príncipes montaram e financiaram a principal fábrica de sonhos desse mundo. Os primeiros séculos do cristianismo, mas particularmente a catolicidade romana posterior ao cisma, propulsionaram, ciclicamente combatidos por iconoclastas, o culto das imagens, apadrinhando a pintura e a escultura desde a longa idade média até ao renascimento e ao barroco: a cada reforma iconoclasta respondeu uma contra-reforma iconófila, mesmo quando ela resultou da incerteza teológica ou de contra-ofensivas tão dogmáticas e impiedosas como a do concílio de Trento.

Fábricas
de sonhos

Reflectir sobre o cinema e os seus filmes convida, assim, a pensar o que foram as imagens desde que as fabricamos — ou seja, desde há 60 mil ou mais anos. Até “ontem à noite”, como Régis Debray gosta de dizer, a história da arte dominante no *habitus* cultural do ocidente tendeu a convencionar que as artes nasceram na Grécia clássica. Mas a descoberta das grutas pintadas no paleolítico tardio, como as de Altamira (em 1879) e sobretudo as de Lascaux (em 1940), descreditou essa convenção, afirmada em finais do séc. XVIII e socializada ao longo do séc. XIX. Os especialistas de Lascaux concordam em que as suas pinturas foram feitas há 17 ou 18 mil anos, como proposto, entre outros, por Arlette Leroi-Gourhan; e datações directas via carbono 14 situaram as de Altamira entre há 15.500 e 13.500 anos atrás, embora a polémica sobre estas idades não esteja encerrada e envolva consideráveis margens de erro. Mas mais antigas e apenas descobertas em 1994 são as de Chauvet Pont d’Arc (França), com cerca de 32 mil anos. A confirmarem-se estas datas, os pintores de Lascaux foram *sapiens* tais como Edgar Morin os descreveu, mais exactamente *cro-magnons magdalenianos*. Ora, esse *homo sapiens* é muito semelhante ao homem moderno: tornou-se um lugar-comum dizer que, se encontrássemos um deles, vestido e calçado como nós, num aeroporto ou *lobby* de hotel, não o distinguiríamos de um contemporâneo um pouco exótico. Porém, hoje, de ano em ano novas descobertas fazem continuamente recuar a época presumida das primeiras pinturas parietais: datações de imagens da gruta de El Castillo indicam que estas teriam cerca de 40 mil anos, ou seja, que os seus autores podem ter sido *neandertais* tardios — talvez também os primeiros a sepultar os seus mortos. E, enquanto fecho estes escritos, datações de pinturas em grutas de La Pasiega (Cantábria), Maltravieso (Extremadura) e Ardales (Andaluzia) pelo método do urânio-tório poderão vir a comprovar que algumas delas, pré-figurativas, terão 65 mil anos ou mais — o que significaria que os seus autores foram *neandertais* capazes, portanto, de pintar “signos” e de produzir *simbólica*.

A função “mágica” dessas pinturas e gravuras parietais é hoje geralmente reconhecida. E é significativo que a arte das grutas e o hábito de sepultar conspécíficos sejam coevos e obra desse muito provável *neandertal* tardio, e depois, seguramente, do *sapiens*. Pintura e sepultura, fundando crenças mágico-animistas, estão juntas no limiar daquilo a que muito mais tarde chamaríamos cultura. Basta pensar na sumptuosa arte funerária da antiguidade egípcia, que se estendeu ao longo de três mil anos, para entender o que foi o devir e a posteridade dessa relação. É no *sapiens* de Lascaux ou no *neandertal* de La Pasiega que encontramos o nosso *precursor sombrio*, de que se ocupou Deleuze (1968 e 1988) e a que voltaremos a propósito das narratividades do cinema.

FABRICAMOS UMA IMAGEM; ela ganha expressão e, com essa expressão, poderes de representação vicária; esses poderes tornam-a independentes de nós, que a fabricámos; ela passa a exercer esses poderes sobre nós; de feitiço passa a feiticeira, de escrava a mestra. Eis o processo alucinatório em que o nosso artefacto nos aliena: passamos a temê-lo, a respeitá-lo, a pedir-lhe benção e protecção. Foi a história da idolatria e das suas variantes (esboçada desde a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert nas entradas “statue”, “sculpture”, “anthropologie”, e depois retomada por Voltaire, Hume) que nos ajudou a conhecer e a avaliar melhor os recantos das nossas relações com as imagens. O fiel que fala à imagem do seu santo tem com ela uma relação tão real quanto imaginada — os dois níveis de relação são, para ele, indestrinçáveis: a imagem instala a presença do representado e garante o contacto com ele. Esse fiel venera o artefacto auto-referencial e atribui-lhe poderes apenas resultantes da engenhosidade de quem o fez. É um parente próximo do Pigmalião que anima a sua Galateia e do cinéfilo que chora imerso no filme, e antecipa o contemporâneo que interage eficazmente com toda a espécie de artefactos simulacrais. Realidade e ficção entrelaçam-se em quiasma no mesmo registo perceptivo e asseguram a eficácia da relação que com ambas mantemos.

Dois textos oriundos da pragmática da comunicação de Palo Alto (*How to do Things with Words*, J. L. Austin, 1962, e *How real is real? Communication, Desinformation, Confusion*, Paul Watzlawick, 1976) desbravaram os terrenos da sobreposição de níveis de realidade e a capacidade dos *Speech Acts* (actos de linguagem) para serem, por si sós, acções influentes e obrigantes; fazendo-o, esclareceram melhor a interpenetrabilidade de ideias aparentemente tão claras e distintas como a de *realidade* e a de *ficção*. Se, falando, *faço* coisas, e se diferentes realidades desierarquizadas se disputam na minha mente, a fronteira entre *dizer* e *fazer*, por um lado, e a que se julga existir entre *realidade* e *ficção*, por outro, esbatem-se e tornam-se indecíveis, aporéticas. Escreveu Watzlawick desde as primeiras linhas do seu prefácio:

“Entre todas as ilusões, a mais perigosa consiste em pensar que apenas existe uma realidade. O que existe são diferentes versões desta, algumas contraditórias e que são, todas elas, efeitos de comunicação, e não o reflexo de verdades objectivas ou eternas”.

Watzlawick descreveu (1976, 1984) três tipos de realidade: a de primeira ordem, feita de *res extensa*, empiricamente constatável, onde nos movemos fisicamente e em que tropeçamos todos os dias; a de segunda ordem, a dos *valores*, onde o ouro deixa de ser visto como um metal entre outros e passa a ser considerado pelo seu excepcional valor de troca ou sumptuário; e a de terceira ordem, a do *simbólico* e do *imaginário*, onde não exigimos necessariamente às *coisas* que a integram (as nossas ficções, fantasmas e *imagines*) que satisfaçam o predicado de existência factual tal como o entendemos aplicado às *coisas* que integram a realidade de primeira ordem (Mendes, 2001: 171-177). E essas três ordens de realidade não estão hierarquizadas, mantêm entre si relações quiasmáticas e de equivalência.

O programa de Austin, sobre os usos performativos da linguagem, não era menos claro desde a sua primeira conferência, trabalhando exemplos de frases que *fazem* coisas (como nos casos *declaro-vos marido e mulher*, *eu te baptizo*, *lego este relógio a meu irmão*, *prometo estar cá amanhã*):

“Há enunciações (...) que não *descrevem* nem *reportam* coisa alguma, e não são *verdadeiras* nem *falsas*; são *execuções de acções* (ou partes delas) que não podemos descrever [apenas] como o acto de dizer alguma coisa”.

O que é uma ficção? É, originalmente, a imagem inventada de um ente, coisa ou lugar que não corresponde, a não ser alegoricamente, a nada de existente na realidade de primeira ordem de Watzlawick: *cíclope*, *sereia*, *centauro*, *unicórnio*. E o que é uma narrativa ficcional? É o relato de acontecimentos inventados, imaginários, que também não ocorrem *nessa* realidade, mas que pode usar todos os meios dos relatos de factos “reais”, deles se indistinguindo: *A cidade flutuante*, de Verne. O efeito de realidade da ficção (o *verosímil*) pode, assim, ser idêntico ou superior ao da não-ficção (o *verdadeiro*), como sugeriu o Aristóteles da *Poética* e muito depois corroborou, no terreno, a pragmática da comunicação de Palo Alto.

Lidar com realidades indestrinçáveis de ficções reinstala questões de que me ocupei noutros lugares (Mendes, 2001: 486-496; 2009: 17-21). Em *Culturas narrativas dominantes*, propus que o programa mimético ficcional cresceu em nós até termos posto a realidade de primeira ordem de Watzlawick em posição de ficção, como já sugerira Marc Augé. Primeiro, durante 28 ou mais séculos, contámos uns aos outros *stories* como Homero contou e ilustrámo-las. Desde as *Disneylands*, porém, entramos dentro dessas *stories* em parques temáticos edificadas, que materializam ficções: ali percorremos o palácio da bela adormecida como nos demorámos em museus e exposições universais. Hoje, as ficções penetraram profundamente na realidade de primeira ordem de Watzlawick, tornando-se empreendedoras de *Lebenswelt* (mundo vivido): arquitectos, urbanistas, decoradores, cinematizadores, artistas, *story tellers*, inventam para nós *habitats* (espaços materiais de vida e de lazer) vindos de ficções: podemos comprar um apartamento de três assoalhadas no palácio da bela adormecida, tornado condomínio como *La Pedrera* de Gaudí, e decorá-lo com móveis da série *Game of Thrones*; podemos arrancar os seus antigos *wall papers* e cobrir-lhe as paredes de ecrãs que passam continuamente imagens em movimento, ficcionais e não-ficcionais; e as imagens que transbordam do andróide que trazemos no bolso ocupam-nos o dia-a-dia (vivemos com elas nas horas de trabalho e nas ditas “livres”, nos transportes, nas idas ao supermercado ou à farmácia, no baldio onde passeamos os cães).

Se um arquitecto concebe um restaurante, um edifício, um bairro, um jardim, que em tudo mimetizam outros que só existiam em ficções, tais ficções materializam-se na realidade de primeira ordem de Watzlawick e esta passa a simulá-las: deixa-se invadir por elas e podemos habitá-las, viver nelas. Ou seja, as realidades de segunda e terceira ordem de Watzlawick instalam-se na primeira (como sempre fizeram imaginariamente, mas agora fazem-no materialmente), transferem-se, mudam-se para ela como quem muda de casa, refiguram a sua substância, tornam-se funcionalmente idênticas a ela. Hoje é fácil imaginar um *Lebenswelt* repleto de ficções, um *habitus* onde as transferências simbólicas entre ficções e realidades se tornam hegemónicas (cf., *infra*, sobre o percurso que até aqui nos trouxe: *A vitória do “simulacro” e do “maravilhoso verdadeiro”*, cap. 4. Vol. I). Ficções e simulacros, suas narrativas e imagens, são hoje os zeladores e o *pharmakón* da hiper-realidade em parte virtualizada: primeiro criámos imagens para as suas histórias, depois pusémo-las em templos e museus, agora aceitamos viver nelas e que elas determinem, pelo menos em parte, o nosso *etos*. Como os actos performativos de linguagem, ficções e artefactos artísticos também são *operativos* — *fazem* coisas.

• • •

QUE PAPEL desempenhou o cinema na instalação deste novo mundo simulacral onde impera o “maravilhoso verdadeiro”? Um breve relance pelo multifacetado século tecnológico onde o cinema nasceu ajuda-nos a reconhecer o contexto de vertiginosa mutação em que ele foi recebido: recordemos que o primeiro navio a vapor a ligar Bristol e Nova York, o *Great Western*, entra em funções em 1834 e a viagem dura 15 dias; em 1897, o *Kaiser Wilhelm der Grosse* liga Nova York à Europa em seis dias. A patente da primeira máquina de escrever de Henry Mill é de 1714, mas só em 1873 a Remington produz em série e comercializa a sua *typewriter*: a profissão de dactilógrafo surge e generaliza-se na *belle époque*. A patente do telefone de Graham Bell é de 1876. A do fonógrafo de Thomas Edison é de 1877 e a do gramofone de Emile Berliner de 1886. Em 1826, Niépce fixa pela primeira vez uma imagem feita em câmara escura. Daguerre fixa os seus daguerreótipos em 1837 e Fox Talbot inventa o negativo em 1841. Mas as *motion pictures* são inventadas por Eadweard Muybridge em 1878, fotografando cavalos em movimento com uma série de câmaras fixas e vendo as imagens num zoopraxiscópio. Edison patenteia o seu *kinetoscope*, que permite visualizar imagens em movimento gravadas pelo também seu *kinetograph*, em 1891 — e ambos os aparelhos usam a película de celulóide inventada por George Eastman em 1889. O surgimento, no fim de 1895, do *cinématographe* dos Lumière, simultaneamente câmara e projector — comumente aceite como início do cinema por ter permitido sessões públicas de projecção em ecrã — é precedido pela comercialização do primeiro triciclo-automóvel a vapor, apresentado pela Serpollet-Peugeot na Exposição Universal de Paris de 1889. E embora já voem numerosos

O século do
cinematógrafo

planadores e dirigíveis (o balão de ar quente dos irmãos Montgolfier é de 1783), será preciso esperar por 1903 para que os irmãos Wright construam os primeiros aviões a motor. Marconi inventa em 1896 o telégrafo sem fios, que será transatlântico em 1901. A partir de 1883 o Orient-Express liga Paris a Constantinopla por Munique, Viena, Budapeste, Bucareste, Varna. Em 1899 entram em exploração, na Suíça, as primeiras locomotivas eléctricas e em 1900 abre a primeira linha do metro de Paris (a de Londres já datava de 1863). E os últimos anos do século XIX são também a “idade de ouro” da imprensa: a máquina tipográfica *Linotype* surge em 1886; em 1899, o quotidiano *Le petit journal* diz contar com cinco milhões de leitores (vendendo milhão e meio de exemplares). Livros e jornais estão à venda nas gares ferroviárias. Em França, as *Messageries Hachette*, de 1898, distribuem, de comboio, quase toda a imprensa. Nos EUA, o número de jornais passa, entre 1880 e 1900, de 850 para quase 2000. E também em vésperas da apresentação do *cinématographe* dos Lumière, em torno de 1880, Charcot fotografa sistematicamente as histéricas internadas no “inferno” da Salpêtrière, inventando a iconografia da perturbação mental e catalogando-a, no âmbito da experimentação a que Freud assiste como aluno — Georges Didi-Huberman (1982) dedicou a esse trabalho de fotografia clínica *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Eis o ambiente do mundo de inovações onde o cinema emerge e onde se integra — um mundo marcado por uma revolução tecnológica sem paralelo na anterior história da aventura humana, e de que a Exposição Universal de Paris de 1900, dedicada ao “balanço de um século”, será a eufórica consagração: o século XIX fechava, orgulhoso de si mesmo.

Anote-se que a articulação genética do cinema primitivo com o *vaudeville*, com as Hale's Tours que simulavam viagens de comboio, com *penny arcades* repletas de toda a espécie de máquinas accionáveis mediante a introdução de uma moeda, com os *Mareoramas* e *Photoramas* de 1900, rivalizou desde o início com a ideia de uma influência primeva do teatro ou da novela sobre o novo *media*. Ao surgirem no primeiro terço e nos últimos anos do séc. XIX, fotografia e cinematógrafo fizeram culminar, na sua indexicalidade, milénios de história da imagem, obrigando a pintura a repensar a sua própria natureza e funcionalidade.

Na introdução a *Early Cinema: space – frame – narrative*, que coordenou (1990: 4), Thomas Elsaesser recorda como muito depois, na década de 70 do século XX, se produziu uma deslocação significativa na apreciação tradicional dos anos em que o cinema narrativo (o da época “clássica”, a partir de Griffith) se tornou hegemónico, absorvendo e submetendo à sua lógica o cinema “de atracções”:

“A mutação dos visionamentos cinematográficos, o novo consumo de materiais audiovisuais pela televisão, pelo vídeo e outras tecnologias de armazenamento e reprodução, levaram historiadores a integrar a história do cinema no mais vasto contexto económico-cultural do *entertainment* (...). Inovações no seio do cinema contemporâneo manifestaram fortes analogias com o cinema primitivo. Face à primazia da tecnologia e dos efeitos especiais (...) e à ressurgência (na televisão e na *pop music*) do espectáculo performativo contra modalidades narrativas, o cinema clássico pôde ser visto como estágio transicional na história dos *media* audiovisuais”.

• • •

O cinema,
hoje

DURANTE A MAIOR PARTE do séc. XX, nas suas salas escuras, o cinema hipnotizou e medusou, alucinou, mostrou aparições. Ainda hoje o faz. Só um dispositivo “mágico” poderia ter exercido tão longamente tais poderes. Mas nos nossos dias, habitando tanto espaços privados como públicos, visto em casa ou em qualquer sala de espera em televisores, *tablets* e portáteis, misturado e partilhado com imagens comerciais e jornalísticas, a sua antiga “magia” dilui-se no mundo audiovisual que ele propulsionou mas que agora o inclui e menospreza. O cinema não acabou; mas passou a coexistir com um universo que numerosos autores começam a referir como pós-cinemático, fruto da convergência digital e da proliferação de novas câmaras e ecrãs. Sobre a recepção do cinema e dos seus filmes em tempos pós-cinemáticos gostaria de fazer minhas, aqui, as irónicas e amigáveis impressões com que Aumont (2016) abria o artigo supracitado, convidando ao mesmo tempo os meus leitores a não o perderem:

“Recentemente [2012] interrogava-me, de maneira ao mesmo tempo retórica e lúdica, sobre ‘o que resta do cinema’. (...) Sábios colegas matam-se a demonstrar que o cinema estará, doravante, muito mais em museus e galerias de arte do que nas suas salas escuras; que, aliás, se podem criar salas escuras (...) em qualquer sítio; que o dispositivo de recepção não conta assim tanto; que o que espanta, hoje, é que parece nunca ter havido tanto cinema como quando ele encarna ‘em formas exteriores ao dispositivo cinematográfico’ [Luc Vancheri, 2009: 43]. Ao mesmo tempo, os mais jovens nem acreditam que, na era do DVD, do *tablet* e do Youtube, eu ainda veja filmes começando pelo princípio e indo até ao fim, passando pelo meio; para eles, o filme já não é senão uma mina virtual de extractos em número infinito (e, temo, indefinido); de resto, eles vêem nisto uma libertação longamente esperada e bem merecida: finalmente, pode-se fugir à tirania do tempo imposto pelo filme; finalmente, pode-se tratá-lo como um livro e *saltar as descrições* (ou outras coisas)”.

Por todas estas razões, a reflexão que aqui desenvolverei é também condicionada pela percepção de quatro “crises” contemporâneas que interessam directamente o cinema — dispositivo de captação e discursivo — e o universo estético e sociocultural de que ele faz parte:

A primeira e mais genérica é, precisamente, a *crise da imagem*. Vivemos hoje num mundo onde, com uma intensidade nunca antes experimentada, as imagens proliferam vertiginosamente nas plataformas da convergência digital, banalizadas e difundidas em toda a espécie de redes de ecrãs e de novos suportes. Progressivamente, as imagens invadiram zonas cada vez mais amplas do que designamos por “realidade”, tornadas simulacros perfeitos ou quase perfeitos das coisas que vicariamente começaram por “representar”, de tal modo que a sua eficácia deixou, precisamente, de ser “representativa” e passou a ser “substitutiva”: elas passaram a reconfigurar e a substituir o real de modo cada vez mais operativo, integrando um novo *sensorium* tecno-científico (cf., *infra*, *O Cyborg em seu ecossistema*, cap. 13, Vol. II). Escreveu Baudrillard (1981) que as imagens-simulacros deram origem a uma nova “hiper-realidade”. Ora, essa “hiper-realidade” inclui as três ordens de realidade descritas por Watzlawick. Mas, ao mesmo tempo, a associação destes factores — proliferação vertiginosa e *ocupação* do real — relança a antiga desconfiança grega face às imagens como possíveis instituidoras de falsas realidades: regressa, assim, o antigo conflito entre ícones e ídolos, que tanta iconofilia e iconoclastia alimentou e alimenta.

A crise da
imagem

A segunda, não menos relevante, é a *crise das narrativas*. A forma romance que dominou o séc. XIX, em grande parte estruturada por variações do princípio-meio-fim neo-aristotélico herdadas do Renascimento, estilhaçou-se na longa passagem para o século XX, tornando-se num mar de ruínas à medida que os modernismos literários se foram afirmando, a par do que se passava nas artes plásticas e na música. Essa desconstrução de matrizes narrativas longamente sedimentadas deu lugar a toda a espécie de experiências literárias que viriam a marcar o complexo séc. XX. E, embora tardiamente, tais experiências estenderam-se aos filmes com o surgimento, no fim dos anos 50, do cinema “moderno” europeu (que, fundadamente, se reclamava de uma linhagem de predecessores vinda dos anos 20). As narrativas cinematográficas estão, assim, em *crise* porque sucessivas desconstruções/desconfigurações dos antigos moldes que lhes davam forma, e a ideia de que “cada obra faz e desfaz as regras a que obedece” (Robbe-Grillet, 1963), geraram incertezas e indecidíveis sobre as modalidades do que antes designávamos por *contar uma história*. Não nos separámos das narrativas porque são elas que produzem e continuarão a produzir os sentidos do *story shaped world* e da experiência (Mendes, 2001: 82-83), e da fusão de uns e de outra no *Lebenswelt* de que se ocuparam as fenomenologias existenciais. Mas tornámo-las mais erráticas, mais indisciplinadas e *indisciplinares*. A reflexão de Jean-François Lyotard em *Rudiments païens* (1977) e *La condition post-moderne* (1979) já antecipara a genealogia desta crise, enraizando-a na morte das *grandes narrativas cosmogónicas* que, consagradas pela *Aufklärung*, se socializaram e ainda inspiraram as grandes ideologias da segunda metade do séc. XIX.

A crise das
narrativas

A crise da exibição

A terceira é uma *crise de exposicionalidade*, gerada pela profunda mutação das modalidades de visionamento e consumo cinematográfico. O clássico *apparatus* de distribuição e exibição que ao longo da maior parte do séc. XX levou os públicos cinéfilos às salas comerciais entrou em crise na era da convergência digital, substituído pela socialização do *home cinema* e de novas plataformas de difusão. O antigo aparelho, que fluiu entre os principais festivais internacionais e as salas comerciais, não desapareceu; mas passou a haver cada vez mais filmes feitos directamente para a televisão ou para as novas plataformas digitais e que deixaram de ser exibíveis no circuito tradicional. E os públicos da geração digital dispõem de menos tempo para o cinema, porque o *zapping* televisivo se tornou na matriz de toda a navegação electrónica, marcada pela velocidade e por saltos contínuos de conteúdo em conteúdo: o *zapping* tornou-se na matriz dos relacionamentos com os conteúdos digitais, sobretudo entre as gerações mais jovens. Os filmes passaram a enfrentar a concorrência dos jogos de computador, que transformaram os *espectadores* em *utilizadores* interactivos. É, assim, a própria espectralidade que muda diante do que os ecrãs mostram: o cinema dilui-se, em parte, no novo ecossistema audiovisual que o inclui mas o ultrapassa largamente. Neste novo *habitus* audiovisual, o “antigo” cinema, aquele com que a *cultural heritage* se preocupa, resiste e refugia-se em cinematecas, museus e galerias de arte: torna-se objecto de culto museológico. E a distribuição do cinema de *entertainment* é reciclada pelos *downloads* domésticos, pelos transportes de longo curso e pela hotelaria — o que deu origem a novas e subtis formas de censura: ninguém exhibe filmes sobre catástrofes aéreas num avião, sobre descarrilamentos num comboio ou sobre naufrágios num cruzeiro. Durante décadas, no séc. XX, as salas de cinema foram lugares conviviais: as famílias viam filmes ao fim-de-semana e socializavam nos *foyers*. As salas eram também refúgio de solitários e casais que fugiam ao mundo por um par de horas. Hoje, o que resta dessa cinefilia reúne-se em festivais locais e temáticos, missas celebrativas onde, como nos antigos cineclubes, nas cinematecas ou nos museus, se discute com o realizador o seu último filme.

A crise das identidades

A quarta crise, resultante dos efeitos cumulativos das três primeiras, é uma *crise de identidade* de boa parte do cinema contemporâneo, alvo de pressões contraditórias do mercado, do *home cinema*, da aceleração das mutações tecnológicas, do sistema dos festivais e do conflito histórico entre arte e indústria (revisitem-se, a este respeito, as polémicas dos anos 20-30 do séc. XX). Novas gerações de cineastas tentam situar-se neste universo complexo, hesitando entre um cinema *artie* e *de autor* e um cinema *para os públicos*, e demorando por vezes a entender que o cinema sempre teve de gerar os seus públicos a partir dos caminhos que foi trilhando: só existem públicos generalistas e pré-formatados à espera dos filmes na medida em que o seu gosto é temporariamente condicionado por uma estética, uma gramática e formas narrativas hegemónicas (é o caso dos públicos dos *blockbusters* clássicos e pós-clássicos). Esta crise de identidade, onde constantemente se oscila entre *heteronomia* e *autonomia*, é em primeiro lugar estética, porque respeita aos modos de figurar e de dar forma ao mundo e às coisas. Mas é também ética, porque respeita ao compromisso de cada autor com o que cria e com os destinatários — o putativo *povo por vir* — a quem endereça as suas criações.

A montante e a jusante destas crises, qualquer artefacto artístico resultante da interacção e da convergência de diferentes práticas e/ou técnicas, e que se apresenta como uma composição mais ou menos complexa, é percebido como um “todo” que é “mais” do que a “soma” das suas “partes”, e por isso requer, para ser entendido e/ou apropriado por quem o olha, uma abordagem holística. Estão neste caso o cinema e os seus filmes, não só por herdarem de todas as artes que os precederam, mas também por exigirem a experiência e o exercício de saberes aplicados muito diversos — do *script* “literário” à sua planificação e *découpage*, à mais ou menos complexa encenação, à direcção e representação de actores, às técnicas de filmagem propriamente ditas, à direcção de fotografia e à captação do som, à pós-produção que pode gerar diferentes versões montadas da mesma obra e às misturas finais — saberes aplicados que convergem no mesmo objecto, exprimindo, nele, um vasto leque de competências. Qualquer espectador de um filme sabe, mas antes dele soube-o a equipa artística e técnica que o produziu, que aquele objecto é um “todo maior

que a soma das suas partes” — ou seja, gera o holismo que caracteriza a sua criação e recepção.

• • •

COMO PERCEPCIONAMOS, no dia-a-dia corrente, as crises acima referidas? Há dias entrei, a meio da tarde, num café-bar que tinha meia dúzia de grandes ecrãs de plasma nas paredes, todos ligados e em silêncio. Num deles, o ministro das finanças respondia a questões de deputados. Noutro passava um jogo de futebol da liga inglesa. Noutro, o *Casablanca* de Michael Curtiz na versão colorida. Noutro ainda, um desfile de moda. No penúltimo, um *maitre saucier* revelava o segredo dos seus molhos. No último passava o telejornal de uma *popular tv*. Havia dez clientes sentados nas mesas, quase todos presos aos seus *tablets* e *smartphones*. Nada nos ecrãs da sala lhes prendia a atenção. Pareceu-me uma boa metáfora do que aconteceu ao cinema: está enredado no novo labirinto de imagens que ajudou a tecer. Em casa já ninguém apaga as luzes para ver filmes e eles podem ser travados por pausas, reiniciados, gravados para serem vistos depois, podem desaparecer ao primeiro *zapping*. O cinema e os seus filmes já são apenas uma das componentes do novo universo das imagens em movimento com que convivemos em ecrãs de todos os formatos, dos painéis animados das auto-estradas e corredores do metro aos ecrãs multifunções dos *smartphones*. A sua desterritorialização tornou-o nómada: ele está um pouco em toda a parte e em parte nenhuma. Apesar de bem vivo e de subsistir em salas comerciais modernizadas, o cinema que a cinefilia amou emigra cada vez mais para galerias e museus à mistura com a videoarte histórica e com instalações de cineastas, ou é cultivado por cinematecas e festivais temáticos e locais, novos templos para um velho culto. A antiga religião do cinema perde parte dos seus espaços tradicionais e os seus nichos de público tornam-se mais selectivos e nostálgicos. Continuamos a precisar de dar resposta à questão que, ao longo de mais de um século, foi ciclicamente recolocada pela cinefilia: de que falamos quando falamos, hoje, de Cinema?

Ao mesmo tempo, quando revemos os itinerários pessoais de realizadores que entraram no século XXI como promessas de continuidade de um grande cinema de autor que levava públicos às salas — David Lynch, Wim Wenders, Lars von Trier, Emir Kusturica, Béla Tarr, Van Sant, Terrence Malick — percebemos que a sua produção se rarefez ou que, em parte, abdicaram de um torneio onde tudo tinham feito para se tornar campeões. Lynch, que depois de *Inland Empire* (2006) só filmou curtas-metragens, prometia regressar em 2017 com novas 18 horas de *Twin Peaks* (a série de há 27 anos) para a televisão. Béla Tarr parece ter-se despedido do cinema com *O cavalo de Turim* (2011), passando a ensinar. Van Sant saía vaiado de Cannes, onde *The Sea of Trees* (2015) foi visto como “o seu pior filme de sempre”. Wenders não conseguiu, em *The Beautiful Days of Aranjuez* (2016), senão aludir pobremente à sua obra anterior. Depois de *Ninfomaniaca* (2013), que levou mais sexo aos ecrãs (como fez Gaspar Noé em *Irreversible*, 2002 e *Love*, 2015), von Trier centrou-se em novo projecto “provocador”, uma série de oito episódios para televisão sobre um *serial killer* que narra o que faz do seu ponto de vista (ideia tomada de empréstimo às novas séries de TV americanas) e que afinal se tornará numa longa-metragem, *The House that Jack Built*. Quando fechávamos estes escritos, Kusturica regressava (em 2016) com *Na Via Láctea*, uma revisitação da sua controversa e desigual obra anterior. E Malick voltava à cosmologia de *The Tree of Life* (2011) com o documentário *Voyage of Time* (2016). Nem Alejandro González Iñárritu chegava à praia com *The Revenant* (2015), grande saga monomítica de perseguição e vingança, fotografada pela câmara eternamente móvel de Emmanuel Lubezki, que precisamente tentou oferecer ao filme a imagética cosmológica de Malick. Ou seja: ora suspenderam o cinema, ora falham regressos, ora demoram cada vez mais tempo a conceber novos filmes, ora se repetem e revisitam centripetamente a sua obra anterior. Representarão, cada um a seu modo, a chegada a um impasse, à reconsideração do que o cinema para eles foi. Cineastas mais jovens, como Apichatpong Weerasethakul, passam do cinema (*Cemitério do Esplendor*, 2015) à *projection performance* (*Fever Room*, mesmo ano), apresentando instalações imersivas onde se testam os limiares de novas experiências cinemáticas. E boa parte do cinema contemporâneo emigrou para os *mind game films* ou *puzzle films*,

Crepúsculos
de deuses

enquanto os *blockbusters* impõem, para superarem o *home cinema*, uma nova geração de salas de exibição, as 4DX, que se tornarão cada vez mais “hápticas” e imersivas.

• • •

POR SE REFERIR amiúde ao território onde o cinema se cruza com a literatura e as outras artes, esta reflexão lida com um vasto *corpus* onde heterogêneos contactam uns com os outros por transferências e contágios movidos pela ansiedade de influência e por *ekphrasis*, afinidades electivas, empatias, cumplicidades inspiradoras. Por esse motivo, uma brisa de deliberada *rêverie* atravessa-a aqui e ali. Insistamos: ela está repleta de referências a romances, filmes e outras imagens porque, ocupando-se em primeiro lugar de cinema, tem também em mente artefactos literários e artísticos correlatos e o pensamento sobre eles — e nessa referência se instala e se reconhece, porventura, a sua intencionalidade pedagógica. Eis a razão por que estes textos reatam, aplicadamente, com a vocação de *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana* e com a de *Culturas narrativas dominantes — o caso do cinema*.

Mas ao mesmo tempo acercam-se, tanto quanto me foi possível, da posição do criador artístico e literário, e por isso estão próximos da interrogação de Deleuze sobre em que consiste o acto da criação. E esse acto de criação, como veremos, depende da capacidade para sonhar acordado (a *rêverie*), da disponibilidade para deambular por caminhos esquecidos e sem objectivos pré-definidos (a *flânerie* que envolve desvios e errâncias) e da vontade de restabelecer um estreito laço com a infância, a idade em que todos somos potencialmente artistas antes de escola, senso-comum e *habitus* nos domesticarem e transformarem em cabeças mecânicas que não põem em causa o contrato social nem os gostos dominantes. Devido a este desejo de reatar com a *rêverie*, com a *flânerie* e com a infância, estes textos são também — oxalá o sejam — gestos de resistência contra as normalizações passivamente aceites e que, salvo excepção, não fazem escola para além da já feita. São, portanto, ou desejam ser, uma *aventura* — que, por se desenrolar em territórios pedagógicos, nunca é, felizmente, solitária. Venturosa *aventura*: como escrevi noutro lugar (Mendes, 2015), pensar e investigar obriga-nos a revisitar paisagens e a trilhar inusitados caminhos de floresta — os *holzwege* de Heidegger — onde eventualmente nos perdemos; e inclui o gosto por desvios que nos levam de Chartres a Rennes por Cherbourg, Saint-Malo e La Rochelle, ou de Belém do Pará ao Recife por Manaus, Goiânia e Maceió.

Apesar da sequência em que os apresento, estes textos, publicados em dois volumes mas formando um todo, prestam-se a leituras que a desrespeitem. A quem interessar mais a importância das histórias que uns aos outros contamos e o modo como o fazemos, apetecerá talvez iniciar a sua leitura pelo extenso capítulo 5 do volume I, que se ocupa das narratividades do cinema e suas cercanias — o núcleo central de toda a composição. Mas o mesmo se poderá dizer das demais partes, incluindo as do volume II: quando se justifica, elas remetem umas para as outras. Estes *Sentidos figurados I e II* podem, assim, ler-se do princípio ao fim como um romance, voltando por vezes atrás para clarificar ideias e suas formulações. Mas também são abordáveis *à la carte*, saltando quem os lê entre os temas e capítulos que mais lhe interessam.

Finalmente: nunca é fácil dar por concluído um conjunto de escritos como este, que, pensado para acompanhar o ensino — para ser seu viático e companheiro de viagem — pede actualizações regulares (pelo menos em matéria de exemplos e de bibliografias) e vive, em boa parte, da discussão do que propõe. Esta não é, assim, uma edição *ne varietur*, embora possa ser a única que estes textos conhecem. O cinema e seus filmes, bem como as artes com que estão relacionados, não páram: suscitam *aggiornamenti* sucessivos. Por isso a datação do seu fecho é relevante.

Epígrafes

“O *homo* é *sapiens/demens*. A sua loucura não é apenas de natureza ‘histórica’ — a propensão para dar realidade absoluta ao que não é senão alucinação perceptiva ou ideológica; e não é apenas ‘idealista’ — a aptidão para dar mais realidade à ideia do que ao real; é também racionalizadora, na aptidão para preferir a coerência à experiência. Ele pode cegar diante de dados irrecusáveis, pode não ter consciência dos princípios que ordenam o seu próprio pensamento (paradigmas), mas essa cegueira e inconsciência tornam-se virulentas quando a lógica da sua ideia, a sua *ideo-lógica*, o convence da sua razão. Neste sentido o homem, como diz Castoriadis, é um animal louco, mas cuja loucura inventou a razão. Ora, a pior das loucuras seria crer que se pode suprimir a loucura, seria não a reconhecer. A loucura não germina só nas desordens do espírito desse *homo*, que o fazem vaguear e lhe permitem a imaginação e a invenção; também germina na ordem da sua própria razão. E a razão é ao mesmo tempo o que lhe permite lutar contra a loucura.”

Edgar Morin, *Pour sortir du vingtième siècle*, 1981

“A história do simulacro reproduz a história da arte. A história do simulacro reproduz a história do que vive. A história do simulacro reproduz a história dos instrumentos da representação. No limiar do efeito Pigmalião (...) está a realidade virtual.”

Victor Stoichita, *O efeito Pigmalião*, 2008

“En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.”

Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero,
Manual de zoología fantástica, 1957

“Supondo [no *Manual de zoología fantástica*] a autonomia das criaturas do espelho, J. L. Borges não propõe uma meditação, mil vezes feita desde o *Parménides*, (...) sobre o isomorfismo e o heteromorfismo do representante e do representado; antes imagina tais seres como forças...”

Jean-François Lyotard, *Figurations*, 1973

“É de supor que *Nosferatu* tenha sido tintado ou colorido quando apareceu em 1922 (...), como era usual à época na Alemanha (...). Os filmes de 1920 eram tão pouco a preto e branco como ‘mudos’ — o conceito de filme ‘mudo’ é uma criação da época do sonoro (...). Não se tratava aqui de som óptico, mas do som de um disco combinado com a projecção do filme.”

Enno Patalas, in *F. W. Murnau-Nosferatu*, 1987

1

Quatro preâmbulos sobre • arte

• infância • imagem • animismo

COMEÇO POR quatro notas preambulares que ajudarão, espero, a situar o cinema no contexto mais geral das artes que o precederam e das suas contemporâneas: a primeira (preâmbulo 1), inspirada em Rilke, Freud e Georges Didi-Huberman, retoma textos de há cem anos e propõe que *a arte é uma infância antiga*; no seu âmbito também abordamos a relação entre brinquedo e objecto artístico. A segunda (preâmbulo 2) avalia, a partir das pinturas de Lascaux, a dimensão daquilo a que chamamos *imagem*, e que se abre num vasto delta de significados sedimentados ao longo de séculos; no seu âmbito abordamos também os “meios”, que, como diz Hans Belting, transportam a arte até nós. A terceira (preâmbulo 3) reavalia a relação entre quartos, templos e museus a propósito do “sagrado” e do “profano” — relação que, como veremos, também respeita ao cinema e à sua contemporânea encenação/exibição. A quarta e última (preâmbulo 4) propõe, na esteira da heterodoxia de Edgar Morin, que o cinema é uma arte animista.

Preâmbulo 1. Rilke, Freud, Didi-Huberman

EIS A PRIMEIRA dessas notas. Três páginas de Didi-Huberman sobre a imagem cativaram há tempo a minha atenção. São as páginas finais do prefácio que escreveu para *Rilke, la pensée des yeux*, de Karine Winkelvoss (2004), recuperado, com o título «Sob o olhar das palavras», em *Falenas — Ensaios sobre a aparição 2* (2013, tr. port. 2015: 165-167). “A arte é uma infância”, diz ali Didi-Huberman, citando Rilke. Não apenas a infância de cada um de nós, a nossa infância *biográfica*, mas uma infância mais antiga, a memória de todas as infâncias que já houve e da sua magia. *Fazer arte, ver a arte* é re-habitar essa infância que poderíamos invocar como um “eterno retorno” do *mesmo*, mas na forma e com os meios de sucessivos *outros*. E que *ver* é esse? *Ver*, resume Didi-Huberman lendo Rilke e insistindo num dos nós centrais da sua própria obra, é “aceitar a experiência — o risco, o desafio, a cedência — de ser olhado por aquilo que se vê. De ser visado, transformado, implicado, ferido, revelado” por aquilo que se vê.

Interrogando-se sobre os enredos-desenredos em que “o poeta” fabrica as suas imagens e sobre o que o leva a fazê-lo, Didi-Huberman evoca o Rilke de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1904-1910) para lhe tomar de empréstimo uma resposta: “o poeta” inventa imagens para “cumprir a infância” ou, como traduz Winkelvoss, porque “toma para si o trabalho da infância” (*die Kindheit leisten*). A seguir são convocadas duas outras citações de Rilke, uma de *Os últimos* (1901), outra de *Auguste Rodin: uma conferência* (1907), sobre a mesma ideia:

“A arte é a infância (...). A arte é ignorar que o mundo já existe e fazer um novo. Não destruir o que encontramos, mas simplesmente nada encontrar de acabado. Nada senão possibilidades. Nada a não ser desejos. E, de repente, ser plenitude, ser o verão, ter sol (...). Nunca concluir. Nunca conhecer o sétimo dia” (tr. J. M. M.).

Esta é a primeira citação. Eis a segunda:

“Sinto-me como alguém que deve recordar-vos da vossa infância (...). Não apenas da vossa, mas *de tudo o que alguma vez foi infância* [itálicos J. M. M.]. Pois trata-se de despertar em vós recordações que não são vossas, que são mais velhas do que vós; de restabelecer relações e de renovar correspondências que são muito anteriores a vós”.

Estas formulações evocam irresistivelmente o Freud de «A criação literária e o sonho diurno» («Der Dichter und das Phantasieren», 1908), que retoma a *Interpretação dos sonhos* (1900). Diz ali Freud sobre o que faz esse *Dichter* (poeta, criador, autor literário):

“...O poeta faz como a criança que joga: cria um mundo imaginário que leva muito a sério”; [ou faz como o adolescente que] “inventa castelos em Espanha e persegue o que designamos por sonhos acordados” (cf., *infra*, *O trabalho do sonho...*).

“A arte é uma infância”: com Freud, Rilke e Didi-Huberman estamos perante uma metáfora forte, que estabelece uma inferência nova entre os dois conceitos, e não apenas diante de uma figura de retórica, de um jogo de linguagem ou de uma *image d'Épinal*. Se conceptualizamos e percebemos por metáforas (como sugeriram Lakoff e Johnson, 1980, in *Metaphors we live by*), “a arte é uma infância” propõe uma convergência de significados heterogêneos, uma transposição do território da primeira para o da segunda. Mas esta *infância* não remete para uma ideia de arte dependente de uma depreciativa “infantilização” do mundo. O termo *infância* designa, aqui, um estado do mundo, um estado de coisas, um *estado de graça* (um estado da mente, o que dantes designávamos por “um estado de espírito”) fora do qual não se *faz* arte e se torna impossível *recebê-la*. Essa *infância* é metáfora do *pathos* da criação (gerador do *patético* e da *empatia* com ele) onde Dioniso (também dito Diônisos) e Apolo gerem o seu *negotium* (lido como negação do *otium*) e erguem os seus *châteaux en Espagne*.

Na época (primeira década do séc. XX), esta requalificação da infância na definição do que faz o “criador literário” e, por extensão, o “artista”, era “revolucionária”, porque o “artista” era sobretudo considerado, pela psiquiatria de então, desde Benedict-Auguste Morel, como um “degenerado superior” (Bernat, 2014), “com base na oposição radical entre a ciência racional e o imaginário (o do sonho e da fantasia), fonte de patologias” (1). O histérico da época seria talvez, a seu modo, um “poeta”, mas patologicamente auto-centrado e sem obra, enquanto o “verdadeiro” poeta era o que *endereçoava* a outrem as suas criaturas. O histérico inscrevia na carne os seus transe, somatizando; a criação literária (e artística), associada à infância, era vista por Freud como jogo (*Spiel*) extrospectivo. É Freud (1908) quem sublinha que comédia é *Lustspiel*, tragédia *Trauerspiel* e o seu actor *Schauspieler*.

Remissão do
“degenerado
superior”

A referência à infância e ao jogo ocupam igualmente um lugar central na reflexão de Walter Benjamin sobre as artes, não longe das convicções de Freud sobre a dimensão plenipotenciária das ideias (ou do “pensamento”) que, no mundo da criação artística, está associada ao seu carácter “mágico”, como ele referiu em *Totem e Tabu* (1912: 70):

“A arte é o único domínio onde a onipotência das ideias se manteve até hoje. Só na arte ainda acontece que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça qualquer coisa que se parece com uma satisfação [desse desejo]; graças à ilusão artística, esse jogo produz os efeitos afectivos de qualquer coisa real. Falamos com razão da magia da arte e comparamos com razão o artista a um mágico (...). A arte, que decerto não começou como ‘arte pela arte’, estava inicialmente ao serviço de tendências (...) entre as quais bom número de intenções mágicas”.

Adiante reencontraremos essa urdidura e endereçamento “mágicos” com Breton e a propósito da arte de Lascaux e do paleolítico superior. Mas de momento resumamos: o lugar (*topos*) onde as artes (melhor: os artistas) criam os seus artefactos e onde estes sobrevivem ou subsistem como objectos artísticos é o espaço instituinte de todas as infâncias antigas do mundo, o estado de *graça* e de *pathos* criativo de que as infâncias são sintoma. Este estado de *rêverie* é talvez um equivalente longínquo da antiga *parousia* cristã, que teve o poder de suspender o tempo numa espera desejosa. Mas nesta nova *parousia* não esperamos a segunda vinda do Messias: esperamos a recomposição das condições para que possa haver (volte a haver) arte e para que a possamos *ver*. A infância de Rilke e de Freud será o estado de coisas em

que o artista cria (levando muito a sério o seu jogo), o estado da mente e do mundo em que o que criou consegue interpelar-nos. Nas mesmas páginas, Didi-Huberman invoca a seguir o «Mitsu» de Rilke (1920) para sublinhar a inseparabilidade da *figuração* e da *sobrevivência*: um rapazito perde o seu gato Mitsu; para fazer o luto da perda irreparável desenha-o compulsivamente num caderno que Rilke elogia deste modo:

“Tendo deixado de o ver puseste-vos a vê-lo ainda mais. Vive ele ainda? Sobrevive em vós, e a sua alegria de pequeno gato descuidado, depois de vos ter divertido, *obriga-vos* [itálico J.M.M.]. Tê-lo-eis exprimido através da vossa laboriosa tristeza”.

Laboriosa tristeza da sobrevivência *da* e *pela* arte, que é ao mesmo tempo lúdica (referente ao jogo: *Spiel*) e reinventiva. A infância de que Rilke e Freud falam seria, assim, e também, um *mundus ludens*, o mundo lúdico onde fazer arte é possível: um estado de coisas onde *pathos* e ludicidade compõem juntos as nossas paisagens exteriores e interiores e vivem a sua dupla vida apolínea e dionisiaca. Porque atravessa a história, esta infância é também uma *trans-infância*. E porque inclui e permite entender todas as infâncias do mundo é, ainda, uma *meta-infância*: uma infância hipostasiada. Também para o Nietzsche inventor de Zaratustra, o filósofo precisaria de voltar a ser criança para reconstruir o que sabia, no termo de um itinerário de transfigurações (Deleuze, 1966).

O teatro dos brinquedos

GANHAMOS EM PROJECTAR este tópico num mais vasto quadro de referências. Por exemplo Daniel Fabre (2009) procura em Franz Liszt, George Sand, Henri Heine, Nerval, Flaubert e Maxime du Champ, em Champfleury e Baudelaire, indícios da proximidade entre a criação artística e o “estado de infância”. Esse estado, diz ele, “é o acolhimento entusiasta da alteridade sensível”, do *outro* que a arte é: o primeiro êxtase diante das cores e formas de um objecto, de um brinquedo, de uma caixa de música, de algo visto numa montra. Mais tarde, é preciso reencontrar esse estado: ele “ressuscita as emoções estéticas da infância, entendidas como actos de contemplação associados ao fascínio, ao prazer, à inquietude”. A sobrevivência dessa capacidade de acolhimento “prova que a escola não conseguiu reprimi-la e que ela permanece o recurso necessário ao artista para criar (...) a sua arte”.

O brinquedo, *miniatura* ou “modelo reduzido” de algo que existe na vida real ou no mundo das ficções, instaura a primeira iniciação da criança à arte, a primeira concretização da sua capacidade lúdica de encenação artística. Observemos o que faz a criança que joga com o(s) seu(s) brinquedo(s): ela encena enredos onde interpreta todos os papéis, sentimentos, disputas, versos e reversos de uma situação, reviravoltas que revelam a sua capacidade de representação e a sua potência efabuladora. O brinquedo ganha, para ela, o valor mágico de um substituto intenso, e os sofás de uma sala chegam para criar a vasta paisagem imaginária de que esse teatro precisa e se apodera. Entre os seus brinquedos e entregue à efabulação, a criança é ao mesmo tempo encenador e cenógrafo, *performer* e actor polivalente, autor das intrigas e enredos que ali se desenrolam, iniciando-se a todas as artes da cena. Os brinquedos que ela anima, imagens-volumes como esculturas, auto-referenciais e que dispensam qualquer representação vicária, são simulacros-actantes que a estimulam e lhe oferecem interacção, antecipando todo o mundo imagético das artes com que a criança se relacionará mais tarde, espelhando o jogo mágico. Ela própria poderá vir a ser criadora de brinquedos, de objectos, talvez artista (2). No seio desta cena mágica, criança e brinquedos são simultaneamente sujeitos-objectos em quem a distância cartesiana entre os dois polos se dilui. E a criança refaz incansavelmente esse teatro: a chave da eficácia simbólica do jogo infantil é a sua repetição. Escreveu Benjamin em «O brinquedo e o jogo» (1928):

“A criança (...) quer sempre mais, centenas, milhares de vezes. (...) Recria toda a situação, começa tudo de novo. (...) Não num *fazer-de-conta-que*, mas num *fazer-sempre-de-novo*”. O adulto que não deitou fora a sua caixa de brinquedos é aquele que não ousa trair essa potência da infância: “Se (...) há para cada um de nós uma imagem que nos faz esquecer tudo o resto, para quantos não surgirá ela de uma velha caixa de brinquedos?” (Benjamin, loc.cit.).

Ele próprio coleccionador compulsivo (de brinquedos em madeira, entre outras coisas) e jogador como a criança, Benjamin é também um eterno *flâneur* que, na infância, se passeia entre grandes armazéns: “Onde é que, na Alemanha, se podia ir passear ao reino dos brinquedos, senão num grande armazém berlinense?” (1931, ed. 1988: 68). Comentador de Benjamin, Agamben (2000: 89) dirá por sua vez que o brinquedo é o objecto inútil por excelência (como o objecto artístico), mas devido à miniaturização: fogão ou automóvel, miniaturizados, perdem a sua função para se tornarem objectos de rito: “O país dos brinquedos é um país cujos habitantes celebram ritos, manipulam objectos e fórmulas sagradas de cujo sentido e função, no entanto, se esqueceram”.

Se por vezes o pequeno demiurgo destrói o seu brinquedo é para, dentro dele, lhe ver a alma, depois de já o ter “gasto” no jogo consumatório: “a criança (diz Baudelaire, *OC*, *Pléiade*, I: 587) vira e revira o seu brinquedo, tenta rasgá-lo, sacode-o, bate com ele nas paredes, deita-o ao chão. (...) A vida maravilhosa pára. A criança, como o povo que assalta as Tulherias, faz um último esforço e consegue abri-lo, é ela a mais forte. Mas *onde está a alma?*” Talvez a alma tenha fugido do brinquedo destruído, ou talvez só tenha existido enquanto ele estava inteiro.

Brinquedos e
suas “almas”

Agamben sugere (loc. cit.) que o brinquedo raramente está adstrito a uma função precisa, sendo o seu valor mais simbólico e “mágico” do que funcional. Objecto polivalente e multi-usos, ele transporta consigo, em potência, um sem número de representações literalmente manipuláveis. Por exemplo, o séc. XIX conheceu bem a proliferação de “brinquedos ópticos” pré-cinematográficos destinados a adultos e que tinham de ser operados pelas mãos do seu utilizador para oferecerem a sua performance. Desses “brinquedos” para adultos (lanterna mágica, zoetropio ou *dædelum*, praxinoscópio, fenakistiscópio) são herdeiros directos os actuais dispositivos interactivos: a arte interactiva contemporânea, à semelhança de numerosos jogos, faz outra vez do corpo e da mão um interface e transforma a obra em brinquedo, algo que o grupo GRAV experimentou nos anos 60 do séc. XX, apresentando-se como mais uma vanguarda acompanhada da respectiva *agit-prop* ideológica e dos seus manifestos.

A relação de cada um com as artes e seus objectos depende, decerto, de pesadas variáveis socio-económicas, a começar pela educação e o ensino efectivamente interiorizados, pelo dinheiro disponível na vida do dia-a-dia e depois pelas sucessivas aculturações pessoais, que marcam decisivamente o devir de cada história de vida. Mas essa relação é *sobredeterminada* pela efabulação precoce que cada um desenvolveu, ou não, com os seus brinquedos e objectos afins, ricos ou pobres. Se existiu intensamente, essa relação regressará, cedo ou tarde, produzindo um efeito de *hegemonia*. A postura multifuncional da criança que anima os seus brinquedos reflecte-se directamente na do criador-animador que monta uma obra complexa e multi-referencial: pense-se no J.-L. Godard de *Histoire(s) du Cinéma*, filmando-se a si próprio a fazer, muito à mão e (aparentemente) com meios “lá de casa”, o palimpsesto das *suas* memórias do cinema, sobrepondo em fluxos de *layerings* imagens de filmes, de jornais cinematográficos, fotografias, quadros e gravuras, cartazes e ilustrações publicitárias, tirando livros da estante à procura de citações, brincando com legendas e textos para com eles formar anagramas e caligramas, gravando a sua própria voz para produzir um narrador elegíaco que orchestra toda a construção, sobrepondo texturas musicais e regressando sempre à montagem semi-artesanal da obra com as suas distorções de imagens e sons. Godard fabrica ali, na posição de *alter deus*, um museu pessoal que namora o imaginado por Malraux. Mas esse *alter deus* vem precisamente da criança que, sem produzir obra a não ser a sua efémera *performance*, dá vida aos brinquedos na paisagem animada da sala onde brinca. Décadas passaram entre uma cena e outra, mas a criança-com-os-seus-brinquedos é ainda a matriz do realizador adulto no labirinto interartes do seu filme. É neste sentido que a criação artística exige a conversão ou reconversão ao “estado de infância”, por mais complexo que seja o dispositivo técnico que utiliza e por mais especializados que sejam os saberes que essa utilização requer.

Magicar é o verbo que se refere à *flânerie* do pensamento, à divagação, à viagem mental. O que a criança *mágica* com as suas miniaturas de soldados, automóveis ou

Magicar

idades, com as suas bonecas, é o mundo real tornado acessível e domesticado, na sua efabulação, pela crença no carácter plenipotenciário das ideias. Os *fétiches-miniaturas-substitutos* que os brinquedos são intensificam, para a criança, o *role-playing* de cada actante em que ela se transforma. Também o artefacto artístico desempenha, por via daquilo a que através dele acedemos, esse papel do brinquedo: substitui o real, miniaturiza-o ou amplia-o, torna-o mais intensamente significativo. É esse o elo entre o brinquedo e o objecto de arte: não acederíamos ao que o segundo nos oferece se não tivéssemos acedido ao que o primeiro nos ofereceu. Aquilo que *magicamos* diante do objecto artístico participa e herda do que *magicámos* com o brinquedo. O nosso investimento imaginário no brinquedo foi o *mentor* do nosso investimento imaginário no artefacto artístico. Dir-me-ão que, pelas suas dimensões ou porque em geral não o podemos manipular como manipulámos o brinquedo, apenas podendo contemplá-lo, o objecto artístico ganha outra natureza. Sim, o objecto artístico foi e é maioritariamente uma segunda natureza, *a posteriori*, do brinquedo: talvez já não “brinquemos” com ele, mas os seus poderes e atributos “mágicos” são semelhantes aos do brinquedo — vêm dele — metamorfoseados e reconsiderados na experiência e na cultura adulta. Não estou diante de uma escultura de Míron, Rodin ou Giacometti como a criança de Baudelaire diante do seu brinquedo: já não são modelos reduzidos com que posso dormir e interpelam-me de outro modo. Mas se sei “falar” com essas esculturas é porque aprendi a falar com os meus brinquedos, a *devenir outro* com eles.

Também Lévi-Strauss (1962, ed. 1974: 35), falando de modelos reduzidos e de miniaturizações, estabelece, nos seguintes termos, uma relação entre o brinquedo e o artefacto artístico: através da sua miniatura, uma *coisa*, tenha as dimensões que tiver, ...

“...pode ser agarrada, sopesada na mão, apreendida num só relance. A boneca da criança já não é um adversário, um rival nem mesmo um interlocutor; nela e por ela, a pessoa torna-se sujeito. Ao contrário do que se passa quando tentamos conhecer uma coisa no seu tamanho natural, no modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes. E mesmo se isso é uma ilusão, a razão de ser do procedimento consiste em criar ou alimentar essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade com um prazer que, só por si, pode já ser chamado estético”.

Lévi-Strauss vê acertadamente no que toca ao eventual *adversário* ou *rival*: a miniatura, seu simulacro, dispensa-o; mas creio que esse simulacro passa a ser *interlocutor* da criança — é até esse facto que leva a criança a jogar, a brincar com ele: no brinquedo, de facto, “a pessoa” (ou o animal, o carro) torna-se “sujeito”, mais precisamente sujeito-objecto. Muito mais adiante (*op. cit.*: 289-290), definindo o que é o “pensamento selvagem” que dá título à obra, diz Lévi-Strauss — o que também nos interessa aqui pela relação directa que estabelece com as artes:

*La pensée
sauvage*

“...Pensamento selvagem não é, para nós, nem o pensamento *dos* selvagens nem o *de* uma humanidade primitiva ou arcaica, mas sim o pensamento *em estado selvagem*, distinto do pensamento cultivado ou domesticado” (itálicos meus), [sendo que todos os tipos de pensamento coexistem uns com os outros, em vez de se sucederem historicamente uns aos outros]. “Conhecemos ainda domínios onde esse pensamento selvagem (...) é relativamente protegido: é o caso da arte (...). As características excepcionais desse pensamento selvagem (...) vêm sobretudo da amplitude dos fins que torna seus: ele pretende ser ao mesmo tempo analítico e sintético, ir até aos seus extremos nas duas direcções, mantendo-se capaz de exercer uma mediação entre os dois polos” (*id. ibid.*).

O pensamento mágico é, assim, uma das formas do pensamento selvagem de que fala Lévi-Strauss, como adiante veremos, mais em detalhe, a propósito de Lascaux. É significativo que também Freud diga, como vimos atrás, que...

“...só na arte ainda acontece que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça qualquer coisa que se parece com uma satisfação [desse desejo]; graças à ilusão artística, esse jogo produz os efeitos afectivos de qualquer coisa real. Falamos com razão da magia da arte e comparamos com razão o artista a um mágico (...)”.

Também Lévi-Strauss acrescenta que a arte é um dos domínios onde o pensamento selvagem, tal como acima o define, é ainda protegido. Como Rilke, também ele

estabelece, embora diversamente, uma relação entre o jogo infantil e o objecto artístico. E ambos se referem, ainda, à magia de modo convergente com a nossa abordagem; diz Lévi-Strauss (*op. cit.*: 21):

“O pensamento mágico não é um início, um começo, um esboço de um todo [a ciência] ainda não realizado. (...) Em vez de opor magia e ciência, mais valeria pô-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos (...) mas não quanto ao género de operações mentais que ambas supõem, e que diferem menos quanto à sua natureza do que em função dos tipos de fenómenos a que se aplicam”.

A estreita proximidade entre pensamento mágico-animista, pensamento selvagem e pensamento artístico, o seu enraizamento comum na infância e na crença na onnipotência das ideias expressa no jogos infantis com os brinquedos, eis o que me interessa enfatizar aqui. Mas há outras porosidades entre o jogo e a arte, estudadas pela sociologia e pela etnologia: Jean Cazeneuve (1989), escrevendo sobre «Jogo» para a *Universalis*, retoma a tipologia de Roger Caillois, que distinguiu os jogos segundo a sua motivação: há-os de competição (*agôn*), de acaso e azar (*alea*), de simulação e “faz-de-conta” (*mimicry*) e de procura de vertigem (*ilinx*), sendo que muitos combinam dois ou mais destes tipos. Os jogos infantis com brinquedos satisfazem notoriamente o terceiro e quarto tipos, porque neles o sujeito se transforma a si mesmo e à sua relação com o mundo, seja criando outros personagens que encarna como um actor multifacetado, seja provocando uma perturbação interior (loc. cit.); se partilhados, esses jogos podem também satisfazer os dois primeiros tipos de Caillois. Diz ainda Cazeneuve sobre a relação entre jogo e arte:

“A arte (...) tem com o jogo afinidades naturais a ponto de ser por vezes difícil distinguir uma e outro, a não ser pelo facto de a arte produzir uma obra com valor estético. Quando o artista se compraz na livre criação das suas próprias regras, podemos perguntar se não se abandona a um puro e simples jogo”.

A criança joga com um objecto já feito; o artista joga para criar um objecto — pensemos de novo no Godard de *Histoire(s) du Cinéma*. E nesse trabalho criativo também há *agôn* (o artista é o seu próprio antagonista, quer ultrapassar-se a si mesmo ou a um rival), *alea* (ele experimenta sem garantia de resultados), *mimicry* (faz a partir do que outro fez, ou do que ele próprio antes fez) e *ilinx* (o *pathos* da criação é comparável a uma febre, a uma vertigem).

O “estado de infância” é central para a compreensão do que seja a arte, mas não as obras que a infância faz, porque a obra já resulta de qualquer aprendizagem, da aquisição de uma *teknê* ou de algo que vai tornar-se um ofício. Não é pelo seu valor “artístico” que guardamos os desenhos e bonecos feitos por crianças: é por afecto a uma colecção que talvez um dia integre uma biografia, uma história de vida. Neste sentido, a infância não produz “obra”, antes se aparenta à loucura definida por Foucault como “ausência de obra”. Mas, insiste Fabre, é muito curta a distância entre o quarto infantil e a galeria de exposições:

“... A maioria dos artistas do séc. XX que se puseram a criar ‘como crianças’ e que vêm na infância o seu modelo [matriz de iniciativa, matriz comportamental] agiram como diante das esculturas ‘negras’ [ou da arte ‘primitiva’ e seus misteriosos objectos]: deixaram-se fascinar por elas, frequentaram os lugares onde essa arte se deu a ver, convidaram-na para os seus ateliers. (...) O artista salta, assim, do quarto infantil — o seu ou o dos seus próximos — para a frequência das publicações sábias e das exposições”.

Do quarto infantil
à galeria de arte

Dissera Baudelaire: “A pintura é uma evocação, uma operação mágica (se pudéssemos consultar a este respeito a alma das crianças!) — e a infância uma fonte profunda para o criador”. “O génio é a infância livremente reencontrada”, “o génio não é senão a infância nitidamente formulada” (OC, I: 498). Para além do seu apólogo de 1869 sobre o brinquedo do rico e do pobre («Le joujou du pauvre», OC, I: 304-305), Baudelaire vê na infância o desvio por onde tem de passar qualquer analista de arte (OC, II: 580). Conclui Fabre: “Sempre que abordamos o “belo (...) sempre bizarro” (Baudelaire, OC, II: 578), a infância ressurgue. Que infância? (...) A que contém os princípios da força criativa que o artista quer captar (...): a soberania

(...) do jogo, a sensibilidade agudamente desperta e a correspondência entre sensações” — onde formas, cores e sons, por exemplo, passam a responder coerentemente uns aos outros, criando um novo conjunto ou composição de heterogêneos dotado de expressão própria.

Estas parecerão porventura formulações heurísticas; mas visam transmitir algo de constituinte/instituinte das artes e da nossa relação holística com elas. Admitamos que são igualmente formulações *animistas*: se, como Didi-Huberman, me sinto olhado, interpelado pelo que vejo (ontem brinquedo, hoje artefacto artístico), estou a *animar* um objecto *inanimado*, um objecto *sem alma* a quem o meu *ver* deu uma, como quando dantes passava diante do meu *totem* esculpido em madeira, pintado e espetado num chão. Ou como quando se anima para mim um retrato frontal pintado, ou o daguerreotipado que não desvia de mim o seu olhar. Ou quando o actor que no seu filme se vira para a câmara e me interpela, dirigindo-se a mim e atravessando a “quarta parede” do *décor*: ele ganha uma *alma* porque o vejo e ouço na “máquina de quatro olhos” (Deleuze e Guattari: v., *infra*, *Facialidades, fotografia, cinema*, cap. 15, Vol. II) apesar de ser apenas um conjunto de imagens impressas numa série de fotogramas e um registo sonoro em sua banda. Vejo-o e ouço-o *encenado* no seu *dispositivo*, no seu *meio*. E todas estas imagens são simulacros que ultrapassam a *repræsentatio* latina, porque dispensam quem vicariamente representavam e passam a ser meus interlocutores directos. Não falo com o seu *modelo* nem com o seu *referente*, nem com o “protótipo” bizantino que o simulacro supostamente re-apresenta: falo directamente com o simulacro que o substitui, com a *imagem* que ocupa o seu lugar. Essa imagem exerce em mim o seu poder, disse Mitchell (2005) em *What Do Pictures Want?*:

“Porque têm as pessoas tão bizarras atitudes diante das imagens (...) ? Porque se comportam como se elas estivessem vivas, como se as obras de arte tivessem mentes próprias, como se tivessem o poder de influenciar os seres humanos (...) ? Mais estranho ainda, porque é que essas pessoas (...) garantem, quando interrogadas, que bem sabem que as imagens não vivem, que as obras de arte não têm mentes próprias nem dispõem de poder para fazerem o que quer que seja sem a cooperação dos seus donos? Por outras palavras, como mantêm as pessoas uma ‘dupla consciência’ face a imagens, retratos e representações na diversidade dos *media*, vacilando entre crenças mágicas e dúvidas cépticas, entre animismo ingênuo e materialismo puro e duro, entre atitudes místicas e críticas?”

Que querem as imagens? Querem “brincar” animistamente connosco, se ainda soubermos e pudermos fazê-lo, mesmo duvidando da seriedade desse jogo.

A *Nachleben* de Aby Warburg

NO SEU PREFÁCIO a *La pensée des yeux*, Didi-Huberman deduz de Rilke que a infância requerida pela arte “não é juventude, é antiguidade.” Direi eu: é a recuperação da antiguidade quase imemorial de tudo o que no mundo foi infância, porque imagens e arte (aqui os dois termos equivalem-se) são precisamente dotadas de uma *sobrevivência* ou *pós-vida* (*das Nachleben der Antike*) na sua “fórmula pática” (*Pathosformel*), como primeiro Aby Warburg tentou mostrar (cf. *Atlas Mnemosyne*, 1924-1929) e Hans Belting reiterou em *Antropologia da imagem* (2001). Queremos decerto que a história da arte nos contextualize e *explique* Lascaux; mas um dia desejaremos *compreender* Lascaux por nós mesmos e com o nosso próprio *ver*. Então “falaremos” com Lascaux sem mediadores nem tradutores. Neste sentido, não há relação com imagens sem palavras — corolário deduzido por Didi-Huberman. São as palavras que nos dizem o que *vemos*. Precisamos delas para *ver*. Isto mesmo foi já dito pelo Merleau-Ponty de *Le visible et l'invisible*, para quem as palavras são outra dimensão do corpo; e por Lacan, para quem o ser humano (o *sapiens-demens* de Morin) é um *parlêtre*.

A história da arte *dá-nos contextos*, nós *animamo-los*. A vida da arte para além da sua morte contextual ou historicizada (a *Nachleben*) é o que a transporta até nós como suscitadora de mais vida, e nessa interpelação nos perturba, se estamos em condição *pática* de por ela sermos perturbados. O objecto artístico antigo já foi uma *singularidade qualquer*, como diria Agamben, e diante de nós volta a ser *outra* singularidade qualquer. Não se trata literalmente do eterno retorno do *mesmo*,

porque essa sobrevivência não garante a *mesmidade*: no seu retorno, o *mesmo* é por nós eventualmente experienciado como *outro*, talvez *diferente*. Não sei se o Baudelaire que vejo no daguerreotipo é o mesmo que Daguerre viu. Não estou certo de ver, nas *pietàs* de Miguel Ângelo, Palestrina ou Caravaggio, o que o seu tempo nelas viu. Certamente, não vejo em Lascaux o que os magdalenianos de há 17 ou 18 mil anos ali viam. Na sua viagem nómada ou estática através dos tempos, o artefacto ou objecto artístico manteve-se fisicamente o mesmo, talvez descontextualizado, amputado ou tornado ruína como o célebre torso do Belvedere; mas o meu olhar não é seu contemporâneo, não está seguro do que *in illo tempore* ele foi. É ele que, na sua aparição actual, tem de me perturbar com a sua contemporaneidade.

Roubado ao seu *memento* e à sua historicidade, viajante nomádico que sobreviveu naquilo a que Belting (2001) chamou sucessivos *meios* ou encenações da sua aparição/reaparição (já me ocuparei dos *meios* de Belting), o artefacto artístico volta a significar para nós, embora talvez não o que primeiro significou. Melhor diríamos: volta a *figurar* (no sentido de *dar figura a...*), embora talvez não o que primeiro *figurou*. Diz Didi-Huberman que os *topoi* onde estes fenómenos ocorrem são feitos de “trocas e conversões recíprocas entre espaços e tempos heterogêneos, (...) lugares feitos de actos que se repetem e que, no entanto, constantemente diferem”. Geram a *Nachleben* de Warburg na *infância* de Baudelaire, Rilke e Freud, onde a arte sobrevive e é por nós *vista*. E esse *ver* suspende o tempo, mesmo que por instantes: o meu tempo interior suspende-se quando vejo a *Pietà* ou quando entendo como ainda a verei: diante dela, passado e futuro tornam-se duração presente. A obra de arte, disse Bonnard, “é uma paragem do tempo”.

Outra coisa acontece talvez quando repousamos o nosso olhar numa paisagem natural que se manteve igual a si mesma durante milhares de anos: “O V das íbis rasantes nas águas do Nilo não tem idade — vemos nele o mesmo arrepio de céu e água que Akhenaton viu”, diz Régis Debray (*Vie et mort de l'image*, 1992: 52). Como se a *natura naturans* oferecesse uma garantia de mesmidade desde que intocada pelo homem, que sempre visa ser seu cartesiano *maître et possesseur* e a desfigura. O Nilo, as íbis e os palmeirais das margens não são artefactos artísticos que viajaram até mim de meio em meio: são o resultado do *fluens* autopoietico da natureza. Reproduzindo-se iguais, tornam-se, para mim, *stans*. Ainda assim, não vejo neles o que Akhenaton viu: mesmo admitindo que rio e aves se mantiveram iguais no seu devir e aparecer, oferecendo-me o eterno retorno do que são, o meu olhar e a minha mente não são os do faraó quase-monoteísta para quem o rio era sagrado e Aton primeiro deus. Não posso comparar as nossas visões do mundo. O Nilo é para mim o rio doméstico do bairro francês do Cairo e o do cruzeiro de Luxor: o que sei e sinto sobre ele e as suas aves não é o que Akhenaton soube e sentiu em Tell-el Amarna há quase 3.400 anos. Nas íbis do Nilo, vejo o que a minha cultura foto-cinematográfica, e as outras, em mim inscreveram sobre elas.

O meu Nilo e o
de Akhenaton

Do mesmo modo sei que, quando a natureza intocada pelo homem é fotografada por Sebastião Salgado, ou quando os fotógrafos americanos do último terço do séc. XIX descobrem Monument Valley e o Grand Canyon, ou seja, quando *criam* a imagem do que virá a ser o “Oeste” (Buscombe, 1995), essas fotos, tão inspiradas no *pathos* da grande pintura paisagística romântica, fundam e passam a ser a imagem epocal que a minha mente guarda dessas paisagens. Mas ao mesmo tempo não sei se, numa tarde de Verão, “seguindo com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas”, respiro a mesma aura que Benjamin (1936) respirou. Nos termos de Barthes de *La chambre claire*, posso partilhar com ele o *studium* dessa imagem da natureza — que, insisto, não é um artefacto artístico chegado até mim de meio em meio, nem um brinquedo, nem um “modelo reduzido” — mas é improvável que o seu *punctum* seja o mesmo para ele e para mim. Seria amável e reconfortante que o voo rasante das íbis do Nilo, metáfora do que dá rosto à frágil *aeternitatum*, fosse o mesmo para Akhenaton, Nefertiti, para as suas seis filhas e para mim. Mas sei que é fraca essa probabilidade, embora ela integre o meu *precursor sombrio*.

Quanto à reencenação dos artefactos artísticos nos sucessivos *meios* de Belting, ela não respeita apenas ao exílio da estatuária do Parténon no British Museum ou de Osíris no Louvre. Para além dos objectos confiscados, roubados e depois

desterritorializados, essa reencenação também respeita à anacrónica catedral “gótica” de St. Patrick, em Nova York, inaugurada em 1888 e que poucas décadas depois se viu cercada por torres e arranha-céus que a sufocaram no seu abraço e a tornaram liliputiana. E ao cinema: se, como propõe Belting, o *meio é ainda o material* de que o artefacto é feito e o *dispositivo* que o torna visível, o fenómeno inclui, por exemplo, os Chaplins de 1914, que na altura eram projectados à velocidade de 18 imagens por segundo e onde hoje, devido à aceleração da projecção, tudo parece correr. Os Chaplins vistos hoje não são os de *in illo tempore*, nem os filmes *Todd-Ao 70 mm* ou com som *Sensurround* são os mesmos vistos num televisor dos anos 80 ou nas salas “hápticas” de 4DX.

Ao contrário de uma história da arte “antiquária”, que data, classifica e arquiva irreversivelmente artefactos, a proposta de Warburg que aborda a arte pela *sobrevivência* dá à “infância” a que Rilke se refere o valor das épocas de criação iterativa e re-iterativa onde nada se encontra de acabado, de já feito ou de já dito. Anima-a a compulsão que nos leva a *ver de novo, fazer de novo, dizer de novo*, recusando que tudo esteja já visto, dito e feito. Como no jogo da criança com o seu brinquedo, a recorrência dos conteúdos e das formas, dos significados e do que neles foi sonhado ou inventado, não estorva à pulsão de viver e criar de novo, viver e criar sempre, “não conhecendo sétimo dia”, ou seja, criando sem repouso — ao contrário do Deus criador do Mundo, que “ao sétimo dia descansou”.

Contagiado por Rilke, o Didi-Huberman animista torna-se agora poeta: “A imagem bate como o sangue, ofega como o sopro, vai e vem como o prazer”. É significativo que ele renuncie ao idiolecto da filosofia e das ciências humanas e lhe prefira uma formulação *poiética*, embora nunca invocando o Heidegger de *A origem da obra de arte* (1935, 1936, 1949, 1960), para quem toda a arte e o seu comentário eram, precisamente, *poemáticos*. Não invoca esse Heidegger mas cita o Baudelaire das *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, que exigia atenção às “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”; e também o imperativo do Rilke de *Notas sobre a melodia das coisas* (1898): o de ouvir “o canto profundo das coisas”, para onde emigrou toda a metafísica transcendental contemporânea. Quando ouvimos esse “canto” (...), “esse deslumbramento [que] é dissonância nos nossos rumores habituais”, diz Didi-Huberman, “algo jorra dessa imemorial desmesura a que Nietzsche chamou *dionisiaco*”. Sim, entendemos o que ele quer exprimir. Mas para o Nietzsche da origem da tragédia (1872), amigo de Wagner, o que interessa revelar são os enredos-desenredos das *duas vidas* das artes, a apolínea e a dionisiaca, a da medida-desmesura, da forma e do disforme, do racional e do pulsional, da sobriedade e da embriaguez, sempre a um passo de cederem o seu lugar uma à outra, de se converterem uma na outra.

“Toda
a arte
é mágica”

“Toda a arte autêntica é mágica”, disse também André Breton (1957), na esteira de Freud, numa entrevista de apresentação de *L’Art magique*, o livro que concluiu com Gérard Legrand. Breton ocupava-se ali “da arte que dispõe de um poder secreto, esteja ou não esteja o artista consciente desse poder (...). Não me parecia difícil [é Breton quem fala] evocar numerosas obras que respondem a esta qualificação particular desde os tempos mais recuados até aos nossos dias; mas afinal foi-me muito difícil fazê-lo, talvez devido à quase-impossibilidade de circunscrever o próprio conceito de arte mágica, tantas são as obras em que ele transborda” (tr. adaptada, J.M.M). Para essa edição, Breton ouviu então uma série de autores entre os quais Heidegger, Jean Paulhan, Lévi-Strauss, Roger Caillois, Jean Wahl, Julien Gracq. Que a arte seja “uma infância antiga” e ao mesmo tempo “mágica” são o verso e o reverso do mesmo fenómeno, o interior e exterior da mesma luva. Debray (*loc. cit.*: 44-46) viria a evocar o Breton de 1957 para argumentar que toda a imagem foi “mágica” antes de ser “artística”:

“Que imagem de arte vinda das eras mais remotas (ou, hoje, das ‘tripas’ do artista) não é um S.O.S.? Ela não quer encantar o mundo por prazer, mas para o exorcizar. Onde hoje vemos capricho ou fantasma gratuito havia, sim, angústia e súplica. O *fétiche* primitivo onde hoje vemos um ‘objecto-poema’, de funcionamento meramente simbólico, testemunha menos a liberdade de espírito do que a servidão dos nossos antepassados diante da noite com os seus deuses, seus bestiários e sombras circundantes, todos eles credores sedentos do sangue dos seus devedores, os vivos” (tr.

adaptada, J. M. M.).

Os poderes dessa arte mágica-animista, que vem de Lascaux ao Egito faraónico, a Bosch e Leonardo, a Munch e Max Ernst, estão desde sempre associados ao mutismo polissêmico das imagens, insusceptíveis de serem “lidas” *como* palavras — convicção que também Tarkovski partilhou. Sublinha Debray (*loc. cit.*, 78, 79), distanciando-se da época em que a linguística se tornou provisoriamente na chave de compreensão das imagens, e em especial separando-se de um célebre artigo de Christian Metz, embora admitindo que a imagem é um “signo interpretável”:

“Uma imagem é um signo que (...) pode e deve ser interpretado mas não *lido* (...). Aprender a ‘ler’ uma fotografia não é, antes de mais, aprender a respeitar o seu mutismo? (...) As imagens são signos mas não são, no cinema nem alhures, *significantes imaginários*. Uma cadeia de palavras tem um sentido, uma sequência de imagens tem mil. Uma palavra-maleta (*mot-valise*) pode ter um fundo duplo ou triplo, mas as suas ambivalências são escrutináveis pelos dicionários e exaustivamente repertoriáveis: com as palavras podemos sempre ir até ao fundo do seu enigma. Mas uma imagem é sempre definitivamente enigmática (...) e nenhuma das suas potenciais significações faz autoridade (nem a do seu autor nem qualquer outra), porque a sua polissemia é inesgotável. Não conseguimos que um texto signifique tudo e mais alguma coisa — mas com as imagens é precisamente isso que se passa” (tr. adaptada, J. M. M.).

Eis um tema que nos levaria de regresso à Susan Sontag do manifesto “contra a interpretação” (1964) e ao seu elogio da “estética do silêncio” (1975), de que me ocupei noutro lugar (Mendes, 2015) a propósito da logofobia e da logofilia dos artistas. E a este respeito teríamos também de reencontrar o «*Stultifera navis*» de Foucault (1961), onde, a propósito das *Tentações de Santo Antão* (Bosch, *circa* 1500, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa), diz ele que...

*Stultifera
navis*

“...Entre o verbo e a imagem, entre o que é figurado pela linguagem e o que é dito pela plástica, a bela unidade começa a desfazer-se (...). Se é verdade que a imagem tem ainda a vocação de dizer, de transmitir algo de consubstancial à linguagem, reconhece-se que ela já não diz a mesma coisa; e que, pelos seus valores plásticos próprios, a pintura se interna numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem (...). Liberta da sagesa e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar em torno da sua própria loucura (...). Tantas significações diversas se inserem na sua superfície, que ela já não apresenta senão uma face enigmática. O seu poder já não é o de ensinar, mas o de fascinar”.

Preâmbulo 2. Lascaux e a Grécia

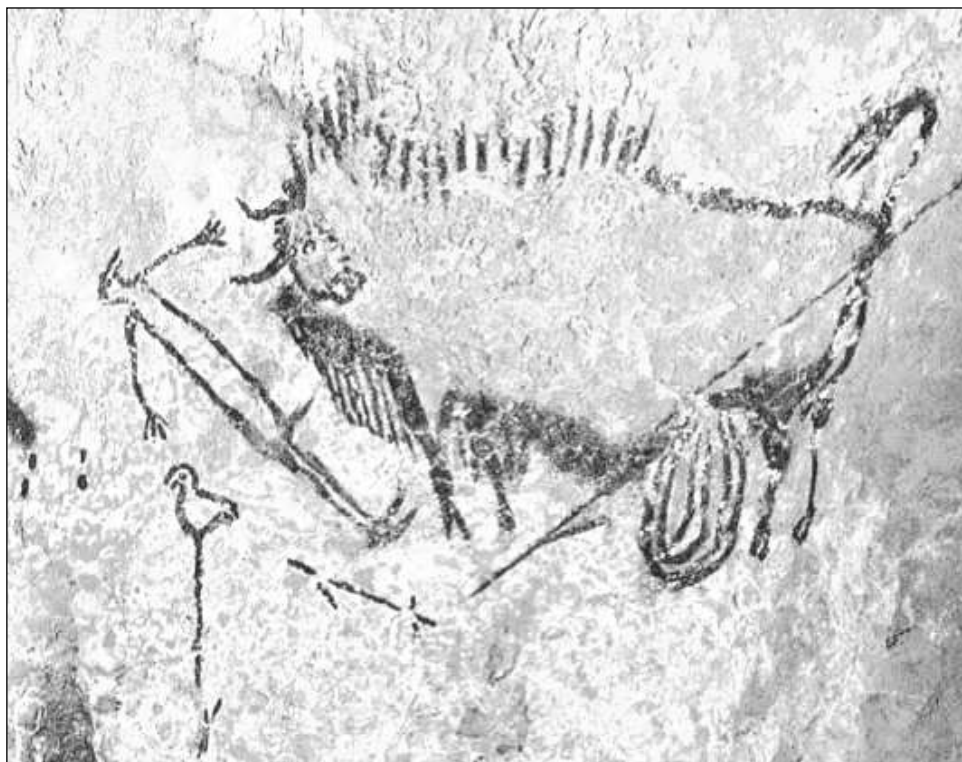
SEGUNDA NOTA PREAMBULAR: o neófito que se embrenha no estudo da *imagem* será sempre surpreendido pela sua forte ligação originária à magia animista e à morte. O *sapiens/demens* de Morin (1973: 109-127), ou antes dele o *neandertal*, terá começado a criar imagens para, por sua via, obter poderes mágicos sobre o mundo animal de que dependia; e terá começado a sepultar semelhantes para os aconchegar e aninhar na sua viagem noutro mundo, reiterando ao mesmo tempo a consciência da sua própria finitude. As imagens foram durante muito tempo *fétiches* destinados a exercer poderes, por um lado, e por outro, mais tarde, artefactos funerários destinados a exéquias, nelas substituindo o morto. Diz Debray (*loc. cit.*: 36-37), evocando Fustel de Coulanges, que foi talvez diante de um morto que o *faber* se descobriu *sapiens*: um cadáver humano não é uma *coisa*, é a presença-ausência física, misteriosa e assustadora, de um conspécifico que ainda está, mas já não está, ali. Foi a morte, primeiro mistério da vida, que levou o homem a enfrentar holisticamente outros mistérios.

Mas, nos quase 600 animais e mais de 400 indecifráveis signos pintados há 17 ou 18 mil anos pelos *cro-magnons magdalienianos* de Lascaux, pinturas que requereram andaimes de madeira para serem feitas, há também outro sopro nascente: os animais são já *representações* naturalistas-realistas como o séc. XIX as entendeu, apesar da sua relação com os signos abstractos os tornarem mensagens cifradas. Lascaux é uma das quase 200 grutas ornadas e pintadas em França e na Espanha entre 22 mil e 10 mil anos antes do nosso tempo (a mais notável antes da sua descoberta era a de Altamira, no norte de Espanha). A arquitectura natural da gruta — o seu espaço

cénico — amplia a monumentalidade do dispositivo pintado e/ou gravado: 337 cavalos, 87 auroques e touros, 20 bisontes, 88 cervos e corças, 35 cabritos monteses, umas poucas renas, sete felinos e um urso, um animal fantástico (que evoca um unicórnio), logo à entrada da grande rotunda das grutas, são o bestiário ali representado. Em *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955) escrevia Georges Bataille, deslumbrado pelas grutas, descobertas por acaso 15 anos antes:

“Ainda ontem, o verdadeiro nascimento da arte, a época em que ela ganhou o sentido de uma eclosão miraculosa do ser humano, parecia bem mais próxima de nós. Falávamos de milagre grego e era a partir da Grécia que o homem nos parecia plenamente nosso semelhante. (...) Mas esse movimento decisivo tem agora de recuar bem mais para trás. (...) Em vez do milagre grego, temos doravante em vista o milagre de Lascaux. (...) Lascaux não mais deixará de responder a essa expectativa de milagre que é, na arte e na paixão, a aspiração mais profunda da vida”.

Para quem entra nas grutas, os animais pintados parecem correr nas paredes cercando, na sua viva cavalgada, o visitante. André Glory (2008) escreveu que, se pararmos na rotunda junto à traseira do auroque de cinco metros e meio, “vemos correr para nós a horda tumultuosa de todos os animais que rodeiam os dois primeiros touros”. Mas as figuras estão agrupadas por afinidades entre espécies (nunca há um auroque junto a um bisonte, por exemplo), e os mais perigosos são perseguidos por flechas como num exercício mágico de ante-destruição: se se animassem, as flechas atingi-los-iam (D’Huy e Le Quellec, 2010). Como se a pré-intuição da animação cinemática tivesse inspirado os pintores de Lascaux, caçadores-recolectores cuja cosmologia era inevitavelmente mágica.



Lascaux, cena do fosso: o homem itifálico com cabeça de pássaro e o “seu” bisonte.

Raramente o homem é pintado nestas grutas. Mas em Lascaux há um homem jazente, com cabeça de pássaro, pintado no fundo de um fosso: morto ou falso morto itifálico que largou a sua arma e face ao qual um bisonte perde as vísceras, talvez ferido de morte pela lança do caçador que derrubou. Acidente de caça? Outras interpretações foram propostas: o homem do fosso será um xamã em transe junto do bisonte sacrificial. É elementar e sumária a representação desse homem, como nos desenhos infantis, em contraste com as formas e cores naturalistas/realistas dos animais em movimento. O significado do homem de Lascaux e a função das pinturas parietais permanecem talvez, para nós, mistérios. Mas não são *mistéricas* quase

todas as imagens, seus significados e funções? Não instalam uma relação indecifrável entre nós e o que mimam, representam, simulam, substituem?

A arte instala uma nova percepção dos objectos, intensificando-a visionariamente e gerando a sua expressão maximizada através da singularização. Os auroques, bisontes e cervos de Lascaux fazem pensar na justeza de uma fórmula de Victor Chklovski (1917) sobre a arte como *processo*:

“... E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. A finalidade da arte é mostrar o objecto como *visão* e não o seu banal reconhecimento: o processo da arte é o processo de singularização dos objectos (...). O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto: aquilo em que ele já ‘se tornou’ não interessa à arte” (tr. adaptada, J. M. M.).

Assim no paleolítico tardio se pintou Lascaux: para se sentir o auroque, para se sentir que o bisonte é o bisonte, para os mostrar como visões e devires e não apenas como formas convencionais reconhecidas, é criada uma arte que é desejo em imagens e cuja eficácia simbólica não se distingue da eficácia mágica visada. Mais holismo: a monumentalidade eidética das grutas estabelece uma ponte mágico-simbólica entre o *sapiens* e o mundo dos animais de que ele depende. Magia, no que toca aos poderes da arte desse paleolítico tardio, é a capacidade de forçar uma relação animista com a natureza, produzindo efeitos prodigiosos. Práticas mágicas são, aqui, procedimentos de acção e de conhecimento que fundam, mais tarde, a religião e fazem surgir o “sobrenatural” imanente à natureza. A dança imitativa de animais a que o caçador mascarado e pintado se entrega até ao transe, o seu devir-animal, é um procedimento mágico. A relação mimética e analógica entre o signo e o objecto do rito é central na magia por gestos e por imagens, que se desdobra na crença do poder mágico da nomeação, da invocação e do chamamento pela palavra. No magdaleniano, as práticas mágicas determinam a concepção e produção de toda arte parietal: são operativas, concretas e experimentais, ligadas às técnicas de mimetismo, simulação, camuflagem e armadilhagem em que a caça se baseia. Diz Kurt Lindner em *A caça pré-histórica* (1906, 1950):

“A magia caçadora e a sua crença no encantamento (...) é mais antiga que qualquer forma de culto dos ancestrais ou da crença em espíritos, ou seja, é a mais antiga expressão do sentimento religioso. [O objectivo da] magia é o domínio sobre as forças secretas da natureza (...), a aquisição de poderes sobre o animal de que depende a difícil existência da comunidade”.

O devir-animal do
sapiens/demens

E reitera René Alleau (1989: 259-262): Altamira e Lascaux, “de acesso difícil, são lugares reservados aos ritos mágicos de iniciação que, no magdaleniano, adquirem grande relevância social”. Noutras grutas, acrescenta o mesmo autor, “pegadas de rapazes e raparigas conservadas na argila endurecida dão testemunho de danças rituais e de prováveis cerimónias mágicas de fecundidade praticadas diante das efígies animais”. Magia e pedagogia estão fundidas na iniciação aos segredos que o jovem aprendiz de caçador precisa de penetrar: tudo útil e concreto. Dispositivos picturais como o de Lascaux são aparelhos de captura mágico-pedagógicos das presas animais que povoam um território nem mapeado nem representado (não há paisagens de fundo, árvores ou montanhas, só animais e signos geométricos). Imaginemos que narrativa daria conta de tal magia, e que relação teria ela com o mito: “Se perguntássemos a um ameríndio ‘o que é um mito?’, provavelmente ele responderia: é uma história do tempo em que homens e animais ainda não se distinguiam” (Lévi-Strauss e Eribon, 1988: 193).

Dito de outro modo: o que está pintado em Lascaux é a apropriação mágica dos poderes do mundo animal pelos seus pintores-gravadores, o devir-animal do *sapiens/demens* tal como também abordado por Deleuze e Guattari (1980) em *Mil Planaltos* (subtítulos «Memórias de um bergsoniano» e «Memórias de um feiticeiro», 291-297) (3). Mas, nesta abordagem, o devir-animal não torna o homem animal, não é uma iniciação que transforme um sujeito-objecto noutro sujeito-objecto: como os *Holzwege* de Heidegger, é um caminho sem ponto de chegada. Esse devir-animal não tem outra substância senão ele mesmo, propõe e instala uma *aliança*, uma passagem simbiótica que não conduz A a B, antes se estabelece como

lugar “entre” e como um desejo nunca inteiramente satisfeito. A ponte é real, mas a sua realidade é o próprio devir. E não é um fenómeno individual, tem a ver com população e povoamento: “No devir-animal lidamos sempre com manadas e matilhas, bandos, população, povoamento, multiplicidade; nós, feiticeiros, sabemos-lo desde sempre” (*op. cit.*: 292). “O que é um grito sem a população que ele chama ou convoca para o testemunhar?” (293). O que é o *Grito* de Munch sem um “povo” que o possa ouvir? O desejo de mistura e de contágio pela horda, a manada, a matilha, eis, nesta leitura, o motor do devir-animal pintado pelo *sapiens/demens*. Sobre esse devir escreveu igualmente Martiney (1973: 139):

“As pinturas de Lascaux mobilizaram as formas animais num esboço gestual cujo fluxo está (...) perpetuamente em emergência. O instante da verdade era, para aquela raça de caçadores, o momento da aparição, quando o surgimento do animal subitamente fazia corpo com o sobressalto de todo o espaço do *Umwelt* (...), devido ao acontecimento-aparecimento de uma presença perturbadora. Ora, esse gesto (...) é-nos tornado presente pelo ritmo das formas (...): ‘Estou em devir (...) porque algo ocorre, mas nada ocorre senão porque estou em devir’.”

Sapiens/ludens

O *sapiens/demens* (4), surgido em África há talvez mais de 350 mil anos mas chegado à Europa há talvez apenas 45 mil, foi também um *homo ludens* (Huizinga, 1938): foram a sua ludicidade e a sua “loucura”, o *jogo* com e contra os seus terrores, que o tornaram *artista*, fazendo-o ultrapassar o *faber* produtor de utensílios. Depois do *neandertal*, primeiro “pintor”, o *sapiens* continuou a sepultar os mortos, esperando ajudá-los na sua *segunda vida*; inventou crenças animistas, esboçou o mapa da porosa fronteira entre sagrado e profano (salvaguardando os interesses de cada um sobre o outro) e dotou o seu *habitus* de uma nebulosa transcendência. De facto, esse *ludens/demens* (e o seu predecessor *neandertal*) instituiu os nossos mais arcaicos tabus e interditos, ao mesmo tempo que aprendia a exorcizá-los pela magia do jogo e da arte; o jogo foi para ele o lugar possesso da festa, incluindo as danças mascaradas e os trances transfiguradores, que marcavam ritualmente a frenética transgressão dos interditos. A sua arte terá nascido do jogo exorcizador dessas festas, traduzindo e transmutando a sua euforia gestual para desenhos e gravuras: a primeira arte ganhou, assim, um prodigioso *facies* dionisiaco. A acção eficaz da magia dos desenhos e gravuras parietais onde, como em Lascaux, se pintaram gigantescas paradas animais em movimento, visa decerto a caça, mas ali o caçador considera o animal um seu igual de que é indispensável respeitar a hecceidade. A pequenês do homem-pássaro do fosso de Lascaux põe talvez em evidência essa relação de humildade desafiante do *sapiens* face ao mundo dos restantes animais de que a sua sobrevivência dependeu — o mundo *dos animais e dos seus homens*, como Paul Éluard viria a titular uma recolha de poemas seus. Foi esse *negotium* entre o devir-outro e o jogo, entre os poderes mágicos da possessão e da palavra, por um lado, e a sua encenação lúdica, por outro, que Jean Rouch ainda pôde filmar em *La chasse au lyon à l'arc* (fronteira Mali-Nigéria, 1965-7) e em *Les maîtres fous* (Accra, 1955-56), como Marta Mendes (2016) recentemente sublinhou. Com Rouch vemos que esse mundo faz parte do nosso *precursor sombrio*. A era das grutas pintadas, das primeiras sepulturas e da arte funcional (decoração de utensílios) deu origem à transformação do real pelo simbólico e pelo imaginário do *sapiens/demens/ludens*, isto é, àquilo que muito mais tarde designámos por cultura (com Tylor, 1871). Conhecem-se mal as razões da regressão da grande pintura parietal no neolítico posterior, que produzirá sobretudo desenhos e gravações em rochas ao ar livre, a par da decoração de utensílios e da criação de adornos e ornamentos. Mas todo o tempo posterior acentuará o culto dos mortos, até se chegar aos sarcófagos do Alto Egipto, às necrópoles etruscas e de Micenas, aos retratos funerários do Fayum. A pintura e os baixos-relevos triunfam nas mastabas e pirâmides do antigo império como nos hipogeus do Vale dos Reis, moradas eternas das suas múmias.

A arte não “começou na Grécia”, como o séc. XIX ainda pensou. Em 30 páginas do seu livro sobre a imagem (231-260, «Anatomia de um fantasma: a ‘Arte Antiga’»), também Debray tenta desconstruir a ideia, herdada da *História da Arte da Antiguidade* de Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764), de que foram os gregos os “inventores” da arte. Os gregos, diz Debray carregando nas tintas, nunca tiveram um vocábulo para a ideia de arte, sendo *teknê* um termo denotativo dos mais variados ofícios. Platão vilipendiou “poetas e pintores” e a sociedade

raramente os promoveu, atribuindo-lhes um papel menor na pirâmide humana; e nesta matéria Aristóteles não se afastou do seu mestre. A pintura e a estatuária grega dão forma aos deuses do Olimpo e à sua beleza, mas é a religião que determina essa beleza: uma estátua é bela porque representa a beleza do deus ou deusa imaginados ou ideados, não por si mesma ou pelo artefacto que é. Não houve, na Grécia clássica, *discurso* sobre as artes (5), apesar da Atenas de Péricles ter tornado a estatua em grande monumento-ornamento urbano que a distinguia das cidades 'bárbaras' e em sinal de riqueza das grandes casas privadas. Roma, menos metafísica e mais pragmática, herdou da Grécia a monumentalidade ornamental pública e privada experienciada como um luxo e signo de poder, mas a sua pintura e escultura foi ainda mais anónima do que a grega.

Kant, Schelling, Hegel e Nietzsche foram, cada um a seu modo, os “grandes winckelmannianos” que mais contribuíram para o mito da Grécia “mãe das artes”. Mas Kant publicou a *Crítica da faculdade de julgar* em 1790; Schelling conferenciou sobre as artes em 1802-1803. Hegel leccionou a sua *Estética* de 1818 a 1829; Nietzsche publicou *A origem da tragédia* em 1872. Ora, Altamira só foi descoberta em 1879 e Lascaux em 1940: eles não conheciam a arte do paleolítico tardio e sabiam pouco do mundo faraónico (6): a imponente *Description de l'Égypte* resultante da invasão napoleónica (1797-1801) só foi editada, em Paris, entre 1809 e 1829. E o alemão Richard Lepsius só em 1842-45 veio a dirigir a expedição arqueológica ao Egipto, Núbia e Sinai patrocinada pelo rei da Prússia, de que resultaram os doze volumes de desenhos e cinco de textos dos *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* — que só foram publicados entre 1897 e 1913.

Polissemia da palavra imagem

TENTEMOS ENTENDER de que falamos quando falamos de *imagem*, começando por regressar à sua relação com a morte: sabemos como a Roma imperial instituiu o molde de cera do rosto do morto para o representar no seu funeral — a sua *imago*. E conhecemos o esforço pictórico feito nos monumentais túmulos secretos dos faraós egípcios (outras “grutas” concebidas para serem inacessíveis), um esforço que não se destinava à exposicionalidade. Debray sublinhou (loc.cit.: 27-30) essa ligação da imagem à morte: em Roma, *simulacrum* é antes de mais espectro; *imago* é o molde em cera do rosto do morto; *jus imaginum* é o direito reservado ao nobre de passear em público um duplo figural do antepassado; *figura* é primeiro fantasma, só depois se tornando o que ainda hoje é; entre os gregos clássicos, *eidôlon* é o fantasma de um morto, espectro, antes de ser ídolo, imagem; e, definindo *representação*, diz o Littré: “na Idade Média, figura moldada e pintada que, nas exéquias, representava o defunto”. Debray (loc. cit., 30-31) recorda a sobrevivência, até muito tarde, da *representação* romana do morto pela sua efígie na corte francesa:

“Os ritos funerários dos reis da França, entre a morte de Carlos VI [1422] e a de Henrique IV [1610], ilustram a um tempo as virtudes simbólicas e as vantagens práticas da imagem primitiva como *substituto vivo do morto*. O corpo do rei devia ser exposto durante 40 dias. Mas a putrefação, apesar da retirada das vísceras e do embalsamamento, antecipava-se à organização das exéquias oficiais. Daí a utilidade de uma efígie exacta, verista, do soberano desaparecido (...). Vestida a rigor e sobrecarregada das insígnias do poder, é ela que vai presidir durante esses 40 dias aos banquetes e cerimónias da Corte. (...) Enquanto a efígie está exposta, o novo rei mantém-se invisível. Dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que passa para o manequim de cera pintada. Há mais na cópia que no original”.

Mas a *imagem* não se esgota nos *devires* e na magia de Lascaux nem na *representação* do morto na Roma imperial ou na corte francesa. Abordada na longa duração, a sua definição é morosa, porque a palavra foi oferecendo, ao longo de tempos e saberes, a sedimentação de sentidos diversos, instalando-se em diferentes léxicos e idiolectos. Autores há que, em acédia provocada pela polissemia e degradação do termo *imagem*, lhe procuram inutilmente substitutos, um pouco como Bresson, entristecido pelos destinos do *cinema*, voltou chamar-lhe *cinématographe*. Mas o termo *imagem* está connosco há milénios e por alguma razão não cedeu o seu lugar a outros, e *cinema* designa um *apparatus* que não se reduz à máquina multifunções inventada pelos Lumière. Aqui, lidamos, sem

procurarmos equivalentes, com o conceito de *imagem* tal como ele chegou até nós, cientes de que o usamos para designar coisas excessivamente diversas. Vejamos, sem pretensão de exaustividade, a que constelação semântica a palavra se refere:

São *imagens* o que os espelhos reflectem e todos os objectos icónicos ou artefactos criativos produzidos pelas “belas-artes”, da escultura à pintura e às instalações; são *imagens* todos os objectos produzidos pela fotografia, pelo cinema e pelo audiovisual incluindo televisão, vídeo e seus sucedâneos numéricos ou digitais; os hologramas e todos os simulacros animados tridimensionais. Os ícones das “belas-artes” representaram por semelhança, ao longo de milhares de anos, coisas, sujeitos-objectos e objectos, quer bidimensionalmente (desenho, pintura, gravura, outras impressões em suportes de diversas naturezas) quer tridimensionalmente (estatuária e escultura, máscaras mortuárias e *modelos do natural*, réplicas dos corpos *esfolados* da anatomia). Originais únicos ou depois replicadas pela gravura, pela tipografia e outras formas de reprodução mecânica, essas imagens (ou as imagens dessas imagens) incluíram iluminura e estamparia, tapeçaria e vitral, ilustrações de textos, geraram álbuns (livros de imagens) e representações de toda e qualquer coisa pelas artes gráficas e o *design*. No seio deste grupo feito de *imagens exteriores* provenientes do que outros fazem e do mundo onde vivemos submersos, há ainda as *non-art images*, os projectos técnicos desenhados à mão ou produzidos em computador pela arquitectura e a engenharia, ou para a fabricação de toda a espécie de objectos — máquinas, ferramentas, utensílios — bem como as da imagiologia clínica, nascida no Renascimento entre a arte e a anatomia, mas que conheceram um desenvolvimento sem precedentes no séc. XX, desde a invenção do raio x, da radiografia, da ecografia. Imagens são ainda os efeitos ópticos naturais ou fabricados que não têm existência material embora possamos fotografá-los e filmá-los: o arco íris e as sombras produzidas pela luz do sol ou por luz artificial.

Fotografia e cinema (como a posterior televisão e o vídeo) produzem sucedâneos das imagens especulares. No tempo da fotografia e do cinema analógico, essas imagens apresentavam duas faces impressas, uma seu “negativo”, a outra a prova “positivada”. É curioso que este facto quase não tenha suscitado reflexão. Negativos e sua positivação faziam parte do dispositivo como verso/reverso, avesso/direito da mesma imagem, as duas faces do anel de Möbius da indexicalidade.

No seu distinto quadrante, a filosofia instalou, desde há muito, sentidos da imagem que fogem aos da reprodução física do que é percebido pelo olhar ou por uma máquina, como quando Bergson (1939: I, p.1), se lhe refere do seguinte modo:

“Finjamos nada saber das teorias da matéria ou do espírito, nem das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-nos assim em presença de *imagens* no sentido mais vago em que podemos usar esta palavra, imagens percebidas quando abro os meus sentidos ou inapercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras...”

Chamamos *imagem* ao que processamos mentalmente na percepção das coisas com que interagimos (o processamento neuronal das imagens externas ou exteriores). Mas também às *imagens* dos sonhos, das memórias interiores e das recordações (imagens mnésicas), das alucinações. E passámos a falar da *imago* especular da psicanálise, da *imago* mental e idealizada dos objectos internos. Imagem é ainda, na retórica e na literatura, um termo aparentado da metáfora e da metonímia. Mesmo atendo-nos ao vocabulário clássico fixado pelo Lalande, *imagem* significa ainda a repetição mental, em geral enfraquecida, de uma sensação ou percepção (em forma de eco, travo, simulacro, fantasma), ou seja, um segundo acontecimento perceptivo que replica o inicial com as suas emoções e juízos (Taine, «Les images», in *De l'Intelligence*, livro II); “traços” ou “vestígios” de uma actividade perceptiva anterior; e ainda a representação, feita pela mente, de combinações de formas e elementos resultantes da imaginação; no sentido da *Vorstellung* (representação) alemã, o termo designa a um tempo as imagens actuais produzidas pelos sentidos, as da memória imaginativa e as produzidas pela imaginação propriamente dita.

O que podemos dizer, a partir da filosofia herdada, é que o uso da palavra *imagem* para designar, por extensão, sensações ou percepções não-visuais, é *moderno*: numa nota para o Lalande, escreveu Lachelier (s.d., mas anterior a 1918) que “é

inteiramente legítimo o uso da palavra imagem para significar a representação puramente interior de um objecto anteriormente percebido”. Mas há ainda que entender a natureza e a forma dessas imagens mentais, interiores — as que a mente desse sujeito-objecto gera (A. Damásio, 2008, fala de *filme interior*). O vínculo e a circulação de sentidos que liga as imagens exteriores e as imagens interiores é a um tempo consciente e inconsciente, irreflectido e reflectido, intuitivo e acto cognitivo, mas em todos os casos ele é antes de mais *produtivista*: visa garantir a capacidade de *ver* e *figurar*. E muitas das imagens mentais são involuntárias como as do sonho, surgem-nos como “visitantes” (por vezes inesperados) e não como frutos de um esforço deliberado. Somos mais *visitados* por imagens interiores do que seus criadores intencionais.

Ao propor a imagem especular reconhecida pelo *infans* como primeiro *topos* da identidade e da elaboração da imagem de outrem a partir da sua própria, a psicanálise, em especial a lacaniana, pôs em evidência a importância do *reflexo* como fundador, também, da posição de espectador, ou seja, redesenhou o âmbito dos estudos em espectralidade. E o reflexo no espelho, como o *stade du miroir*, invocam, ainda, a obsessão de Narciso, definindo diante da água do Eco que reflecte a suas demasiado belas feições ou afogando-se nela. Eis como Laplanche e Pontalis (1967) definem *imago* no seu *Vocabulário da Psicanálise*, atribuindo o conceito a Jung (1911):

“Protótipo inconsciente de personagens que orienta selectivamente o modo como o sujeito apreende os outros; é elaborado a partir das primeiras relações intersubjectivas reais e fantasmáticas com a envolvência familiar. (...) Mais que imagem, é um esquema imaginário adquirido, um *cliché* estático através do qual o sujeito apreende os outros. A *imago* pode objectivar-se tanto em sentimentos e condutas como em imagens”.

Quanto ao *imaginário*, dizem os mesmos autores, ele “é para Lacan um dos três registos essenciais (o *real*, o *simbólico* e o *imaginário*) do campo psicanalítico” e estabelece-se por referência ao estádio do espelho, “quando a ideia de *ego* do *infans* se constitui a partir da imagem do seu semelhante” (o *eu* especular). Assim entendido, o imaginário funda a experiência intrasubjectiva (a relação narcísica do sujeito com o seu *eu*), intersubjectiva (extensão da imagem de si à de outrem), a percepção-apreensão do mundo envolvente (*Umwelt*), baseada em *Gestalten*, e significa “um tipo de apreensão em que factores como a semelhança e o homeomorfismo desempenham o papel determinante”, garantindo a “coalescência do significante com o significado”.

A psicologia e a psiquiatria estabilizaram, por sua vez, a ideia de “imagem de si” como garante da *identidade* do sujeito humano, com o seu carácter único e unitário — o reconhecimento do rosto ao espelho, a identificação e interiorização das características do corpo próprio, a inscrição interior do seu nome e identificação com ele, a certeza de que, apesar das mutações do corpo ao longo do tempo, da infância à velhice, ele é o *mesmo* na duração, é o mesmo *eu* que está sempre presente e implicado em cada momento da sua existência pessoal. A “imagem de si” resulta de *percepções* e de *representações* e envolve, por isso, uma *elaboração*:

“[Ela] ultrapassa a sensação e escapa à conceptualização; não é apenas consciência perceptiva ou imaginante, é antes de mais uma modalidade particular do *vivido* (*vécu*) que oscila ao sabor dos diversos níveis de estruturação e de desestruturação da própria consciência” (Faure, 1966: 13).

E é também vulnerável, instável, frágil: na sua prática, a psiquiatria lida com numerosas *flutuações* dessa “imagem de si”, expressas em investimentos relativamente delirantes de despersonalização e repersonalização, em alucinações que ora são episódicas ora duradouras, e ora são protagonizadas por sujeitos “normais”, ora antecipam e prenunciam crises que são sintomas de excessiva perturbação funcional, de “doença mental”. As distorções da “imagem de si”, no domínio das normalidades como no das patologias, adquirem por exemplo valor *malévolo* ou *benévolo* para o sujeito que as experiencia, integrando desse modo a fenomenologia perceptiva da “realidade de segunda ordem” de Watzlawick. E interferem muitas vezes com a elaboração da “imagem do outro”, por exemplo nas síndromes persecutórias. Ou adquirem, no universo das artes ou da poesia,

A “imagem de si”

expressões de abertura a uma alteridade radical e perturbada, que se exprimem como desvios e derivas, como no célebre “Je est un autre” (“Eu é um outro”) de Rimbaud. Explicando-se sobre esta sua fantasmática projecção tinha ele escrito, no parágrafo precedente da sua carta a Georges Izambard (1871):

“Quero ser poeta e trabalho para me tornar vidente (...). É preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu reconheci-me poeta. Não é culpa minha. É falso dizer: *Eu penso*. Deveria dizer: *Sou pensado (On me pense)*”.

Esta “imagem de si” envolve a reconsideração das fronteiras cartesianas entre *sujeito* e *objecto*: Faure (*loc. cit.*: «Introdução») recorda como Sartre chamou a atenção (in *L’Être et le Néant*, 1943, cap. «Avoir, faire et être»), para “a ligação interna e ontológica” entre o sujeito e os objectos mais próximos que possui:

“Possuir é unir-se ao objecto possuído sob o signo da apropriação” (*loc. cit.*: 678). “A totalidade das minhas posses reflecte a totalidade do meu ser: eu sou o que tenho (...). A caneta e o cachimbo, a minha roupa e o meu escritório, a casa, sou eu (...). A posse é uma relação mágica: eu sou esses objectos que possuo. (...) O que possuo, sou eu fora de mim” (*ibid.*: 680-681).

Sou eu fora de mim significa aqui, salvo melhor leitura: *faz parte da imagem que tenho de mim*. O sujeito projecta a sua “imagem de si” nos objectos de que depende para a sustentar na duração. Já Pierre Janet (1929) insistira na relevância desta ampliação da “imagem de si”, dependente das “pertencas” de cada um:

“Somos proprietários, e não apenas do nosso corpo e figura (...); as nossas roupas são parte da nossa pessoa (...). Os objectos que integram a nossa vida corrente, papéis, caneta, lápis, mesa de trabalho, biblioteca, são coisas que se interligam connosco (...). Se as ignorarmos ser-nos-á muito difícil entender as pessoas” (*loc. cit.*: 166-167).

Também Gaston Berger (1941), entre outros, viria, noutros termos, a insistir nesta mesma dimensão projectada da “imagem de si”:

“Distingo no mundo zonas mais ou menos distantes do meu centro de situação, e que com ele se interligam mais ou menos estreitamente: os meus pensamentos, o meu corpo, a minha família, as minhas posses, as minhas relações, etc.. O desejo faz entrar o objecto desejado numa das *esferas de pertença* de que falou Husserl. *Com-preender* significa aqui *tomar em si, conter*” (*op. cit.*: 146).

Esta osmose, esta relação quiasmática entre sujeito e objecto(s) é, pelas mesmas razões, extensiva à *morada*, ao *habitat* pessoal que integra a “imagem de si” desse sujeito: “A casa é um território fechado e privado (...) onde o indivíduo é autónomo e livre. É uma ilha onde cada um se sente independente do mundo e longe de intrusos” (Faure, *loc. cit.*: 159). Mas esta projecção da “imagem de si” está também em acção noutros registos — por exemplo, nos delírios patológicos de repersonalização vestimentária: alguém fabrica para si vestimentas inventadas de “general”, de “príncipe” ou de “cardeal”, e usa-as para ser reconhecido numa dessas posições pelos seus “soldados”, pelos seus “súbditos” ou pelo seu “rebanho”.

Last, not least, há ainda outra acepção propriamente filosófica da ideia de imagem que não devo ignorar aqui. Escreveu Heidegger, em «O tempo da imagem no mundo» (1938: in *Holzwege*, tr. port.: 116-117), instalando no discurso filosófico a concepção moderna do “mundo como imagem” (*neuzeitliches Weltbild*):

“O processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem. A palavra imagem significa agora o delineamento [*das Gebild*] do elaborar que representa. Neste, o homem combate pela posição na qual pode ser aquele ente que dá a medida e estende a bitola a todo o ente”.

Significa isto que a mundivivência dos “Tempos Modernos”, com a sua nova imagem ou visão do mundo, embora destinada a coexistir com outras, se fundou na transformação do homem em sujeito fundamental e do mundo em objecto-imagem, com o *cogito* cartesiano, fautor de um novo antropocentrismo: “aquela interpretação filosófica do homem que explica e avalia, a partir do homem e para o homem, o ente na totalidade”. Estamos, aqui, no cerne do enfoque antropológico. Mas escreveu também Heidegger (aditamento 10º ao mesmo texto, tr. port.: 137):

“Antropologia é aquela interpretação do homem que, no fundo, já sabe o que é o homem e, por isso, nunca pode perguntar quem ele é. Pois, com esta pergunta, ela ter-se-ia de reconhecer a si mesma como abalada e superada. Como deve isto ser exigido à antropologia, quando ela apenas e propriamente tem de realizar a garantia suplementar da auto-segurança do sujeito?”

Anoto a ironia. Mas o que aqui nos interessa sublinhar é a ideia de “conquista do mundo como imagem”, i. e., a instalação da nova mundivivência do sujeito que, nos séculos XVII e XVIII, exerce sobre o mundo o poder ilimitado dos seus cálculos, das suas planificações e projectos e da sua cultura universal, vendo-o como um todo entendível e subjugável, embora consciente de que o faz em *disputatio* com outras imagens do mundo (se não entendíveis, certamente subjugáveis). Este novo posicionamento central do homem significa “a primazia de um *subjectum* destacado porque (...) incondicionado — o que está na base enquanto fundamento” (tr. port.: 131). O homem passa a ser *a medida de todas as coisas*, como se tornou comum dizer: o mundo existe para ele. O homem é o novo *Senhor* do mundo e protagoniza uma nova *hubris* que se fortalecerá ao longo das *Luzes*. O empreendimento cartesiano reformulou assim, com base no *cogito*, a *imago mundi* vinda dos séculos XV e XVI, onde cosmogonia, cosmografia e teologia ainda se entrelaçavam e indistiguavam.

Esta ideia de “imagem do mundo” tem ainda, forçosamente, em conta os trabalhos do historiador das religiões Mircea Eliade, que no seu *Images et symboles* (1952), não longe dos arquétipos imagéticos de Carl G. Jung, reabilitava o *simbolismo* como meio de aceder a preocupações, crenças e mitos a-históricos, mas evitando aprisionar as imagens em significações redutoras ou unívocas, e defendendo que elas são “multivalentes” — ou polissémicas, como pouco depois se diria:

Eliade:
imagens e
símbolos

“É a imagem enquanto tal, enquanto feixe de significações, que é *verdadeira*, e não apenas uma das suas significações ou apenas um dos seus numerosos planos de referência. Traduzir uma imagem (...) reduzindo-a a apenas um desses planos (...) é pior que mutilá-la: é esmagá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento” (*loc. cit.*: 17-18). (...) “Não precisamos de poetas nem de psiquismos em crise para confirmar a actualidade e a força das imagens e dos símbolos. A mais chã das existências é um formigueiro de símbolos; o homem mais ‘realista’ vive de imagens. (...) Os símbolos nunca desaparecem da *actualidade* psíquica: podem mudar de aspecto, mas a sua função permanece a mesma” (*loc. cit.*: 19). (...) Mencione-se o ‘paraíso da Oceania’ [arquipélagos do Pacífico] que adentra [hoje] livros e filmes. (Quem disse do cinema que ele é ‘fábrica dos sonhos’?) Também percebemos as imagens libertadas por qualquer música (...): elas confessam a nostalgia de um passado mítico, transformado em arquétipo — e que comporta, para além da nostalgia de um tempo abolido, mil outros sentidos” (*ibid.*). ‘Ter imaginação’ é fruir de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto de imagens (...). O poder das imagens consiste em *mostrar* tudo o que é refractário ao conceito” (*loc. cit.*: 24).

Mais adiante, no capítulo «L’image du monde», Eliade recordava que todas as sociedades arcaicas conceberam o seu mundo como um microcosmos para além do qual dominava o desconhecido e temível território “dos demónios, das larvas, dos mortos, dos estrangeiros — o caos, a morte, a noite”. Uma tal imagem do mundo subsistiu mesmo “em civilizações muito evoluídas, como a da China, da Mesopotâmia ou do Egipto” (*loc. cit.*: 47), na Atenas de Péricles face aos ‘bárbaros’. Tal imagem, vista a partir de um “centro” familiar, protector e sagrado, é, diz ele, comum a toda a humanidade antiga. Eliade não se ocupa da sua resiliência contemporânea, mas de todo o ensaio ressuma a ideia de que a modernidade é em boa parte herdeira dessa imagem auto-centrada do mundo, que vem até à literatura e aos filmes actuais (que preservam, nas suas imagens, símbolos que, como Jung, ele crê trans-históricos e perenes). Já no prefácio, descrevendo o séc. XIX europeu hegemonizado pelo positivismo, empirismo, cientismo e pelo materialismo, ele sublinhara a capacidade dos “grandes mitos” para sobreviverem a essas ideologias dominantes, resistindo à hibernação forçada “sobretudo graças à literatura” (*loc. cit.*: 12). E acrescentava, em nota: “Que empreendimento exaltante não seria revelar o verdadeiro papel espiritual do romance do séc. XIX, que, para além de todas as fórmulas científicas, realistas, sociais, foi o grande preservador dos mitos (...)” (*id. ibid.*). Para logo a seguir declarar, em termos conclusivos:

“O pensamento simbólico não é do domínio exclusivo da infância, do poeta ou do desequilibrado: é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela aspectos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outra forma de conhecimento. Imagens, símbolos e mitos não são criações irresponsáveis da psique: respondem a uma necessidade e desempenham uma função — põem a nu as mais secretas modalidades do ser” (*loc. cit.*: 13-14).

Eliade tentou sempre preservar o encantamento ou o reencantamento do mundo através dos mitos e das suas imagens arquetipais, subsistentes numa dimensão a-histórica aprendida em Jung — fora do *tempo* e da *história* (embora para Eliade os arquétipos exprimissem o fundo comum de uma religiosidade cosmogônica, e para Jung exprimissem o fundo comum do inconsciente colectivo). Como, à sombra de Juliano, escrevera Salústio em *Dos deuses e do Mundo*, na remota Roma de 362: “Estas coisas nunca foram mas são sempre” (IV: 9). *In illo tempore*, Salústio doutrinou para repaganizar a religião imperial, restaurando o poder das divindades do helenismo romanizado contra o cristianismo apóstata e invasor: ele e Juliano pretendiam “redivinizar” o império, repovoá-lo com as imagens dos seus antigos deuses — e perderam, então, a sua aposta: Roma aculturou-se ao *kerigma* cristão.

Ora, a abrir o supracitado «O tempo da imagem no mundo» (tr. port.: 97-98), Heidegger, sumariando “os fenómenos essenciais da modernidade”, enumerou cinco, assumidamente *historiais* (e por isso longe de Eliade): a ciência, entendida como investigação numa área rigorosamente definida; a “técnica das máquinas”, uma transformação autónoma da prática apoiada na matemática; o processo em que “a arte se desloca para o âmbito da estética”, tornando-se objecto de vivência e expressão de vida; o facto de “o fazer humano ser concebido e cumprido como cultura” que, “ao cuidar de si, se torna política cultural”. E finalmente o fenómeno da “desdivinização” (*Entgötterung*, correlato tardio da declaração, por Nietzsche, da “morte de Deus”), que passou a coabitar com as religiosidades. Chegámos à “desdivinização”, diz Heidegger, “porque os deuses fugiram. O vazio que surgiu é substituído pela investigação historiográfica e psicológica do mito”. Este trilho pós-nietzscheano persiste em «Para quê poetas?» (1946: tr. port. 2014: 316; tr. fr. 1970: 225): “...Até mesmo o vestígio do sagrado se tornou desconhecido. Fica por saber se ainda experienciamos o sagrado enquanto vestígio que nos conduz à divindade do divino ou se apenas nos deparamos com um vestígio do sagrado”. Eliade terá lido estas afirmações sobre a “desdivinização” do mundo como quase- blasfémias: já mal reconhecemos o divino no sagrado, e deste estão em declínio os vestígios sobranes. Mas elas dão conta da laicização do conhecimento e das sociedades: se traços de sagrado subsistem no mundo de hoje, tornaram-se, para muitos, em *ersatz* de relíquias, representações escurecidas de algo que pereceu.

Imagem: *stultifera navis* e *enigma*, chamei-lhe atrás. Devido ao seu complexo feixe de sentidos, a definição de *imagem* é sempre plural e heurística, apesar dos jogos de monopólio dessa definição historialmente elaborados pelas diversas disciplinas que a reclamam: filosofia e antropologia, estética e “ciências das artes”, iconologia, psicologia e psicanálise, literatura comparada (e sua imagologia). Este carácter arquipelágico do conceito de *imagem* favoreceu, assim, a percepção contemporânea de que ele “está em crise” (por designar coisas de mais). Mas essa crise já foi vivida em aquários (Veyne) e epistemas (Foucault) anteriores, em articulação com mudanças de paradigmas técnicos ou com erupções discursivas que alteraram, como hoje, a nossa paisagem exterior e interior.

Os meios de Hans Belting

DESDOBREMOS UM POUCO MAIS esta segunda nota preambular. Hans Belting (*loc. cit.*: 2001) é um dos autores que reconhece a complexidade da definição de *imagem* e se refere à sua supostamente contemporânea “crise”. Mas, ao âmbito da definição do que está em causa, ele acrescenta, como vimos, um vector “novo”, que designa por *meio* (talvez tradução do antigo *medium* latino). Diz Belting que, para apreciarmos a extensão e características das imagens que se nos deparam, para sermos sensíveis à sua *aparição* hoje como ontem, precisamos de as entender como um dos elementos da tríade *imagem-meio-mente* (na sua formulação, *imagem-meio-corpo*). E, explicando em que consiste esse *meio*, ele aborda-o de forma igualmente complexa

“Redivinização”
de Eliade,
“Desdivinização”
de Heidegger

e multiforme: o *meio* é antes de mais “suporte, anfitrião e ferramenta da imagem, (...) seu agente, vector ou dispositivo” (loc.cit.: 14), podendo esse suporte ser igualmente entendido como dispositivo de mostração ou exposicionalidade e actuando “os nossos próprios corpos [mentes] (...) como meio vivo de imagens, processando-as, recebendo-as e transmitindo-as” (id. *ibid.*). Mas esse *meio* de Belting é, ainda, o *material* em que a imagem enforma, porção de barro ou parede lisa de caverna, “pedra, bronze, fotografia” (loc. cit.: 15).

Por outras palavras, o *meio* de Belting, *material*, *suporte*, *dispositivo*, etc., é porventura e sobretudo a *mise en scène*, a encenação da imagem num espaço de *aparição/instalação/mostração* que a torna visível, variando esse espaço cénico de época em época (templo ou palácio, espaço público ou privado, praça ou *square*, museu, ecrã e sala de cinema). Esse espaço cénico é sempre um *valor acrescentado* à aparição/reaparição da imagem, valha ele o que valer. É nesse espaço cénico material e multiforme que a imagem ocupa o seu lugar e tenta preservar o seu sentido — se puder; e essa encenação determina a percepção que dela temos, a sua recepção. Para muitas imagens com que privamos, esse *meio* foi inicialmente um e agora é outro, e entre os dois pôde haver vários. Diz Belting que o *meio* é uma forma “físico-técnica” e “temporal-histórica” que nunca é extrínseco à imagem [ou à obra], mesmo se foi mudando com as sucessivas reinstalações desta (baixos-relevos e esculturas do Parténon no Museu Britânico, estátua de Osíris no Louvre, arte sacra desterritorializada do culto a que pertencia e transladada para o museu). Por isso dizia eu, atrás, que não sei se o Baudelaire do daguerreótipo que hoje vejo é o mesmo que Daguerre viu, como não sei se as *Pietàs* que hoje vejo são as mesmas que em seu tempo foram vistas. Os artefactos artísticos sobreviveram reencenados e recontextualizados por sucessivas épocas e dispositivos que foram garantindo a sua re-aparição mas também provocaram neles metamorfoses.



Esculturas do frontão do Parténon no *British Museum*. Estátua de Osíris no Louvre.

O problema desta definição de *meio* é que, como vimos, ela inclui a nossa *mente*, fabricante e processadora de imagens endógenas, as *imagens mentais* de cada um. Se a definição de *imagem* sofre, ao longo da história, a dispersão semântica que apreciei, a do *meio* de Belting abrange, por sua vez, elementos muito heterogêneos de um conjunto por ele redesenhado. Mas, apesar desta dificuldade, a reflexão de Belting sobre as *imagens* e seus *meios* merece uma atenção próxima, pela natureza do entrelaçamento que propõe entre umas e outros. Diz ele, à medida que vai formulando a sua ideia: “A marca histórica das imagens lê-se nos meios e nas técnicas com que surgem em cada época, e no entanto são produzidas por temas tão intemporais como *a morte, o corpo, o tempo*” (loc. cit.: 36, trad. adaptada). “Os meios são suportes ou anfitriões de que as imagens precisam para aceder à visibilidade” (p. 40). “A questão dos *meios* é (...) desde o início uma questão da história desses meios” (id. *ibid.*). Mas “a *imagem* tem sempre uma *qualidade mental* e o *meio* sempre um *carácter material* [itálicos J.M.M.], mesmo se ambos formam para nós uma unidade na impressão sensível” (p. 43).

Ao mesmo tempo, a *imagem* é sempre, para Belting (como anteriormente foi para Steiner, 1989), a “presença de uma ausência”, herdada de Roma e de Niceia II (v., *infra*, *Facialidades e acheiropoietos*, cap 14, Vol. II): “No enigma da imagem, presença e ausência enredam-se de modo indissolúvel” (*id. ibid.*). “Através do *meio*, chegam-nos imagens que têm origem para lá desse *meio*” (p. 45). O mesmo se passa desde a invenção do cinema e das suas posteriores metamorfoses: “Hoje, o ecrã é o *meio* dominante em que as imagens se manifestam” (*id. ibid.*). Mas a diferença entre *imagem* e seu *meio* faz com que não a confundamos com a moldura ou o espaço que a instala, nem com o ecrã onde a projectamos. A propósito das imagens digitais e da realidade virtual, diz Belting, não sem ironia: “de cada vez que os seres humanos se vêem confrontados com novas formas de percepção, perdem ou recebem perder a ideia que faziam de si mesmos” (p. 108), o que explica a “nova” desconfiança nas imagens e na sua capacidade para criarem “real falso”. Conhecemos outros momentos em que novas formas de percepção foram induzidas pela mutação técnica, como sucede com as hoje oferecidas pelas novas “tecnologias perceptivas”, como Vivian Sobchack lhes chamou em *Carnal Thoughts* (2004).

Diz também Belting que as imagens são *nómad*as que usam os *meios* que cada época lhes oferece como “estações do tempo” (p. 46): “o teatro das imagens foi sendo remodelado através da sucessão de meios”. Tudo isto lhe permite resumir, mais adiante, que as imagens são formas contingentes que não se ajustam necessariamente ao gosto de sucessivas gerações. “Por isso, cumprida a sua função, cada imagem induz uma nova” (p. 72). Se pensarmos em períodos de mutação acelerada como a segunda metade do séc. XIX e o primeiro quartel do séc. XX (na pintura, escultura e artes gráficas, mas também na fotografia e no cinema), esta declaração parece justificar-se plenamente. Mas da exposição de Belting terá de se concluir que a resiliência das imagens, habituadas a sobreviver de *meio* em *meio* como o mito aprendeu a adaptar-se à mudança de épocas, é muito maior do que a dos seus *meios* históricos, esses sim, dependentes das metamorfoses das tecnologias, dos espaços de instalação e das instituições e poderes que os materializam. E subsiste, neste particular, a dificuldade adicional já mencionada: a de aceitar que as nossas *mentes*, fabricantes de *imagens interiores* e processadoras de *imagens exteriores*, são também *meios* pertencentes ao mesmo conjunto onde se incluem o *templo*, o *espaço privado* e *público*, o *museu*. Terá Belting razão, ao propor a existência de um conjunto composto por elementos tão heterogêneos?

Na história interna da pintura e das artes plásticas em geral, as imagens foram também fazendo, na sua relação com os *meios*, o seu vertiginoso caminho de sucessivas mudanças de relação com o “real”. Até ao Renascimento, paisagem, retrato, cena mítica ou religiosa, rural ou urbana, serviam a narrativa pré-existente que ilustravam. E os frescos das igrejas e conventos *compunham* com a ressonância sagrada da “casa de Deus”, as suas rezas salmodiadas e a sua música coral: a arquitectura era o *meio* que os *instalava*. No *Quattrocento*, a invenção das regras da perspectiva deu aos espaços arquitectónicos pintados nova racionalidade e tornou-os conteúdos pictóricos autónomos. Mas foi preciso esperar por Turner e pelos impressionistas para que incidentes climáticos, luzes volúveis e seus instantes se tornassem *motivos* de pintura, virando costas à *permanência* das coisas e tornando-as efêmeras, estritamente dependentes da percepção momentânea. As artes repensavam o Boécio do “*Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum*” (“o agora que passa produz tempo, o agora que permanece produz eternidade”, in *De consolatione philosophiæ*, c. 524). Muito depois, Dada e Duchamp, dando aos seus objectos títulos em que a relação significante-significado é destruída e se torna irrisória, reforçaram, sobretudo, o papel do humor nas artes plásticas; os surrealistas, com as suas “fotografias de sonhos”, abriram a porta do quotidiano ao imaginário anti-mimético das imagens interiores e das imagens mentais; Magritte e o seu “*ceci n’est pas une pipe*” acentuou a clivagem entre a coisa e a sua representação pictórica. No território dos abstractos, Kandinsky e Pollock exprimiram dois pólos antagónicos: o primeiro manteve uma preocupação com a composição centrípeta em pequenas telas, o segundo fugiu-lhe, preferindo-lhe grandes telas centrífugas. E a *pop-art* e o hiper-realismo voltaram à figuração de objectos e imagens (fotografia, banda desenhada, artefactos industriais, momentos da vida urbana), competindo com a fotografia — que afinal não matara a pintura,

antes a tornara mais exigente em matéria de figuração mimética. Mas, de Duchamp a Warhol, foram os *meios* de Belting que decidiram se urinóis e latas de sopa eram objectos anódinos do mundo utilitário ou obras de arte. A sua instalação galerística ou museológica, a sua expositividade, transubstanciou-os.

Preâmbulo 3. Quartos, templos e museus

TERCEIRA NOTA PREAMBULAR: uma breve e ressurgente referência às relações entre sagrado e profano, à luz do que distingue ou torna indistintos espaços de diferentes cultos, ajudar-nos-á a perceber melhor o poder de certas imagens e dos *meios* que as encenam. Apesar das funções substitutivas dos simulacros, nunca abandonámos inteiramente a crença iconófila em que a imagem participa do seu protótipo (tornado invisível), não existindo o segundo sem a primeira porque é esta que o plasma numa *forma* tangível. Releia-se a este respeito esta passagem de Jean Genet (1988: 21) em conversa com Alberto Giacometti, a propósito do poder das esculturas deste último: “É preciso coração forte para ter em casa uma estátua sua. (...) Uma estátua dessas no quarto e o quarto transforma-se num templo”. Antes, dissera o mesmo Genet sobre o seu reencontro com Osíris na cripta do Louvre — sim, é de Genet o exemplo que aqui citei (*loc. cit.*, 19):

“Tive medo quando bruscamente me apareceu Osíris (...). E foram os meus olhos os primeiros a aperceber-se? Não. Antes tinham sido os ombros e a nuca, esmagados por uma mão ou massa, obrigando-me ao mergulho nos milénios egípcios, a curvar-me mentalmente e até a encolher-me, diante dessa pequena estátua com sorriso e olhar severos (...). (Refiro-me à estátua de Osíris em pé, na cripta do Louvre). Tive medo porque sem dúvida estava ali um deus. Certas estátuas de Giacometti provocam em mim emoções muito próximas desse terror e idêntico fascínio”.

Osíris no Louvre: eis o problema bizantino da *participação* do deus-protótipo no ícone, ou no ídolo, o problema da “presença de uma ausência”, recolocado no último quartel do séc. XX. E também o da transmutação dos *meios* de Belting, da persistência da imagem em diferentes encenações da sua aparição. O quarto transforma-se em templo, o visitante encolhe-se ao virar uma esquina do museu. Cada objecto artístico é uma *moeda do absoluto*, para retomar um belo título de Malraux. E “a arte é um objecto de crença (...), a *religião da arte* ocupou em certa medida o lugar da religião nas sociedades ocidentais contemporâneas”, como disse Pierre Bourdieu (1987) a alunos de uma escola artística em crise, a de Nîmes. O quarto de Genet irá porventura tornar-se museu depois de se ter tornado templo: como diz Bourdieu (*loc. cit.*), “o museu é como uma igreja, um lugar sagrado onde também se estabelece a fronteira entre sagrado e profano; ao expor um urinol num museu, Duchamp limitou-se a lembrar que uma obra de arte é um objecto exposto num museu”. Curiosa reversão da crença e da sua legitimação: aí estão o verso e o reverso da *moeda do absoluto* de que falava Malraux; ora é a obra de arte que, pelo seu poder, torna templo o espaço que a rodeia, ressuscitando para a sua arcaica função cultural, ora, inversamente, é a institucionalidade desse espaço, o *meio* de Belting, que a acolhe e lhe faz a esmola de re-legitimar a sua natureza de obra de arte. Qual das duas transubstanciações preferimos? No primeiro caso, a obra transforma o espaço onde está, seja qual for, num lugar de culto (mesmo se este se tornou *lost in translation*); no segundo, o museu, instituição eminentemente funerária, ao mesmo tempo *mausoléu* e *panteão*, “heterotopia” de Foucault, garante a chancela artística aos objectos para ali transladados.

Mas o “quarto” de Genet também pode tornar-se lugar de culto para outros, se for transformado em *casa-museu* — o tipo de lugar que se visita, já não para ver e apreciar obras de arte, mas para penetrar na atmosfera íntima onde beltrano pensou, escreveu ou pintou, para respirar o ar que ele respirou. A cozinha e a cafeteira onde ele fazia café, o seu escritório e o recanto da sua mesa de trabalho, a cama onde dormia, as estantes da sua biblioteca e os sofás onde se sentava para conversar com amigos, tornam-se assim relíquias que preservam, para o *voyeurismo* necrófilo, a sua aura, a meio caminho entre o sagrado e o profano. O privado e o íntimo também são museologizáveis e podem tornar-se mausoléus visitáveis pelos membros do seu culto, com horário de abertura e entrada paga: anula-se a fronteira entre quartos,

A religião
da arte

templos e museus e todos eles se tornam património material que dá testemunho, no presente, dos espíritos passados.

Na sua aula de Nîmes, Bourdieu imagina que alguém, num museu, se ajoelha diante de um quadro de Piero della Francesca: esse alguém, diz ele, será eventualmente tomado por pobre de espírito, mas comete apenas um “erro de categoria”: comporta-se como num templo, quando de facto está num lugar “onde o culto é outro, noutro campo, noutro jogo”. Apropriado seria ajoelhar-se e rezar diante dessa imagem se ela estivesse numa igreja, porque é a sua *mise en scène* em determinado *espaço cénico* que determina a natureza do culto. Mas o jogo é complexo: se são a *mise en scène* e o *espaço cénico* que determinam a hecceidade da obra, isso significa que ela perdeu, em parte, a capacidade de me interpelar por si mesma, que perdeu o seu valor intrínseco e soberano e que só me interpela porque o espaço para onde foi transladada (o *meio* de Belting) é, ele próprio, interpelador/convencionador, de um modo que transcende a obra e a determina. Em *Le Musée imaginaire*, Malraux (1947-1965) comentou a “metamorfose” da obra de arte retirada do seu contexto original ou transformada, ela própria, em museu:

Malraux
e os meios
de Belting

“Entre o mundo absoluto de Deus e o mundo efémero dos homens, um terceiro mundo estabeleceu-se no passado por várias vezes, e a arte foi-lhe submetida como fora submetida à fé (...). A união, na nossa cultura, de artes muito diversas tornou-se possível, não só pela metamorfose sofrida pelas obras sob a acção física de tantos séculos, mas também porque elas se separaram de parte do que exprimiam; da poesia ou da fé, da esperança de ligar o homem ao cosmos ou às potências nocturnas. Toda a obra de arte sobrevivente está amputada, em primeiro lugar amputada do seu tempo. Escultura, onde estava ela? Num templo, numa rua, num salão. Perdeu templo, rua ou salão. Se o salão é reconstituído no museu, se a estátua ainda está no portal da sua catedral, a cidade que rodeava o salão ou a catedral mudaram. Nada pode vencer esta banalidade de que, para um homem do séc. XIII, o gótico era moderno. E o mundo gótico era um presente, não um tempo-da-história; se substituímos a fé pelo amor da arte, que importa que um museu reconstitua uma capela da catedral, se já transformámos as catedrais em museus? Se conseguíssemos experimentar os sentimentos dos primeiros espectadores de uma estátua egípcia, de um crucifixo romano, não os quereríamos no Louvre.”

O mesmo escrevera Heidegger (in *A origem da obra de arte*, tr. port.: 37):

“As esculturas de Egina na colecção de Munique, a *Antígona* de Sófocles na melhor edição crítica (...) estão arrancadas ao espaço do seu estar-a-ser [*Wesensraum*]. Por mais elevados que possam ser a sua categoria e o seu poder de nos impressionar, por melhor que possa ser a sua conservação, por mais segura que seja a sua interpretação, a sua transferência para a colecção privou-as do seu mundo. Mas mesmo que nos empenhemos em superar ou em evitar tais transferências de obras — quando, por exemplo, procuramos, no seu sítio, o templo em Pæstum [ou] a catedral de Bamberg na sua praça —, o mundo das obras (...) já derruiu. Nunca mais é possível anular a privação do mundo e o ruir do mundo. As obras já não são aquilo que foram”.

A propósito da modernidade do gótico no séc. XIII e XIV, anota Pierre Macherey (2005) que a mudança dos nossos sentimentos face à catedral e da nossa experiência dentro dela implica que “houve transformação do seu estatuto e propriamente *metamorfose*, termo que Malraux preferia; *metamorfose* que não é redutível a uma mudança das propriedades físicas da coisa, antes se explica pelo facto dessa coisa ser transportada, quer materialmente quer idealmente, para outro mundo, próprio da arte, onde existe diferentemente e onde se expõe a ser vista de outro modo”. É o que ocorre com os frisos do Parténon vistos à luz de lâmpadas no British Museum e com o Osíris do Louvre: a instituição — o *meio* de Belting — oferece-lhes uma intemporalidade a-histórica, que nada tem em comum com a sua modernidade de *in illo tempore* nem com a modernidade do *actual* e do *efémero* (embora o *meio* de Belting possa ser sobretudo *actual* e *efémero*). Não foi por acaso, continua Macherey, “que os pintores do início do séc. XX, Matisse, Picasso, os expressionistas alemães, encontraram no *primitivismo*, cujo suposto arcaísmo os afastava da actualidade corrente, uma inspiração que lhes permitiu forjar uma ideia de modernidade situada ao mesmo tempo à quem e além da alternativa entre passado e presente, aquém e além do que seja a modernidade no sentido do que é *actual*”. Matisse, Picasso e os expressionistas alemães foram por sua vez museologizados

como os frisos do Parténon; e nada garante que o próprio museu não se torne, um dia, numa instituição do passado, que também terá sido *moderna* no seu tempo antes de, por sua vez, se metamorfosear.

Apesar da comparativamente pouca idade do cinema, também os seus filmes sobrevivem de *meio* em *meio*: inicialmente feitos para serem mostrados em grandes salas escuras (e muitas vezes destruídos sem preservação de uma única cópia quando terminavam a sua vida comercial), sobreviveram na televisão ou preservados por cineclubes e cinematecas, que lidam com eles como parte da *cultural heritage*, e depois por museus e galerias de arte. À semelhança dos frisos do Parténon ou do Osíris do Louvre, a parte do cinema histórico que sobreviveu também foi museologizada. A exposicionalidade dos filmes passou pelos *drive-ins* americanos, por terraços-esplanadas europeus, por “salas ao ar livre” e por salões privados, antes da televisão e da convergência digital os terem re-mediado nas plataformas da internet, trasladando-os para salas de espera, quartos de hotel e transportes de longo curso (avião, comboio, navio de cruzeiro), para cafés-bares e fachadas de edifícios desafectados. Diz Belting que o *meio* hoje dominante é o ecrã que mostra toda a espécie de imagens. Ou a proliferação dos ecrãs multifuncionais, do *smartphone* ao *Ipad* e ao computador portátil, sendo que qualquer superfície de espaços públicos ou privados pode também ser usada como ecrã. Mas, no caso do cinema e da relação com os seus *meios* próprios, a indústria perseguiu sempre, de inovação em inovação, novos ecrãs e novas salas que ampliassem o “realismo”, o “verismo” e o “efeito de realidade” das imagens e sons.

Volto, com Bourdieu, ao museu onde alguém estende a mão para um anjo pintado, querendo tocá-lo como na Bizâncio do séc. VI, se prostrava ou se senta diante de uma imagem para a contemplar com mais tempo e atenção. A *imago pietatis* residente no templo suscita outro culto no museu: o museu oferece-lhe o culto da arte. A esta luz, ajoelhar no museu não seria, afinal, excessivamente estranho: apenas significaria que quem ali se ajoelha está de algum modo *lost in translation*, não entendeu o *tropos*, a *passagem* do templo ao museu. Ou que, como Genet, *sente* que determinada estátua de Giacometti transforma o seu quarto em templo, ou se *sente* esmagado pelo Osíris do Louvre. Eis como alguns objectos adquirem, mudando de *meio*, o valor de sagrados ou profanos. Repitamo-lo: a arte é *nómada* e sobrevive adaptando-se a sucessivos dispositivos de mostraçã, instalações, encenações, viajando de “hotel” em “hotel”.

O século VI
no século XXI

Também Miguel Tamen (2003: 74), discutindo o papel dos museus, se refere a “igrejas e templos onde, embora de modo algo incómodo, fiéis e turistas se podem misturar”. Uns rezam aos ícones, outros fotografam-nos; e todos fazem o possível para não tropeçarem uns nos outros. A haver queixas contra esta coabitação, elas virão dos fiéis, porque são os turistas que *profanam* o lugar sagrado. Mas Tamen persegue, aqui, um outro traço do mesmo *tropos*: como se o fim da iconoclastia, que combatia o culto religioso de obras de arte tornadas ídolos, tivesse substituído o *furor* que impelia os iconoclastas a destruir essas mesmas obras pela complacência para com elas, preservando-as e manifestando-lhes um novo sentimento não religioso, o da museológica *deferência* que lhes é devida. A *deferência* de Tamen ocuparia, assim, no museu, o espaço das antigas *veneração* e *adoração*. Nesta medida, o museu e a sua *deferência* simularam o templo e a sua *adoração* antes de transformarem o templo em museu e a *adoração* em *deferência*. É neste sentido que passou a falar-se da aparentemente secularizada “religião das artes”: *chassez le culte, il reviendra au galop*.

Na verdade, o problema do estatuto das imagens (das estátuas do mundo grego clássico, da estátua animada por Pigmalião), inclusive o do seu estatuto “jurídico”, acompanha-nos desde que as pintamos ou esculpimos. Tamen também invoca (*loc. cit.*: 78) o episódio narrado por Pausânias (c. 115 - 180 d.C.) onde um atleta rival do campeão Teágenes passa a noite em que este morre a chicotear a sua estátua até que esta, “presumivelmente agastada”, lhe cai em cima e o mata. Os herdeiros do chicoteador apresentam queixa contra a estátua homicida e o caso é julgado pelo *prutaneion*, tribunal que avalia a culpa de “agentes desconhecidos e objectos inanimados”. A estátua de Teágenes é, assim, juridicamente imputável, o que

Estátuas
assassinas
e sinos
degradados

significa que é objecto de *personificação* e tratada pelo tribunal como “pessoa não-humana”: não simulou ela tão vicariamente o seu protótipo, vingando-o? A estátua foi, na altura, condenada a ser deitada ao mar — e foi-o — mas a sentença acabou por ser revista e resgataram-na das águas. Tempos houve, assim, em que estátuas e imagens, “objectos sem alma”, podiam ser criminalizadas como pessoas — um tempo de que não estaríamos, afinal, tão longe: ainda em 1892 “um sino russo foi reconduzido do seu exílio na Sibéria ao qual fora sentenciado em 1591” (*id. ibid.*). Outra vez: somos bem mais *animistas* do que julgamos.

Definições conservadoras

AS IMAGENS-SIMULACROS substituem os seus “protótipos-modelos” ou tornam-os presentes? Fazem ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas numerosos autores preservam, ainda hoje, uma definição conservadora e datada da imagem e dos seus poderes. Entre eles citemos Michel Melot, arquivista paleógrafo e antigo director do Departamento de Estampas e Fotografia da Biblioteca Nacional francesa. Também ele aborda, na sua “breve história” da *imagem* (2007, cap. 1: «Do sonho ao ecrã»), a polissemia da palavra, sublinhando que, embora “ninguém possa hoje fornecer uma definição de *imagem* que faça autoridade”, a imagem é sempre a *representação de um modelo* (geralmente ausente), que nos oferece uma *relação* com esse modelo: “A imagem não é uma *coisa*, é uma *relação*. (...) Qualquer imagem está a meio caminho entre o modelo imaginário e a realidade”. Ora, parece-nos difícil não atribuir à imagem o estatuto de *coisa*. Mais, diz Melot: “Ela é sempre imagem de algo ou de alguém de que no entanto não é a cópia”. Pode substituir esse modelo, sim, como a *imagem* romana substituíu o defunto na cerimónia fúnebre — aqui o autor invoca, sem o citar, Debray e a ligação da imagem à morte e aos rituais de passamento. Porém, para Melot, só “um espírito não prevenido confunde a imagem com o seu modelo (...). Tal confusão é [até] o princípio da feitiçaria — que ainda funciona quando queimamos uma efígie, destruimos uma estátua ou rasgamos fotografias de alguém” (ou seja, quando a herança animista e totémica vem à tona). Eis como, por prevenção da feitiçaria e fruto de uma pesada *méconnaissance*, em poucas palavras se ignora toda a reflexão contemporânea de Morin, Mitry, Baudrillard, Deleuze, Stoichita, Didi-Huberman, Debray ou Mitchell sobre os *simulacros* e os *poderes* da imagem. A ideia de imagem de Melot é sobretudo subsidiária do *retrato* pictórico ou fotográfico — ele ignora toda a figuração abstracta do séc. XX e o debate que acompanhou a arte *moderna* sobre a sua auto-referencialidade. Mas a sua formulação tem outras incidências:

Não é por acaso que a questão da cópia semelhante ou da dissemelhança é, para Melot, particularmente sensível. Diz ele: “Amuletos e talismãs não se fundam necessariamente na semelhança, mas nem por isso substituem pior os seus modelos”. De facto: o poder de amuletos e talismãs sempre consistiu em substituir “magicamente” os seus referentes (o advérbio é de Freud, como veremos adiante a propósito de objectos-*totens* e objectos-*fétiches*), independentemente da semelhança, permitindo agir sobre eles ou ser por eles agido. Pergunte-se aos ameríndios colonizados pelos jesuítas entre o séc. XVI e o XVIII. Mas, talvez por extensão, Melot crê que “a forma hierática e estereotipada dos ícones religiosos” visou exactamente garantir “a dissemelhança com o deus (...) cuja imagem deve manter a distância em relação a ele”. Esquece-se de que a figuração bizantina do Cristo, ditada pelos teólogos iconófilos de Niceia II a começar por João Damasceno, quis, pelo contrário, estabelecer a *semelhança garantida* com o “Deus incarnado” ou “humanado” e criar, com base nela, uma norma figurativa autoritária (mesmo se inventada: discutirei este tema em *Facialidades e acheiropoietos*): “Visto que o invisível, tendo-se revestido da carne, apareceu visível, podes figurar a semelhança do Cristo que se fez Teofania”. Foi precisamente a busca obstinada dessa semelhança que gerou normas iconográficas para os mil anos seguintes, relançou ciclicamente a guerra entre iconófilos e iconoclastas e gerou os simulacros de Baudrillard, que passaram a dispensar modelos e protótipos, substituindo-os e relançando novas idolatrias. Pior: ao citar alegoricamente o *Génese* para evocar a criação do homem, e porque lhe interessa defender aquela suposta dissemelhança preventiva, diz Melot que “Deus criou o homem à sua imagem, embora este não lhe seja semelhante”, concluindo que a ligação a que se refere, aqui, a *imagem*, será “de parentesco, não

de semelhança”. Em que tipo de “parentesco” pensará Melot? Não pretendo aqui alimentar tal discussão; mas o *Génese* (1:26) contradi-lo literalmente: “Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança (...)” (fonte: *La Bible de Jérusalem*). Ou, na tradução portuguesa dos Capuchinhos: “...Deus disse: Façamos o ser humano à nossa imagem, à nossa semelhança.” A narrativa da criação do homem à imagem e semelhança do Deus criador foi, precisamente, instituidora do *kérigma* (discurso fundador de crença dogmática) judaico-cristão.

Apesar da erudição de numerosas passagens de Melot, a reflexão que aqui propomos distancia-se fortemente da que o seu posicionamento representa. Como de vários modos insistiu Didi-Huberman (*in* «Puissances de la figure...», 1990: 608-621), há milhares de anos que criamos imagens para que elas mandem em nós.

Preâmbulo 4. O cinema é animista

A QUARTA E ÚLTIMA NOTA PREAMBULAR é uma curta introdução às relações entre cinema e animismo e início-a com um salto, acentuadamente pessoal, a um passado com quase 45 anos. Antes de dar como fechados os escritos aqui reunidos reli, ressuscitada de entre papéis mortos, a minha dissertação final de licenciatura, escrita em 1974: uma centena de páginas de texto, mais meia dúzia de bibliografia, sob o título *Images de l'histoire et de la nature dans la philosophie sociale*, feita para o Institut Supérieur de Philosophie da Université Catholique de Louvain (ainda na Leuven bilingue das duas universidades, mas com a secessão de *vlaams* e *wallons* já consumada). Escrevi-a sob a pressão do regresso a Portugal, onde um golpe militar imediatamente sufragado nas ruas (a “revolução dos cravos” de 25 de Abril desse ano) acabava de depor o regime neo-salazarista de Marcello Caetano e prometia os seus “3D”: *democracia, descolonização, desenvolvimento*.

O ensino (nos anos 1969-1973) de que aquela dissertação era devedora tinha sido sobretudo, no meu caso, o de Jean Ladrière para a relação entre filosofia e suas margens, o de Alphonse De Waelhens para a fenomenologia e o de Jacques Taminiaux, muito próximo de Heidegger, para a filosofia das artes. Mas a árvore à sombra da qual evoluíamos (a então novíssima universidade de Vincennes, vinda do Maio de 68 francês e que sobreviveu dez anos) era também a das obras, ainda em pleno desenvolvimento, de Foucault na arqueologia dos saberes, de Barthes na semiologia, de Lacan para o “regresso” a Freud, de Althusser para o “regresso” a Marx, de Deleuze na empirismo transcendental, de Lévi-Strauss na antropologia, de Derrida na desconstrução do discurso “sábio”, de Ricœur na hermenêutica, de Edgar Morin para o “método”, de Serge Moscovici na “história humana da natureza”, de Konrad Lorenz na etologia, de Ivan Illich pela sua utopia política e da revista *Tel Quel* de Philippe Sollers para o ensaio interdisciplinar. Eis a paisagem onde se movia a minha geração — a dos que tinham 20 anos em 1968.

In illo tempore

Outros autores acabavam de entrar em cena. Pela sua relevância recorde Henri Maldiney (desde a primeira resenha dos seus escritos filosóficos publicada em 1973, *Parole Regard Espace*), que repensava a relação entre filosofia e artes centrada na dissensão entre Hegel e Husserl e na pintura de Cézanne. Está a arte à beira da morte?, perguntava ele, insistindo na questão de Hegel e Heidegger. E respondia, num texto de 1962 até então inédito, e fazendo um movimento lateral em relação ao que fora o de Aby Warburg e da sua *Nachleben*:

“Oh! bem o sei: a arte tem passado bem desde o seu antepenúltimo obituário. (...) Morrer, para a arte, não é desaparecer mas sobreviver a si mesma. A sua morte significa que ela já não iguala a realidade da nossa presença no mundo e em nós mesmos. Dessa presença, é ela uma forma insubstituível ou uma figura transitória cujo destino é outra figura mais elevada, onde a nossa relação histórica e essencial com *tudo* ganha a sua razão de ser? Se a arte deve morrer não será por acidente, mas devido a si mesma, a uma *falta de ser* inscrita na sua essência. A arte vive do espírito como o espírito dela vive” (1973:103).

Vindo da fenomenologia, Maldiney também antecipava o *post-linguistic turn*, recusando definir a arte como uma “linguagem” e distinguindo *signo* e *forma* na esteira de Focillon (1934). Também por isso, a sua herança faz-se inevitavelmente sentir nos presentes escritos. Escrevera ele em 1966, noutro texto repescado para a

antologia de 1973:

“A arte não é um discurso. (...) Não é feita de *signos* mas de *formas*; se dizemos que é uma linguagem, será preciso reconceber o sentido deste termo. A diferença entre signo e forma resume-se à fórmula de Henri Focillon [*Vie des formes*, 1934, 2002: 7]: ‘O signo significa, a forma *significa-se a si mesma*’ (‘Le signe signifie, alors que la forme se *signifie*’) (1973: 131).

Mais de 40 anos depois, ao reler o meu *mémoire de fin de cours*, forçoso foi constatar que parte dele sobreviveu mal ao seu momento, anterior ao *post-linguistic turn*, que viria a ser determinante na relativização da hegemonia que o estruturalismo conheceu durante a década de 60 e na primeira metade da seguinte. Mas, revisitando a pessoa jovem que então era, surpreendeu-me a atenção que já então dava à impossibilidade de pensar o presente excluindo dele o peso do passado, e isso desde as suas primeiras páginas, de onde traduzo, do original francês:

O passado atravessa, fantasmado, a diacronia. Apesar do avizinhar de uma organização da produção planificada, onde os modos de produção industriais do mundo contemporâneo encontrarão, salvo acidente, a sua figura ‘final’ [e se houve ‘acidentes’: estávamos então ainda a 15 anos da queda do muro de Berlim e a 17 da dissolução da URSS, da posterior globalização e da deslocalização maciça do trabalho e do emprego que ela provocou, n.a., 2016], o nosso *ethos* é ainda em parte arcaico: a pequena produção e o produto personalizado, o que resta das trocas interpessoais marcadas pelo dom e pela troca, a vontade de reconciliação com a terra enquanto território libidinalmente investido, a transmissão do sentido da vida como um segredo escondido, algo querido por um sistema de interditos que resiste aos avanços da transparência (...), são sintomas onde ganham figura valores provenientes de idades passadas, que nos habitam como uma reserva inesgotável de matrizes comportamentais. São pertencas de um equilíbrio imaginário, que insistem junto de nós para que neles nos reconheçamos, como nos reconhecemos no *outro* do espelho.

Invocando Jean Starobinski, viria Marc Augé a escrever (1992: 97) a este respeito:

“Presença do passado no presente, que dele transborda e o reivindica: é nesta conciliação que Starobinski vê a essência da modernidade. Anota ele (...) que ‘autores eminentemente representativos da modernidade na arte ofereceram a si mesmos a possibilidade de uma polifonia onde o entrecruzar virtualmente infinito de destinos, actos e pensamentos, reminiscências, (...) instala o chão que dantes era marcado (e ainda o poderia ser) pelo antigo ritual’, como no início do *Ulysses* de Joyce: *Introibo ad altare Dei*, frase vinda da antiga liturgia” (tr. adap.).

Ao contrário do que tanto desejaram os modernismos, o século das Luzes e o seguinte, que viveu entre romantismo e realismo, não se tornaram em lixo da História: integraram a arca das culturas que herdámos e que em parte ainda nos configuram. Hoje poderia reformular aquela minha redacção de 1974, mas sem alteração substancial da ideia que a animava. Em articulação com ela, eu recorria mais adiante a Jacques Monod, que publicara pouco antes *Le hasard et la nécessité* (1971), e afirmava-me em sintonia com ele quando escrevia (p. 186) sobre o animismo:

“Nenhuma sociedade antes da nossa conheceu semelhante dilaceração (...). Pela primeira vez na história, uma civilização tenta edificar-se mantendo-se desesperadamente ligada, para justificar os seus valores, à tradição animista, embora abandonando-a como fonte de conhecimento e de verdade”. [E antes, pp. 43-44:] “O movimento essencial do animismo (tal como aqui o defino) consiste na projecção, na natureza inanimada, da consciência que o homem tem do funcionamento intensamente teleonómico do seu próprio sistema nervoso central (...). O animismo estabelecia entre a Natureza e o Homem uma aliança profunda, fora da qual não parece existir senão uma assustadora solidão”.

Ora, o animismo ganharia nova dimensão na discussão sobre os poderes do cinema. A reflexão de referência sobre ele assentava então, para nós, em dois pequenos textos: o capítulo «Animismo, magia e plenipotenciabilidade das ideias» do *Totem e Tabu* de Freud (1912-13), apoiado em S. Reinach (*Cultes, mythes et religions*), J. G. Frazer (*The Magic Art*), W. Wundt (*Völkerpsychologie*) e E.B. Tylor (*Primitive Culture*), e «A eficácia simbólica» na *Antropologia estrutural* de Lévi-Strauss (1958), que alimentava um diferendo com a psicanálise sobre conceitos tão centrais como os de *mito* e *inconsciente*. Em Freud, o animismo, associado à infância, ao

primitivo e ao nevrosado, era a visão do mundo mais arcaica, responsável pelas práticas mágicas, e que mais persistentemente se inscreveu nas crenças, comportamentos e no filosofar que chegaram aos nossos dias. Na opinião corrente, o animismo fazia figura de conjunto indiferenciado de crenças ingênuas e supersticiosas, repletas de espíritos e fantasmas, depois substituído pelas religiões e pelas ciências, quer as da natureza, quer as “humanas”. Todo o edifício da racionalidade ocidental se erguera contra ele desde o positivismo para o menosprezar. Mas seria ocioso enumerar os resquícios de animismo nos comportamentos da vida corrente: a mãe que castiga e/ou admoesta a porta em que o seu bebé se magoou é animista; somos animistas quando insultamos o carro que não “arranca” ou o computador que se tornou lento. Talvez duvidemos da seriedade desses comportamentos, mas tal dúvida é equivalente à do Paul Veyne de *Les grecs ont'ils cru à leurs mythes?* (1983): acreditaram eles, de facto, nos cíclopes, nos minotauros e sereias que povoaram as suas narrativas, mantiveram eles a crença ingênua nessas criaturas ou adoptaram *também*, face a elas, uma qualquer forma, mesmo se fracamente assumida, de cepticismo ou de ironia crítica? Qual o fundamento da resiliente autoridade tradicional que convidava à crença em factos não verificáveis?

Em contra-corrente, Edgar Morin tinha, em *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), defendido que o cinema é animista e reavaliado, à luz desse animismo, a sua eficácia simbólica. Ele transpôs da etnologia de Lévy-Bruhl para a teoria do cinema e da imagem a categoria de “participação”: o espectador participa do mundo que lhe é proposto no ecrã e que é um agregado de energias produtor de *presenças subjectivas* resultantes da indexicalidade característica da imagem fotocinematográfica. Ao longo de uma dezena de páginas, Morin propunha a caracterização do cinema como a mais animista das artes. Eis uma síntese dos seus argumentos de então:

Morin e o
animismo
do cinema

[No cinema], “as coisas, os objectos, a natureza ganham (...) uma ‘alma’, uma ‘vida’, uma presença subjectiva (p.72). (...) O cinema toma as coisas-utensílios do quotidiano e desperta-as para uma vida nova (73). Essa vida dos objectos não é real, é subjectiva. Mas uma força alienante tende a prolongar e a manifestar esse fenómeno no mundo animista (74). Tal animação dos objectos remete-nos (...) para o universo da visão arcaica e do olhar infantil. Epstein e Landry anotaram (...) que o espectáculo das coisas devolve o espectador à velha ordem animista e mística (75). Para os arcaicos como para a infância, os fenómenos subjectivos estão alienados nas coisas portadoras de alma. O sentimento do espectador de cinema tende para esse animismo. Etienne Soriau anotou que ‘o animismo universal é um facto filmológico sem equivalente no teatro’ [«Filmologie et Esthétique comparées», in *Revue de filmologie*, Abril-Junho 1952, t. III, nº 10, p. 120, n.a.]. Na verdade não tem equivalente em nenhuma outra arte contemporânea: ‘o cinema é o maior apóstolo do animismo’ [Bilinsky, «Le costume», in *Art Cinématographique*, VI, p. 116, n.a.]. (...) Vocês, objectos inanimados, têm, portanto, almas no universo fluido do cinema (79). O animismo (...) é determinado pelo duplo, pelas metamorfoses e pela ubiquidade, pela fluidez universal, pela analogia recíproca do microcosmo e do macrocosmo, pelo antro-po-cosmomorfismo. Ou seja, exactamente pelos caracteres constitutivos do universo do cinema (80-82)”.

Também Henri Faure (1966: 42-44), embora reconhecendo que o animismo primitivo foi, desde Lévy-Bruhl, proscrito por representar um sistema de crenças e superstições excessivamente vasto, recordou que Piaget, por exemplo, reabilitou sem hesitar o termo, por o considerar particularmente adequado à caracterização da convicção infantil de que as coisas são animadas e dotadas de intencionalidade, e sublinhou a relevância da sua resiliência na “mentalidade popular”. Mas sobretudo não pôde rejeitar nem ignorar, na prática clínica, a importância factual da crença anímica no seio da “doença mental”, onde muitas vezes se identifica “a possibilidade de relações mágicas entre um sujeito e a sua imagem” — fenómeno que interessa particularmente à fotografia e ao cinema. Recuperando a ideia de “participação” de Lévy-Bruhl, Faure evocava a seguinte passagem de Piaget (1926, 3ª ed. 1947: 117), que também a utilizou:

“Chamamos participação (...) à relação que o pensamento primitivo julga aperceber entre dois entes ou dois fenómenos que considera, ora parcialmente idênticos, ora tendo uma influência estreita um sobre o outro, mesmo se não há entre eles nem contacto espacial, nem conexão causal inteligível.”

É facto que voltamos a encontrar, nestas considerações de Faure, o clássico confinamento das convicções animistas ao primitivo, à criança e ao perturbado mental. Mas a resiliência do animismo na “mentalidade popular” é extensiva à posição espectral e à do cinéfilo em particular, devido ao poder de sugestão das imagens em movimento e à segunda natureza que elas criam no ecrã.

Toda a grande pintura figurativa, a retratista e a que se centrou no corpo ou em grupos humanos, de La Tour a Bellini e Caravaggio, de Renoir a Modigliani e de Lucian Freud a Francis Bacon, foi holisticamente animista, transfigurando e oferecendo nova “alma” a personagens, rostos, gestos e posturas. Também o foi a paisagística, de Bruegel aos impressionistas e de Cézanne a Rouault e Bonnard, porque facializou e antropomorfizou natureza e cenários urbanos, dando-lhes expressões e atributos “humanos”. As imagens em movimento beneficiaram da recepção desse animismo pictórico que vem do renascimento aos modernismos: herdaram-na e potenciaram-na “naturalmente”, porque essa cultura estava interiorizada por cinco séculos de *habitus* espectral.

Como anotaram os responsáveis pelo colóquio sobre *Cinema animista e antropologia da vida* (no *Institut National d'Histoire de l'Art*, Paris, Novembro de 2016), organizado por Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle, Paris 3), Perig Pitrou (CNRS / Laboratoire d'anthropologie sociale) e Marie Rebecchi (EHSS/Centre de recherches sur les arts et le langage): usando recursos oferecidos pelo dispositivo como o grande plano e a aceleração das imagens, numerosos documentários científicos dos anos 20 e 30 do séc. XX levaram ao ecrã o crescimento das plantas e o desabrochar das flores, imperceptíveis, dada a sua lentidão, ao olhar humano. *O milagre das flores* (*Das Blumenwunder*, Max Reichmann, 1925) e *La croissance des végétaux* (Jean Comandon, 1929) contam-se entre esses novos “herbários cinematográficos” onde a vida invisível do reino vegetal se animou e se tornou visível e observável, pela primeira vez, a olho nu. Tais imagens, que mostravam ritmos de vida não humanos do vastíssimo universo natural, constituíram então uma genuína revelação e fascinaram realizadores como Eisenstein, que em 1929 acalentou o projecto de fazer um filme sobre o movimento das plantas, bem como autores como Germaine Dulac, Arnheim e Hans Richter. O cinema surgia então como um dispositivo claramente animista, que, através de um novo olhar sobre o tempo e o movimento, oferecia a animação dos entes aparentemente inertes do mundo e, como em Jean Epstein, as transformações e metamorfoses das coisas.

Anotavam ainda os organizadores desse colóquio que o cinematógrafo dava, assim, uma nova dimensão ao trabalho pioneiro do biólogo Ernst Haeckel nos seus atlas de imagens (*Formas artísticas da Natureza*, 1904) e à fotografia que se ocupava da morfologia da flora, como a de Anna Atkins (cianótipos de algas, 1843, ou de rizomáticas samambaias, 1853), ou às macrofotos de Karl Blossfeldt (*As formas originais da arte*, 1928). E, mostrando nas suas animações a morfogenese, a reprodução ou a fotosíntese, alargava a percepção do que é a vida e revolucionava a cultura visual. Num artigo de 1926, «O rosto invisível», Béla Balázs sublinhava por sua vez a analogia, então muito em voga, entre cinema e microscópio: o microscópio, exorbitando os grandes planos, mostrava estratos invisíveis do mundo, como, a seu modo, o cinema também conseguia fazer.

O mesmo Balázs (1924) acreditou que o cinema nos re-ensinaria “a linguagem esquecida da natureza” e restabeleceria a unidade perdida entre “homem” e “cosmos”. E a nova *fisionomia das coisas*, que o cinema levava aos ecrãs, era extensiva ao universo dos artefactos e das máquinas: na sua crítica a *Explosão*, filme de Karl Grune (*Schlagende Wetter*, 1923), escrevia ele: “A máquina adquire ali, pela primeira vez, uma fisionomia onde se lê o seu humor, uma alma (...). O monta-cargas da mina tem um rosto tão sinistro como o de uma nuvem de tempestade”. Diante de um rosto ou de uma paisagem, a apreciação fisionomista, que já fora tão característica dos românticos, dava “alma” às coisas, como as belas-arts tão claramente entenderam nos seus ensinamentos, procurando a “interioridade” apenas nas formas exteriores, como nas *máscaras* “espelhos de almas”.

Na esteira de Maldiney (1973) mas sem o citar, salientaria Karl Sierek (2013) que as imagens cinematográficas são mais que signos: são formas *operativas* que “agem”. Para ele, que, como outros contemporâneos, considera indispensável reconsiderar o cinema e a sua história do ponto de vista da sua operatividade animista,

“...na história das teorias do cinema (em Eisenstein, Edgar Morin, Maya Deren, etc.), emerge uma variedade de conceitos antropológicos da *imagem viva*. E, na esteira de Aby Warburg, podem distinguir-se quatro funções da imagem animista: como geradora e reactivadora da imediaticidade da presença; como indicadora e amplificadora de forças dinâmicas e de energia cinética; como instrumento de pensamento e repositório de conhecimentos; e finalmente, como força vital e de trabalho no sentido político de forma de intervenção e de agitação”.

Sierek conta-se entre os autores que consideram o cinema um *dispositivo intervencionista* e um *aparelho animista*, porque as suas imagens e sons alteram a percepção espectral do mundo, agem e incitam à acção. E recorda como Warburg fez em 1895, ano de nascimento do cinema, uma longa viagem aos E.U.A. para se documentar, junto dos índios Hopi, sobre técnicas animistas praticadas na dança da serpente ou nos ritos de fertilidade, ávido de compreender, alargando a observação a novos territórios, “a virulência da representação do poder animista das imagens na Renascença e nas sociedades ditas modernas” (Sierek, § 5).

Depois de Morin, também Jean Mitry (1963, I: 126-134) viria a abordar o animismo cinematográfico a propósito da “presença” das *coisas* nos filmes. E já Thomas Edison deixara, nas suas notas, a ideia de que pretendia, com a mistura de imagens e sons, criar um ser artificial nascido das capacidades sinestésicas do dispositivo (Sierek, § 11), gerador de um campo de forças e dotado de vida própria e de uma ‘alma’ independente do modelo (§ 13) ou do referente. Eisenstein, na sua viagem exploratória ao Novo-México (1931), levava na bagagem *A mentalidade primitiva* (1922) de Lévy-Bruhl, onde esperava entender o poder animista das imagens, ele que até ali usara representações de animais (os três leões de pedra do *Couraçado Potemkine*, 1925) como meras metáforas de potências de acção. Por sua vez, vinte anos depois, Maya Deren (*The Very Eye of Night*, 1955) filmava sistematicamente o céu das constelações (chave milenar da orientação do ser humano na noite natural), misturando-o com suas representações gráficas e pondo essas constelações em movimento. E Jean-Rouch cinematografava *Les maîtres fous* (1955-1956) e *La chasse au loup à l'arc* (1966-1967), grandes exercícios sobre práticas mágico-animistas que evocavam o que Lévy-Bruhl (1928) escrevera:

“Dir-se-á que, nas representações colectivas da mentalidade primitiva, os objectos, os seres e os fenómenos podem ser, de modo incompreensível para nós, ao mesmo tempo eles próprios e outra coisa para além deles próprios” (*Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, p. 77).

O cinema transporta consigo a antiga experiência animista do mundo nos termos em que Monod se lhe referiu — enquanto atribuição, à natureza (ou a objectos inanimados, incluindo artefactos), da teleonomia e teleologia humanas.

Escrevendo pouco depois da publicação de *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945), De Waelhens (1949: 370-371) sublinhava que a percepção não se confunde com o conhecimento sensível porque gera uma *perspectiva* e um *horizonte* que o transcende, nem com o conhecimento intelectual, que, conceptualizando o concreto, o torna apenas entendível a partir do *geral* (ou do *universal*). Eis a sua argumentação:

“O mundo da experiência natural dá-se de imediato como *significativo*. Que quer isto dizer? Que, precisamente, ele forma um *mundo*, ou seja, *uma totalidade ligada* em que cada elemento ou objecto reenvia intrinsecamente para alguns ou para todos os outros. Se chamo significação, ou *sentido* (...) a esse carácter intrinsecamente referencial dos dados do mundo natural, concluo que a percepção, no sentido mais originário, contradiz ou destrói a distinção, tão garantida pela filosofia clássica, entre conhecimento sensível e conhecimento intelectual. A percepção (...) não se confunde com nenhuma das espécies de conhecimento assim definidas e *transcende*, quer uma, quer a outra. De facto, o carácter fundamental do conhecimento sensível é ser individual e esgotar-se nele. Ora, não é esse o carácter da percepção, que é constitutiva de *perspectiva* e de *horizonte*, implicando a unidade do mundo. E tal percepção

também não é conhecimento intelectual no sentido fixado pela tradição, porque este é conceptual, mediatamente relativo ao concreto, que não é visado e conhecido senão através do geral. Discutiu-se *ad infinitum* o estatuto ontológico desse universal; mas constatemos apenas que a percepção não corresponde ao que o caracteriza. A percepção não se separa em nenhum momento do concreto, não o visa por nenhuma intermediação, nem esboça a menor tentativa de generalização” (itálicos J. M. M.).

Também no animismo a *totalidade ligada* das coisas concretas depende do *pressuposto de significação* em que, como diz De Waelhens, “cada elemento ou objecto reenvia intrinsecamente para alguns ou para todos os outros”. O animismo separa-se dessa percepção por, precisamente, pressupor a intencionalidade da natureza, *persona* multifacetada e volitiva, e porque essa intencionalidade instala uma intermediação generalizante e universais ditos pré-lógicos, ou míticos — daí o seu arcaísmo. Esse arcaísmo, porém, tanto respeita às humanidades “primitivas” de ontem ou de hoje como se mantém contemporâneo e transversal: ele caracteriza o “pensamento selvagem” tal como Lévi-Strauss o definiu, tão próprio da *bricolage* e da criação artística, e traduz-se em *actos de fé perceptiva*: manifesta-se na crença em que entes naturais e objectos inanimados podem exprimir uma presença viva, uma “alma”. O espaço mítico do “primitivo” e o espaço das artes têm em comum a partilha de uma mais-valia “sobrenatural”, para usarmos um termo obsoleto e inevitavelmente equívoco; melhor diríamos que o “encantamento” imanentista instala holisticamente o mundo e os seus objectos num território onde o profano se deixa sacralizar e se torna sensível a um novo *numinoso*. Por seu turno Merleau-Ponty (1945: 395), referindo-se ao “mundo anterior às ciências e à verificação”, alude ao que está “por baixo” das percepções nos seguintes termos:

“Sob os actos deliberados pelos quais instalo um objecto diante de mim (...), sob as percepções propriamente ditas, há, sustentando-as, uma função mais profunda sem a qual o índice de realidade faltaria aos objectos percebidos, (...) e pela qual esses objectos começam a contar ou a valer para nós. É o movimento que nos leva para além da subjectividade e que nos instala no mundo anterior a toda a ciência e a toda a verificação, por uma espécie de ‘fé’ ou de ‘opinião primordial’ [a *Urdoxa* ou *Urglaube* de Husserl] ou que, pelo contrário, se enleia nas aparências privadas”.

Ora, os objectos “começam a contar ou a valer para nós” quando constituem as realidades de segunda e terceira ordem de Watzlawick, a dos valores e a das “ficções”. E a “função mais profunda” de que fala Merleau-Ponty depende da partilha do pressuposto de significação (que não é apenas uma hipótese, mas sim um acto de crença necessária, uma postulação e uma *aposta —pari—* no sentido pascaliano). Mas em que se funda ela? O que a impede de se tornar numa conjectura privada, numa tresleitura pessoal da realidade, numa presunção injustificável? A única resposta possível a esta questão parece ser a partilha e a socialização dessa crença ou convicção por uma comunidade de usuários, partilha que adquire, mesmo que transitoriamente, o valor de um imperativo. A *Urdoxa* de Husserl desloca-se assim da subjectividade transcendental para o terreno pragmático da convenção que garante, por um tempo, operatividade e eficácia a essa convicção, nos limites de um epistema (Foucault) ou de um aquário (Veyne).

No caso do objecto cinematográfico, a percepção animista partilhada pelos espectadores reconquista terreno por todas as razões acima aduzidas: pelo pressuposto de significação de todas as imagens e sons e da sua intencionalidade narrativizada; pelo entendimento do filme como *totalidade ligada* nos termos de De Waelhens e pelo holismo a que convida; pela ultrapassagem do conhecimento sensível (sempre instável, vário e contraditório) devido à *perspectiva* e ao *horizonte* que o visionamento proporciona; pelo esboço de *singulares-universais* por parte do espectador na compreensão do que vê e ouve; pela dispensa do conhecimento conceptual e pela renúncia a qualquer mediação na relação com o concreto que o filme mostra. Finalmente, o animismo espontâneo (e erradamente considerado passivo) do espectador de um filme apoia-se, como o animismo “primitivo”, noutro instrumento igualmente partilhado pela comunidade espectral — o código comunicacional culturalmente gerado pelo *habitus* e que generalizou significações e interpretações, como no uso corrente da língua materna ou de uma língua veicular. Os primeiros espectadores de cinema esboçavam um movimento de pânico diante de *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* porque — por um instante — “não

sabiam” se a locomotiva iria sair da pantalha, atropelando-os: o código cinematográfico e o da sua recepção eram então, para eles, inteiramente novos. Mas bem mais tarde, espectadores continuavam a invectivar oralmente personagens e condutas que só existiam projectadas nos ecrãs. Os animistas “primitivos” só sabiam se a árvore ou a pedra os puniriam pela violação de qualquer interdito quando a “punição” se concretizava, ganhando então valor de evidência empírica; o filme nunca “puniu” ninguém. Mas, num caso como no outro, só a interiorização dos códigos comunicacionais e a sedimentação dos hábitos normalizou e socializou os comportamentos espectatoriais adequados.

A natureza indexical da imagem fotográfica, e depois das imagens e sons cinematográficos, acentuou os seus poderes animistas, porque a co-naturalidade ontológica com o fotografado e o cinematografado (base, como veremos em *Que coisa é o filme*, da *doutrina* de Bazin) fez disparar alucinatoriamente a *presença* do referente nessas imagens e sons; e o que havia de eventualmente invisível nesse referente tornou-se visível e audível, materializando-se e impondo-se à percepção. Esse referente surgiu transfigurado e dotado de uma segunda natureza que ora faz corpo com a primeira ora se lhe sobrepõe, metamorfoseando-a (pensemos nos herbários cinematográficos dos anos 20). Foi deste modo que a re-apresentação pelo dispositivo substituiu o referente. As imagens e os sons cinematográficos inscreveram no real a mais-valia imanentista que o animismo “primitivo” inventara para perceber os entes da árvore e da pedra, que deviam ser causa de efeitos constatáveis para satisfazer o predicado de existência. E fotografia e cinema hipostasiaram a *willing suspension of disbelief* que Coleridge descreveu como característica da “fé poética”, disseminando o efeito aurático que Benjamin atribuiu à obra de arte. O cinema, filmando o crescimento das plantas, ou simplesmente árvores e pedras, passou a mostrar os entes presumidos que, como para o animismo, as habitam: dedicou-se a mostrar o “maravilhoso verdadeiro”.

“Última das grandes artes”, o cinema tornou-se na mais animista de todas elas. E o animismo, primeiro identificado e descrito pelo Tylor de *Primitive Culture* (1871), ressurgiu como objecto de estudos que devolvem ao cinema e aos seus filmes a sua maior potência — a de animar ou reanimar o aparentemente inerte ou inanimado, ou de oferecer uma segunda natureza ao universo humano, animal, vegetal — o da vida tal como a conhecemos. A “participação” de Lévy-Bruhl/Morin, onde se esbate a diferença entre sujeito e objecto e onde o mundo das imagens ganha autonomia face ao seu referente, obrigando o espectador a mergulhar numa segunda natureza desse mundo, leva Sierak a concluir (§ 31, 32) que só a reconsideração animista dos poderes do cinema poderia re-infectir, no âmbito da antropologia, a compreensão do que os filmes fundamentalmente fazem:

“A operação de Edgar Morin, que faz o cinema derivar do espírito da magia, constitui, no domínio da antropologia (...), um ponto de situação que, pela sua eficiência, merece ser situado (...) ao mesmo nível que os grandes esboços que, na segunda metade do séc. XX, semiologia, psicanálise e cognitivismo propuseram em matéria de teoria do cinema. (...) As tentativas de clássicos como Warburg e Morin, que esboçaram uma teoria da imagem e da imagem-movimento de inspiração quase-animista, podem ter caído no esquecimento, mas parecem reviver, no último decénio, de modo particularmente fértil (...). Pensadores da imagem como Rey Chow [que relança o conceito de paixões *primitivas*], Jacques Rancière [que vê as imagens como fadoras de uma alteridade pragmática], Gertrud Koch [na sua releitura de *O homem visível*, *Der sichtbare Mensch*, de Béla Balázs, 1924] ou W. J. T. Mitchell [que vê as imagens como *maneira de fazer mundos que surgem como seres vivos*] tentam — a partir de horizontes teóricos muito diversos — circunscrever essas potências da imagem”.

“Podem ter caído no esquecimento, *mas*”: se o animismo fosse entendido como personagem conceptual gerador de doutrina, como Sócrates foi para Platão, ele diria ironicamente de si mesmo, no fim da travessia da segunda metade do século XX, o que o Bernard de Virginia Wolf também disse sobre o seu passado (p. 208 da tr. port. de *The Waves*): “Tive um biógrafo, mas ele morreu há muito”. No caso do animismo cinematográfico, o seu melhor biógrafo foi, decerto, o Morin de 1956.

O termo animismo caiu em desuso e foi preciso que estruturalismo e *linguistic turn* fossem, por sua vez, reavaliados, para que um espaço de reflexão sobre ele se

restaurasse e timidamente o reabilitasse no âmbito das epistemologias comparadas contemporâneas. Mas o problema do animismo continuou a ser o de um conceito-maleita (*mot-valise, fourre-tout*) que subsume todas as crenças para as quais as coisas animadas e inanimadas são dotadas de interioridade, de “espíritos” ou “almas” que interagem connosco. A visão animista do mundo não distingue entre *ôntico* e *ontológico*, entre *entes* e *seres*, porque distribui horizontalmente “alma” intencional e vontade própria por tudo o que enxerga. Como escreveu Faure (*loc. cit.*: 41), resumindo a sua definição clássica:

“...Falamos de animismo para designar uma crença própria do nível de consciência arcaico, crença que confere alma às coisas, ou, melhor, crença que não se interessa por saber se os objectos têm uma alma. A mentalidade primitiva não divide os seres e os objectos em duas categorias — a dos animados e a dos não-animados. Esta dicotomia foi instalada pelo nosso pensamento conceptual e civilizado. Pelo contrário, para o primitivo [como para a criança, a “mentalidade popular”, o perturbado mental e o artista ainda visto como o “degenerado superior” de Morel, acrescentamos nós], os elementos não se repartem entre animados, por um lado, e inertes, por outro: existem forças invisíveis que animam as coisas”.

Para além das “forças invisíveis”, hipótese sucessivamente abandonada porque inverificável e formulação que relegitimou o histórico menosprezo de Lévy-Bruhl pelo animismo, rediscuti-lo e reapreciá-lo hoje não visa regressar ao *habitus* de Tylor, onde ele nasceu, nem à ideia de que ele foi a primeira forma de religião, nem torná-lo na base do célebre percurso evolucionista que, depois dele e da religião, nos conduziu ao positivismo cientista — convicção que marcou o séc. XIX. Significa, sim, compreender, na esteira de Philippe Descola (2005), de que modo intersticial permaneceu o animismo enraizado nas racionalidades que o reduziram, bem como na reprodução de matrizes comportamentais de que nunca se apartou (7). Não se trata de reabilitar a sua definição inicial como sistema de crenças e superstições excessivamente vasto, mas sim de produzir uma sua nova definição num contexto antropológico pós-evolucionista, onde a própria ideia de “mentalidade primitiva” ou de “consciência arcaica” perderam sentido.

Peso do passado no presente e desejo de não alienar a antiga “arca da aliança” animista, são temas que o leitor dos presentes escritos neles recorrentemente encontrará. E o meu pequeno *mémoire* de 1974 como que abriu caminho à reflexão que me foi conduzindo até à que agora apresento. É com alguma jubilatória — mas moderada — surpresa que anoto a resiliência de um fio condutor então esboçado, e que mantém, para mim, a sua pertinência nos últimos anos da segunda década deste século XXI. ■

Notas

1. O “degenerado superior” a que se refere Joël Bernat é uma designação vinda do conceito de “degenerescência”, introduzido na psiquiatria francesa, *circa* 1850, por Benedict-Auguste Morel, para caracterizar a etiologia de matrizes comportamentais desviantes, de raiz neurológica e inspiradas por uma leitura teleológica do evolucionismo. O conceito adquiriu projecção na psiquiatria mas também na criminologia, propondo que, em certas condições, os desvios comportamentais se traduzem na infracção de normas de incidência muito variável (biológicas, sociais, morais, jurídicas, económicas). Cf. Stéphane Legrand, «Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste», in *Methodos, Savoirs et textes*, 3/2003.

2. Tentando sumariar as principais abordagens do objecto artístico por autores do séc. XX, escrevi o que segue em «Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*» (2015):

Em Mauss (1947), objecto artístico é apenas aquele que é reconhecido como tal por um grupo; não é universal, depende de um *etos* e da inscrição numa cultura. Este relativismo expande-se com Eco (1968: 269): “a primeira operação a efectuar em estética deve consistir numa fenomenologia das diferentes concepções da arte presentes nos artistas e nas correntes de vários países e de várias épocas”. Gombrich, pragmático (1950), diz que “não existe algo a que possamos chamar Arte, só existem artistas”, acrescentando que em vez de *Arte* existem *artes*, plural que foi denotando muitas e diversas práticas na longa duração. E Lévi-Strauss (1962) escreve: “a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; (...) o artista tem alguma coisa do

sábio e do *bricoleur*: com meios artesanais confecciona um objecto material que é também objecto de conhecimento”. Heidegger (1931-32) diz que a obra de arte “instala” e “erige” o seu mundo próprio e “é um gesto de consagração (...). Consagrar significa tornar sagrado (...). Qualquer instalação que erige consagrando (...) é também um acto de estabelecimento, de produção (*Erstellung*) no sentido da instalação de um monumento ou de uma escultura, no sentido do dizer e do nomear no seio de uma língua. [Este] facto (...) requer que a obra (...) tenha em si própria o carácter essencial de instalação, que por si mesma seja instalante”. Tal formulação desaparecerá de versões posteriores, designadamente da publicada nos *Holzwege* (1950), onde a obra de arte se torna “poemática” e “desveladora da verdade”.

A ideia de “instalação de um monumento” [partilhada pela Hanna Arendt de 1958 e pelo Ricoeur de 1961] foi revista por Deleuze e Guattari (1991): “Toda e qualquer obra de arte é monumento, mas monumento não significa aqui o que comemora um passado, antes é um bloco de sensações presentes que não devem senão a si mesmas a sua conservação e que dão ao acontecimento a composição que o celebra (...) (158). Composição, composição, é a única definição da arte” (181). Michael Fried (1967) pré-explicitara ideia próxima desta, mas centrando-a na *forma* (recorde-se a *Gestalt* de Eco) e não na *composição*; diz ele, apoiado em Clement Greensberg: “a forma (*shape*) é o objecto. (...) O que garante a totalidade (*wholeness*) do objecto é a singularidade (*singleness*) da sua forma”. Deleuze (1987) também retoma Arendt e Malraux: a arte é “a única coisa que resiste à morte (...)”; basta pensar numa estatueta feita três mil anos a. C. para aceitarmos o bem fundado da definição”. E para Bazin (1945, 1958), uma “psicanálise das artes” reconduzir-nos-ia ao “complexo da múmia” e à compulsão de vencer a morte. Em Edgar Morin (1984), a arte, como a filosofia, as ciências e as religiões, seria, imbricada com estas suas irmãs por vezes inimigas, uma das mais pungentes expressões do *homo sapiens/demens*, esse animal enlouquecido pelas suas paixões.

3. Os devires (devir animal, planta, mineral, devir *outro*) interessaram o cinema desde sempre. Devir lobisomem, devir vampiro, devir pantera ou *cat people*, devir monstro, encheram os ecrãs em todas as épocas, ora gerando filmes góticos, “fantásticos” e de terror vívidos em primeiro grau e sem ironia, ora dando origem a abordagens irónicas que se avizinham da comédia, ora tentando sair o mínimo possível da “realidade de primeira ordem” e tratando esses devires como experiências de possessão e estranhamento. A esse imaginário corresponde um mapeamento territorial propício: o devir vampiro requer a fantasiada Transilvânia; o devir pantera, o Zoo urbano; o devir lobisomem, a casa na orla da floresta; o devir assassino, “não-lugares” pós-industriais e semi-abandonados de qualquer cidade. Cada devir reclama o seu território ficcional, para se aproximar da consistência convencional do subgénero e da sua “mitologia” específica. Do devir mágico do *sapiens/demens* de Lascaux ao devir psicótico que metamorfoseia o Dr. Jekyll em Mr. Hyde (e que traduz o devir *outro* em fenómeno de dupla personalidade, pondo em evidência o duplo ou o *Doppelgänger*), ao devir do místico que abandona o seu antigo perfil secular e se converte a uma nova vida de vidências e contemplações, é muito vasta a incidência da atracção pelo “tornar-se outro”, que conhecemos da antropologia e das ficções.

Esse devir (*devenir, becoming*) foi invocado por Martine Beugnet (2007: 129-148) para analisar o que se passa com um segmento do cinema francês contemporâneo, que ela designa por cinema “da sensação”: Sombre, Philippe Grandrieux, 1998; *La vie nouvelle*, mesmo realizador, 2002; *Leçons de ténèbres*, Vincent Dieutre, 1999; *Pola X*, Leos Carax, 1999; *Beau Travail*, Claire Denis, 1999; *Trouble Every Day*, mesma realizadora, 2001; *L'intrus*, mesma realizadora, 2004; *Baise-moi*, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, 2000; *Dans ma peau*, Marina de Van, 2002; *À ma sœur*, Catherine Breillat, 2001; *Tiresia*, Bertrand Bonello, 2002; *Twenty-nine Palms*, Bruno Dumont, 2003; *Demonlover*, Olivier Assayas, 2003. Em muitos destes filmes, caracterizáveis como um “cinema do corpo” pela extrema proximidade da câmara em relação aos corpos filmados e pela insistência em grandes planos longos, a aposta imagética e sonora é deliberadamente alucinatória: personagens e lugares ganham, alterados pelo dispositivo, diferentes rostos. A autora chama a atenção para o facto de o cinema e os seus filmes serem um meio particularmente adequado à figuração de metamorfoses e transfigurações (*op. cit.*: 129):

“O filme é, por definição, o *medium* do ser em mudança. De uma imagem para a seguinte, espaço e figura, composição e textura, volume, cores e luz variarão, como sabemos desde o *mainstream* cinematográfico, inscrevendo-se essas variações numa lógica narrativa e espacial pré-existente, e, por extensão, num registo discursivo específico (a que o ver do espectador se submeterá), através de todo um conjunto de truques, regras e receitas — um sistema de continuidades — que garante ao resultado final uma estabilidade linear (...). O devir deleuziano é aqui uma noção-chave, porque o infundável processo de metamorfoses via contágio e proximidade, que esse devir instala, dá notavelmente conta das mutações inerentes à natureza da imagem cinematográfica”.

Entre o devir deleuziano e o cinema existe, assim, uma cumplicidade oferecida pelo dispositivo e pela plasticidade mutante das imagens e sons. Os filmes estudados por Beugnet produzem *moods* urbanos ou naturais particularmente expressivos e texturados: fachadas de prédios, arquitecturas, paisagens e “não-lugares” urbanos, florestas ou baldios, são *facializados*, adquirindo uma aparência eventualmente inóspita, destinada a produzir um estranhamento deliberado. E por vezes são figuras humanas são sujeitas a tratamento idêntico, tornando-se, por exemplo, quase espectros ou quase *zombies*, ganhando expressões quase-cadávericas. São casos de construção artificiosa de uma segunda natureza que distorce a realidade corrente, propondo enfoques “góticos” ou “hiper-noirs”, ou meramente “excessivos”, em consonância com aquilo a que na pintura nos habituámos a chamar “expressionismo”. São, também, experiências violentamente imersivas, que contrariam a “distanciação” tão característica de parte do cinema “moderno”. E “transgressivas”, repletas de violência física, muitas vezes (também) sexual, próximas da “pornocracia”. Mas, ciente de que, ao mesmo tempo, rejeitam a empatia com os protagonistas, mantendo-se próximos de um registo experimental e recusando a projecção/identificação que a antiga narratividade propiciava, acrescenta, prudentemente, Beugnet:

“Produzidos separadamente, sem manifesto ou expressão de um propósito comum, estes filmes começam por ser uma colecção de objectos muito diversos; em termos de autoria, temas, narrativa e recepção crítica, mostram tantos contrastes quanto semelhanças. Também os estilos de realização são muito variáveis. Mas a ‘corporeidade’ cinematográfica – a materialidade dos filmes, os seus ‘corpos’ e o enfoque dos corpos filmados, é o seu principal traço comum. E essa ‘corporeidade’ determina outras semelhanças: narrativas fragmentárias e abertas, desprezo pelos géneros, proliferação e colagem de grande variedade de materiais visuais e sonoros” (*op. cit.*: 61).

4. Diz Morin (1973: 113-114) sobre a emergência da pintura entre os *sapiens*: “Qual o sentido deste novo fenómeno? Geralmente opõem-se duas interpretações: uma reconhecendo que se trata pura e simplesmente do surgimento de uma actividade artística e de uma vida estética que têm a sua finalidade em si mesmas; a outra integra a nova arte das formas numa finalidade ritual e mágica. Na nossa opinião, é possível combinar as duas interpretações (...): os fenómenos mágicos são potencialmente estéticos e os fenómenos estéticos são potencialmente mágicos”. Antes (p. 109), Morin tinha dito que o que marca a novidade do *sapiens* (que é já *socius, faber, loquens*) é o seu empenho “na sepultura e na pintura”, tanto quanto hoje se sabe herdado dos *neandertais*: a sepultura marca certamente a crença numa segunda vida do morto, talvez a de que ele poderá renascer. Sobre a idade provável dos primeiros *sapiens*: as escavações do sítio arqueológico de Jebel Irhoud, a 150 quilómetros de Marraquexe, alargadas a partir de 2004, levaram à descoberta de fósseis de caçadores já *sapiens*, utensílios de pedra e marcas de fogo datados de há 300 ou 350 mil anos, o que aumentou em 100 mil ou mais anos a idade da espécie.

5. Apesar da saudável contundência de Debray, a civilização e a cultura da Grécia clássica serão dificilmente desalojadas do lugar que desde o final do séc. XVIII foram ocupando no imaginário cultural do “ocidente”. No que respeita às artes e ao discurso grego sobre elas, escrevi em *Da logofilia...* (2015):

Vitrúvio recordou a lista dos arquitectos, pintores e escultores que deixaram escritos e tratados sobre as suas *téknaí*, aproximando assim *tékne* e *epistêmê*. Um deles, o pintor e cenógrafo Atatarco, criou no séc. V a.C., em Atenas, um *décor* de teatro que tinha em conta as ilusões da percepção e deixou sobre ele apontamentos que levaram Demócrito e Anaxágoras a escrever tratados de “perspectiva”. E Plínio refere numerosos escritos de pintores, sugerindo que a pintura desempenhou na antiguidade clássica, como no muito posterior Renascimento, o papel de arte-piloto que conduzia a reflexão sobre as restantes artes. (...) A *polis* que Plutarco cantou em *A glória dos atenienses* encheu-se, assim, de artistas logófilos, que, com a sua tratadística e preceituários, se elevaram acima das artesanias correntes.

6. Kant conheceu o Egipto sobretudo através das *Lettres sur l’Egypte* de Nicholas Savary (1786), em que se apoiou para comentar a importância da magnitude das pirâmides e a respectiva avaliação estética. Nas suas *Observações*, baseia-se na narrativa de viagem do naturalista sueco Frederick Hasselkist, *Reise nach Palästina in den Jahren 1749-1752*. Hegel conheceu os templos e as pirâmides do Egipto antigo sobretudo pela leitura de Heródoto, onde se apoiou para concluir que tais construções resultam de um saber-fazer artesanal ainda não dotado de “espírito”. Nietzsche não ignoraria que a ideia de universo cíclico e o eterno retorno do disco solar, das estações do ano e das cheias do Nilo eram centrais no Egipto antigo, mas são relativamente escassas, na sua obra, as referências a este.

7. O “destino” das representações do animismo na antropologia contemporânea interessa-nos aqui porque a sua reabilitação por Edgar Morin, em 1956, relança a discussão sobre os poderes da imagem cinematográfica. Animismo, feiticismo, xamanismo e totemismo foram durante décadas, a par da magia ou do “pensamento mágico”, quase sinónimos de “religião primitiva” politeísta e não-occidental, sem que nenhum deles tenha obtido consensualmente tal estatuto. O declínio do evolucionismo nas ciências humanas e sociais tornou obsoleta essa discussão, e os próprios conceitos ficaram, pelo menos transitoriamente, “fora de moda”. Poucos investigadores voltaram a preocupar-se com a hipótese evolucionista e arquetipal de que teria existido uma sequência *animismo* → *religião* → *ciência*: o combate esgotou-se por deserção dos combatentes. Nos últimos anos, porém, esboça-se uma reabilitação teórica e empírica do animismo, operada sobretudo por Philippe Descola (2005, *Par delà nature et culture*) e, por extensão, do totemismo e do xamanismo. Lionel Obadia (2012) analisou a obsolescência, a revisão epistemológica e o regresso parcial destes conceitos ao campo da antropologia contemporânea em «Le totémisme, ‘aujourd’hui’?».

Em 1989, Lévi-Strauss admitiu sentir-se próximo do animismo, sobretudo o do xintoísmo japonês. Mas a palavra animismo não surge nunca na sua *Anthropologie structurale* (1958) e surge uma única vez em *La pensée sauvage* (1962, ed. 1974: 330), apenas para criticar J.-P. Sartre, que, falando da relação primitiva com o inerte na natureza, “se limita a restaurar a linguagem do animismo”, deixando implícito o carácter desusado do termo. Lévi-Strauss evitou-o deliberadamente talvez porque, para ele, a concepção do animismo por Tylor (*Primitive Culture*, 1871), como crença na existência de espíritos que coexistem com os humanos, estava destinada a ser ultrapassada por uma releitura do totemismo como estrutura pragmática da organização social e como instituição. Extensão conceptual do animismo, o totemismo foi tradicionalmente entendido como a ligação simbólica entre determinado animal e um clã humano: o clã do tapir, o clã da tartaruga, etc., onde as características do animal eram associadas às do respectivo clã. Mas, para Lévi-Strauss, desde *Le totémisme aujourd’hui* (1962, imediatamente anterior a *La pensée sauvage*), o totemismo, se de facto institui a relação entre animal e homens (e, desse modo, entre natureza e cultura), tem expressões muito variadas de sociedade em sociedade: ele vê no totemismo e na sua inconstância empírica a expressão das diferenças produtoras da variabilidade cultural: do mesmo modo que os animais diferem entre eles, também os grupos humanos diferem entre si. E outros elementos podem funcionar, para além de animais, como factores de diferenciação entre grupos humanos: números, categorias abstractas, orientações astronómicas. Lévi-Strauss pensava, assim, ter redefinido radicalmente a ideia de totemismo; por isso explorou, em *La pensée sauvage*, a “lógica das classificações totémicas”, dependente de uma *bricolage* generalizada. Nessa lógica integra-se a magia, que a partir de um

conhecimento concreto e sensível da natureza tenta aplicar as propriedades desta a terapias, por exemplo.

A natureza animista é anterior à de *natura naturans* concebida como um todo substancial indivisível e não-causado, única totalidade substancial existente: *natureza* perpetuamente *entregue ao que faz*, auto-generativa, activa, produtiva, dinâmica e animada, como Spinoza, que não era animista, a descreveu na sua *Ética* (1677). No prefácio à Parte IV, ele identifica Deus com a Natureza (*Deus, sive Natura*), “o que é em si mesmo e concebido por si mesmo e cujos atributos substanciais são expressos por uma essência eterna e infinita”. Para ele, fora dessa natureza nada existe e ela própria não obedece a qualquer teleologia nem visa quaisquer “causas finais”, apenas agindo devido à necessidade determinista. Estas afirmações valeram-lhe a excomunhão (1656). A anterior ideia animista de natureza acrescentava a esta definição uma intencionalidade e teleologia própria dos entes dos três reinos naturais: animal, vegetal e mineral. Escreveu Spinoza (I, Apêndice), afastando-se desta concepção: para alguns, “se uma pedra caiu na cabeça de alguém e o matou, caiu para matar o homem. Ora, não caiu com tal objectivo, (...) mas sim por um concurso de circunstâncias ocorridas por acaso”. Para a concepção animista, a pedra *quis* matar o homem, ou alguma coisa a usou com esse objectivo. Como disse Eduardo Viveiros de Castro (2010):

“A ideia [animista] é a de que o mundo inteiro é composto de pessoas. (...) As árvores falam ou pensam, os animais são gente (...). Em suma, é a ideia de que o mundo é um mundo encantado, em que tudo é animado. Nós imaginamos, em geral, que o mundo animado é um mundo muito reconfortante (...). Posso garantir que não é. Ao contrário, se tudo é humano, tudo se torna extremamente perigoso. Se todas as coisas são dotadas de intenção, de vontade, de raciocínio e de capacidade de comunicação, administrar o mundo, viver, torna-se uma tarefa muito perigosa – muito mais do que para nós, que só temos de nos temer a nós mesmos.”

No ecossistema animista, o “devir outro” é uma experiência muito próxima da possessão: espíritos e animais “possuem” amiúde seres humanos, por vezes de modo irreversível. Foi um desses episódios de possessão por um animal que Apichatpong Weerasethakul filmou na segunda metade de *Doença tropical* (2004), baseando-se numa lenda da sua Tailândia natal: um soldado perde-se na floresta à procura de um aldeão desaparecido e é perseguido pelo espírito de um tigre que acaba por o possuir.

Sobre o regresso do animismo às antropologias contemporâneas ler-se-á Philippe Descola, (*Par delà nature et culture*, op-cit., 2005); e *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar* (1986); *Les Lances du crépuscule: relations Jivaros, Haute-Amazone* (1993). E de Eduardo Viveiros de Castro, *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society* (1992); *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds* (2015); ou *Métaphysiques cannibales* (2009).

2 *Bricolage • collage • instituição*

“A arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico; (...) o artista tem alguma coisa do sábio e do *bricoleur*: com meios artesanais confecciona um objecto material que também é objecto de conhecimento. (...) A voga intermitente das *collages* (...) poderia não ser, por seu turno, senão uma transposição da *bricolage* para o terreno dos fins contemplativos.”

Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 1962 (pp. 33, 44, ed. 1974).

“Foi porque o cinema dos primeiros tempos acreditou em ‘todos os encantamentos’, foi por ter nascido sob a égide de prestidigitadores e de magos, porque gostava, como Rimbaud, ‘dos cenários, das lojas de saltimbancos, das tabuletas, das iluminuras populares, dos romances das nossas avós e dos contos de fadas’ que ele encontrou logo a sua vocação poética e despertou nos nossos corações o amor pelo maravilhoso que ilumina a infância”.

René Clair, *Réflexion faite*, 1951.

“O futuro do cinematógrafo pertence a uma raça nova de jovens solitários que filmarão gastando nos filmes até ao seu último cêntimo e sem concessões às rotinas materiais do ofício”.

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975.

“O cinema cedeu o seu lugar culturalmente dominante, há muito tempo, à televisão, em meados do séc. XX. E depois a televisão cedeu esse lugar a novos *media* digitalmente gerados em computador. Os filmes não desapareceram, mas a maneira de os fazer mudou-se, nas duas últimas décadas, da tradição analógica para outra pesadamente digital”.

Steven Shaviro, «Post-Cinematic Affect», 2016.

O CINEMA É um *dispositivo de captura* de imagens e sons com as suas câmaras, gravadores e seus anexos, luminotecnia e seus complementos: capta e regista imagens e sons de qualquer realidade filmada, natural ou artificial. Mas é também um *dispositivo narrativo-discursivo*, ou seja, permite elaborar uma narrativa e/ou um discurso através do agenciamento ou reordenamento sintagmático dessas imagens e sons pela montagem, pelas misturas e pela pós-produção globalmente considerada. É uma arte apoiada numa história própria, numa experiência e num conjunto de tecnologias perceptivas que nunca pararam de evoluir, e que supõem o domínio de saberes aplicados e de procedimentos específicos.

A definição do cinema como arte é decisiva nas escolas, para que ele não se torne indistinto do universo audiovisual contemporâneo a que deu origem mas que em grande parte o absorveu (Bergala, 2002). As tecnologias do cinema — os seus dispositivos técnicos — estão ao serviço da sua vocação e intencionalidade artística: as técnicas de captação de imagens e sons, a sua montagem e pós-produção, o tratamento da imagem e do som e as misturas finais são instrumentos da arte cinematográfica. Arte de síntese que usa os saberes e a experiência das que a precederam, o cinema visa criar emoções — percepções afectivas fortes daquilo que mostra. O seu *etos* é, por este motivo, a estética, mais precisamente as diversas estéticas dos elementos que holisticamente nele convergem e o compõem.

A invenção do cinema “ocupou todo o séc. XIX”, mas o desejo que ele satisfizes vinha de mais longe: tome-se uma moldura vazia e observe-se através dela uma porção de espaço: o enquadramento foto-cinematográfico (*cadrage, framing*), que pintores do séc. XVII anteciparam — pensemos em Vermeer (1632-1675) e no uso que ele fez de espelhos, lentes e muito provavelmente da *camera obscura*: esses dispositivos ópticos alteravam o percebido pelo olhar humano, concentrando na *composição* de um “dentro de campo” objectos, sua perspectiva e profundidade espacial, mais as respectivas modulações de luz e cor. Mas no cinema, que pôs imagens em movimento numa duração, essa alteração qualitativa do olhar também mudou, para além da percepção dos espaços, a nossa percepção do tempo, ou do *continuum* espacio-temporal. A concentração da atenção numa porção delimitada de espaço e de tempo acentuou o condicionamento de um segundo olhar, o “novo par de olhos” emprestado pelo dispositivo ao espectador. Se a *stasis* fotográfica e pictórica convidavam a uma contemplação numa duração atenta, o cinema *impôs*, para além do enquadramento, essa duração, por vezes longa, de cada imagem ou plano, tão decisiva para muitos realizadores modernos e contemporâneos. A montagem, com os seus cortes, é um dos instrumentos dessa delimitação: o espectador segue visualmente a mudança de espaço que o filme lhe apresenta, observando-a na duração que o plano, depois a montagem, impõem.

Uma palavra mais sobre a duração: arte do espaço que mostra as personagens, os lugares e objectos que filma, o cinema é também, por ter posto imagens em movimento numa duração, uma arte do tempo: a duração e o ritmo dos seus planos e da banda sonora geram atmosferas que nenhuma outra arte criara antes dele. Ao contrário do teatro, que tradicionalmente depende da presença física e efémera de um actor diante do seu espectador num determinado espaço cénico, o cinema regista de modo duradouro o acontecimento efémero: o filme é o conjunto das imagens e sons que nele estão gravados e que se repetem, idênticos a si mesmos, a cada projecção. Não precisa do espaço cénico teatral ou operático, embora muitas vezes os utilize: um plano cinematográfico pode percorrer o interior de uma casa, sair dela e continuar por uma estrada, atravessar uma praia e terminar à beira-mar ou mergulhar na água desse mar. Todos os espaços são espaços cénicos para o cinema, filmados em *continuum* num só plano ou articulados na montagem.

Os conhecimentos e procedimentos técnicos que permitem a captação de imagens e sons, bem como os necessários à pós-produção, são vitais para o cinema mas podem não se transformar em actos de criação artística: muitas vezes são execuções técnicas da ideia artística do realizador — o autor do filme. O director de fotografia ou de som, o montador, o especialista em *grading* ou em misturas, os assistentes, põem as suas competências técnicas ao serviço da ideia e da intenção do realizador. Sempre houve realizadores aptos a fazer a fotografia ou o som dos seus filmes, ou que são também montadores; mas esses foram, ao longo da história do cinema, minoritários. A divisão de tarefas e de responsabilidades específicas em função das competências de cada um tem sido predominante. Mas o vocabulário técnico-profissional do cinema demorou a estabilizar-se. Veja-se como, em 1963, Jean Mitry definia, no seu dicionário, o que é um realizador e o que é a realização:

“*Realizador* — denominação relativamente recente e mais adequada, parece, que a de encenador (*metteur en scène*). Ela sublinha o papel criador da função e não o trabalho subalterno (não o de auxiliar do actor, como o encenador teatral). *Realização* — a rodagem de um filme, incluindo a sua encenação segundo as indicações da *découpage*, a direcção de actores, enfim a montagem definitiva”.

No domínio das artes, as excepções são tantas quantas as regras. É fácil ouvir-se que a cada procedimento aconselhado pela experiência corresponde um contra-exemplo baseado no génio de cada um e que contradiz os procedimentos aconselhados. Essa ideia sustenta-se na capacidade/liberdade criativa individual e menospreza os conhecimentos e procedimentos anteriores ou actuais. Mas muitas práticas artísticas envolvem o domínio de procedimentos e de técnicas específicas. É difícil imaginar um gravurista que desconheça as técnicas da gravura, um pintor de encaústicas que não saiba usar a cera como aglutinante de pigmentos, um serigrafista que desconheça o método de impressão de *silkscreens*, um fotógrafo profissional da era analógica que não soubesse revelar e positivar os seus negativos, um escultor de

bronze que não conheça o caminho da cera ou do gesso à cerâmica e ao metal fundido. Artes menos dependentes de técnicas específicas são as que mais permitem abordagens “selvagens”, que desafiam academias e suas ossificações.

De facto, dependendo da especificidade das técnicas envolvidas, é (ou não) possível trabalhar em certas áreas abdicando dos *know how* exigidos. Quando tal é possível, a desobediência aos *modus faciendi* anteriores tende a inscrever-se numa contracultura — foi com frequência o caso das *vanguardas* históricas. Mas uma cultura de contra-exemplos e de contra-argumentos não dá necessariamente forma a uma contracultura, no sentido adquirido por este termo em meados do séc. XX. É verdade que, nas artes, os contra-exemplos e os contra-argumentos exprimiram muitas vezes saberes “selvagens”. Também foram, porém, refúgios defensivos onde se entrincheiraram ignorâncias e formas deliberadas de não-saber que colecionavam excepções edificantes para justificar a falta de competências ou de *empowerment of knowledge and skills* (apropriações pessoais de conhecimentos e de capacidades técnicas). Os colecionadores de excepções usaram frequentemente como arma declarações como a de Alain Robbe-Grillet em *Pour un nouveau roman* (1963): “Cada obra faz e desfaz as regras a que obedece”. Mas essa rebeldia não garantiu nunca a genialidade nem a excelência das obras. Muitas vezes, quem se instala na ignorância da experiência condena-se a passar uma vida a reinventar a roda, ou a *enfoncer des portes ouvertes*.

No cinema, que depende do domínio de diferentes técnicas específicas, não é fácil conceber abordagens “selvagens” que não se apoiem em procedimentos sedimentados pela experiência ou que os “desconheçam”. Uma forma frequente de desconhecimento é a *méconnaissance* francesa, o conhecimento superficial e insuficiente. Fortes saberes práticos e capacidades técnicas dos diferentes especialistas da equipa de filmagem garantem resultados que não estão ao alcance de amadores nem da maioria dos autodidatas, e que pressupõem níveis elevados de formação, experiência e profissionalização. Do mesmo modo que a socialização das primeiras câmaras fotográficas automáticas não gerou milhões de bons fotografos (gerou, sim, multidões de banais utilizadores dessas câmaras), também as sucessivas gerações de equipamentos cinematográficos digitais não gerará uma multidão de cineastas (gerará, sim, uma multidão de utilizadores banais, capazes de captar imagens e sons em condições de competência mínimas). O menosprezo da aprendizagem técnica específica só por milagre gera excelência: a probabilidade de que tal aconteça é mínima, dada a complexidade e complementaridade das articulações exigidas entre as competências necessárias.

Mas ao mesmo tempo o cinema sempre exprimiu duas tendências que, apesar de aparentemente complementares, se contradizem e rivalizam no seu seio. Por um lado, ele tornou-se num *medium* eminentemente narrativo, cuja vocação em grande parte se confunde com a de contar histórias — o que introduziu nele concepções de cena, planificações (*découpages*) e modelos de montagem obedientes a uma ideia muito estável do que seria a eficácia narrativa, ideia que normalmente reconhecemos nos *modus faciendi* do *cinema clássico*. Por outro, ele tentou recorrentemente, em sucessivos momentos e registos da sua história (no *cinema puro* dos anos 20, no *underground* dos anos 60, absorvendo a *video arte* da década seguinte), fugir a essa sujeição à narrativa, privilegiando a sua capacidade de figurar, em imagens, ideias e percepções que se emancipam da narração e a recusam: produzir significados meramente figurais e que não pretendem contar nenhuma história e ainda menos “ilustrá-la” é a outra vocação hegemónica do cinema, a arte que mais expressivamente põe em evidência a dicotomia narratividade/figurabilidade. Esta outra vocação fez persistentemente o seu caminho até ter invadido o que normalmente designamos por *cinema moderno*. Jacques Aumont referiu-se recentemente (2016: 20-21) à rivalidade entre estas duas vocações da “sétima arte”; escrevendo sobre *Fuses* (1964-1967), da artista novaiorquina Carolee Schneeman, sublinha ele:

“*Fuses* multiplica obstáculos ao olhar: indistinção por falta de luz ou por enquadramentos demasiado próximos, sobreimpressões, proliferação de arranhões na película, de desenhos, película recortada e recolada sobre si própria, tudo serve para dificultar a percepção do que, apesar de tudo, se pretende dar a ver. (...) Podemos

perguntar para que servem estas complicações visuais, não muito fascinantes em si mesmas: para pôr à distância um material íntimo? por esperança de o poetisar? para reivindicar para o cinema o estatuto de arte visual? Decerto que por estas razões; mas, se há pouca ficção em *Fuses*, é menos devido a um trabalho visual que capta a atenção, e mais devido à pobreza intrínseca do material narrativo: o filme instala um pequeno mundo (...) mas não conta nada”.

Pouco antes dissera Aumont (*id. ibid.*) que o privilégio dado ao figural contra o narrativo se traduziu muitas vezes, no cinema, no uso de filtros, desfocagens, velagens, sobre-exposições da película, raspagens e furos nela feitos, montagem hiper-rápida — mas que, apesar desta panóplia de experimentos, nunca foi fácil anular por completo a narração, a não ser no caso de filmes estritamente abstractos. E pouco depois diria que *Fuses* é comparável, entre muitos outros, a *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963), a muitos Brakhage que parecem filmes de família, a alguns universos de Kenneth Anger e a *Adventures of Jimmy* (Broughton, 1950).

A digitalização contemporânea

NA DATA EM QUE ESCREVO, o cinema ultrapassou os 120 anos de idade. Ele começou por ser feito, como sublinhou André Bazin, por *hurluberlus* e *bricoleurs* solitários, amarrados à sua câmara fixa e ao seu tripé, mas depressa se tornou numa arte e numa indústria cheia de profissões especializadas: as equipas de produção dos seus artefactos foram crescendo até se tornarem fábricas tayloristas/fordistas ao serviço de um *negotium* multifacetado, que ora visava públicos universais e generalistas ora nichos de cinefilia minoritários. Hoje, numa nova encruzilhada dessa vasta viagem, o cinema volta a ser uma arte que pode ser feita de experiências outra vez solitárias: um jovem cineasta pode achar-se diante do seu filme como o pintor diante da sua tela ou o escritor diante do seu livro. Este “novo” autor que faz filmes quase sem orçamento é o resultado da “democratização” digital e ganha outra vez o perfil do *hurluberlu* e do *bricoleur* de Bazin. Mas quer a indústria quer o *film d'art* caro permanecem como heranças culturais incontornáveis, endereçados a públicos e geradores de consumos socializados. O cinema tornou-se num delta de mil braços mas não é sobretudo o *hurluberlu* solitário que o caracteriza e lhe dá identidade.

O regresso dos
hurluberlus e
dos *bricoleurs*

À digitalização actual da quase totalidade dos dispositivos cinematográficos correspondeu, porém, a redução de dimensões das equipas técnicas tradicionais. Cada elemento das novas e mais pequenas equipas é hoje mais polivalente. Mas seria enganador generalizar: a dimensão da equipa e a diversidade das suas competências depende das necessidades de cada projecto, de cada filme. Um diário autobiográfico, auto-reflexivo ou auto-etnográfico apoiado na *voice over* do seu autor pode ser feito por um par de amadores; mas um filme com diversos actores e figurantes, roupa e adereços próprios, que exige o acondicionamento de diferentes locais de filmagens, iluminação artificial e uma pós-produção complexa, requer um produtor criativo, um director artístico, outro para a fotografia e outro para o som. As equipas técnicas, artísticas e de produção formam-se por medida, em função da natureza e da especificidade de *cada* filme.

Nos últimos 20 anos, o cinema transferiu-se maciçamente para as tecnologias digitais, que abriram uma era de infinitas manipulações da imagem e do som. Essas manipulações já existiam; o que é hoje novo é a aceleração da oferta de um número cada vez maior e mais mutante de equipamentos de captação e de ferramentas e *softwares* de pós-produção, bem como a amplitude das transfigurações que propiciam: mudar a cor de um filme está agora à distância de um “clique”. E estes novos instrumentos de correcção tanto podem afastar como reaproximar o filme do “real”: um realizador pode usá-los para que um nevoeiro azul que viu e quis filmar, mas que se tornou róseo na imagem, regresse à cor desejada. E a reversibilidade da escolha está disponível e é total. Já em 1983, Antonioni (que dois anos antes realizara em vídeo, para televisão, *Il mistero di Oberwald*), manifestava o seu profundo optimismo perante a era da “electrónica” no cinema:

“A gama de possibilidades que a electrónica oferece aos cineastas é infinita. Por exemplo, no controlo da cor: posso continuar a fazer cor ‘naturalista’, mas com o novo corrector obtenho as cores electrónicas que achar melhores para exprimir as subjectividades da história que estou a contar. E a nova ‘marchetaria’ permite corrigir

só uma parte do fotograma, deixando o resto como está. Se um pormenor de mobiliário do décor me desagrade, posso mudá-lo sem ter de refilmar a cena”.

Estas ferramentas, hoje muito mais sofisticadas, são novas mas a ideia que servem não o é. O *chiaroscuro* de La Tour, de Caravaggio ou da *Natividade à noite* de Geertgen tot Sint Jans, os dourados evanescentes de Turner, o brilho anti-natural das telas *fauves* de Matisse, a saturação de cores quentes no expressionismo do último Van Gogh ou a luz mate e multifocal das telas de Edward Hopper foram *presets* imagéticos e cromáticos para sucessivas gerações de pintores, fotógrafos e cineastas. E a Academia de Colbert reconhecia o *morceau de réception* de um candidato que emulasse a pintura de um mestre de referência: Rafael, Rubens, Poussin. A sua doutrina, exposta no *De ars grafica* de Du Fresnoy (1668), estabelecia os preceitos e os *presets* da “boa” pintura. A academia gerou consensos e passeios públicos, os independentes geraram dissensos e desvios.

A pós-produção digital e a panóplia de novos utensílios computacionais ao seu dispor, utensílios que permitem reenquadrar, recolorir, suprimir ou acrescentar fracções do filmado (e do som captado), alterando-o, fizeram o cinema entrar generalizadamente numa época que tornou o material resultante da captação de imagens e sons muito mais transferível e volúvel, muito mais “alterável” e “misturável”. A relação com o material filmado já não é a do tempo da película: foi objecto de um salto qualitativo que metamorfoseou irreversivelmente a finalização dos filmes, tornando-os “ainda mais” artificiosos (v., *infra*, *Manovitch e o cinema digital*, in cap. 3, Vol. I). Cada *take* filmado/gravado passou, assim, a ser — mais do que já era — matéria-prima para rearranjos digitais. Para usarmos o vocabulário do cinema do tempo da película, os filmes da era da convergência digital voltaram a ser “cada vez mais feitos na montagem”, sendo que “montagem” passa agora, apesar da falta de rigor deste seu uso, a designar a totalidade das operações da pós-produção técnica, e não apenas o antigo trabalho do montador *stricto sensu* — trabalho que, longe de ter desaparecido, se reconfigurou e ganhou nova relevância devido, precisamente, à confluência das novas ferramentas digitais.

Neste novo *élan* do falso e do artifício da era digital, o *look* e o *mood* de um filme (o seu perfil plástico ou figural e o seu mundo ou atmosfera), as suas formas, podem assim ser radicalmente metamorfoseados pela experimentação criativa de coloristas e misturadores. O *workflow* entre dispositivos de captação e pós-produção, com a sua gigantesca panóplia de *presets* (conjuntos de cores pré-definidas) e de *LuT* (*Look up Tables*, tabelas de valores cromáticos para imagens em processamento), volta a pôr em questão a relação do cinema com o “real” e a sua definição como arte sobretudo indexical: para além de índices bazinianos, as imagens do cinema voltam a ser cada vez mais ícones e símbolos peirceanos. Como escreveu Rodowick (2007) em «An Elegy for Theory»:

“... Uma das poderosas consequências da rápida emergência dos *media* electrónicos e digitais é já não podermos garantir aquilo que o ‘filme’ é — a sua ancoragem ontológica perdeu a fundamentação — e somos por isso compelidos a revisitar continuamente a questão: o que é o cinema?”

Herdeiros directos da *collage* de há cem anos, muitos filmes resultam assim, hoje, em boa parte, da nova *bricolage* digital. O ambiente digital convida ao relançamento da reflexão sobre a *collage* e a *bricolage*, que não se limita ao universo cinemático. Em 2010, no colóquio *Summa Summarum*, Naum Kleiman, director do Museu do Cinema de Moscovo, de onde foi afastado por razões políticas em 2014 (e que ainda em Janeiro de 2016 esteve em Lisboa para apresentar, na Cinemateca Portuguesa, uma antologia das obras de Eisenstein), fez uma conferência sobre «A colagem cinematográfica» ilustrada com filmes de Man Ray e Dziga Vertov e reflectiu sobre a intencionalidade artística que a comanda, suas técnicas e dramaticidade visual que procura produzir. Para ele, a colagem cinematográfica volta a ser a estratégia seminal da cultura visual contemporânea. O colóquio incluía comunicações sobre a colagem na literatura, na música, nas artes plásticas e visuais e o seu texto de apresentação abria-se ao diálogo interartes:

“[Este] projecto (...) refere-se ao pensamento artístico contemporâneo como *colagem* onde cultura visual, literatura, música, cinema, videoarte, filosofia (...) partilham o

mesmo espaço. A técnica da colagem vem do início do séc. XX como mistura de diversos materiais, mas na cultura contemporânea regressa não só como técnica mas também como utensílio de pensamento e como metodologia. Esta modalidade do pensamento artístico interliga materiais e géneros e torna-se uma estratégia que inclui até o corpo humano como colagem singular que inclui elementos de segunda natureza, subsumindo-o num todo que é uma *bricolage*, como referiu Lévi-Strauss.”

Em poucos anos, o cinema da película (a que numerosos cineastas desejam regressar: vejam-se as declarações de Quentin Tarantino em Cannes, 2014) tornou-se na *ἀρχή* (*arquê*: o começo, no sentido genealógico ou arqueológico) do universo cinemático actual. Nas equipas profissionais que fazem filmes, novas competências representadas por *DIT* (*Digital Imaging Technicians*) e por *Data Managers* (que processam as *metadata* dos filmes e eventualmente organizam no *plateau* as *rushes* diárias) disputam parte da responsabilidade tradicional da direcção de fotografia — mas esta manter-se-á hegemónica. As tarefas criativas reciclaram-se, mergulhando mais fundo nas competências tecnológicas, sob pena de serem ultrapassadas por técnicos capazes de resolver os problemas de *workflow* suscitados pelas sucessivas gerações de equipamentos. As tarefas criativas deixaram de ser sobretudo intuitivas e o trabalho de cada um, na equipa de um filme, passou a ser tecnicamente mais exigente.

No tempo da película, a maioria das decisões sobre o que iria ser o *look* e o *mood* de um filme era tomada no *plateau* (leia-se ainda Antonioni, loc.cit.). Hoje, dada a importância crescente da manipulação de imagens e sons na pós-produção, as decisões tomadas no *plateau* têm cada vez menos relevância — a maior parte dessas decisões teve lugar antes, na preparação e na pré-produção e sobretudo ficará para depois, para a *motion graphics* computadorizada, onde se corrige a luz e a cor e onde todos os enquadramentos e sons podem ser refeitos. O cinema, do *main stream* ao independente e ao *artie*, do mais rico ao mais pobre, é cada vez mais pré-produzido e pós-produzido — sendo que o *main stream* apostará tudo nas salas 4DX.

Ao mesmo tempo que passou a ser mais remoto o parentesco entre a imagem fixada na antiga película e a captada pelo sensor de uma câmara digital, no Japão experimentava-se televisão em 8k e nos EUA testava-se a projecção *laser* de materiais cinemáticos. E qualquer *software* minimamente sofisticado permitia a um adolescente info-incluído ou a um jovem cinéfilo exportar os seus filmes, feitos com *smartphones*, para o *YouTube*, o *Vimeo*, para *iPads* ou para a *Apple TV*: a distribuição e exibição tradicionais entraram em fim de ciclo; vão manter-se, mas enfrentando a concorrência de plataformas digitais que geram novos nichos de cinefilia, o *home cinema*, novos mercados. Voltamos a não saber a que velocidade serão projectados os filmes de amanhã, nem qual o grau de definição das suas imagens. No que respeita a equipamentos de captação, novas câmaras em *drones* teleguiados oferecem um novo tipo de tomadas de vistas e de movimento nunca antes possíveis ao cinema e à televisão.

O cinema de hoje, mesmo o que preserva a sua identidade e o seu *etos* no complexo universo audiovisual de que faz parte, é o da era dos *smartphones* andróides e dos *iPads*, dispositivos multifuncionais que trazemos no bolso ou debaixo do braço como um caderno, com que os alunos de licenciatura filmam, por exemplo, micro-ensaios de antropologia visual, gravando imagens tanto “ao baixo” como “ao alto” — o que já influencia o cinema profissional como em *Mommy* do *québécois* Xavier Dolan (2014). Sobre a velocidade da mudança tecnológica escreve Patrick Mpondo-Dicka, da Universidade de Toulouse, apresentando (2015-16) a sua cadeira de 1º semestre da licenciatura em Comunicação e Artes do Espectáculo:

“Em menos de vinte anos, o telefone portátil passou de objecto raro a banal, preservando o seu carácter mítico mas sendo alvo de forte investimento por quem o usa. O telemóvel mais recente (...) concentra em si tecnologias essencialmente desenvolvidas no séc. XX, vindas da electrónica e da informática, e surpreende pelo número de funções que oferece. A um tempo telefone, respondedor, base de correios vários, câmara fotográfica e de vídeo, leitor de música e receptor de rádio e televisão com acesso à internet (...), a sua poli-utilização cresce continuamente. (...) Este curso tentará explicar como chegámos aqui.”



Mudança de formato da imagem em *Mommy* de Xavier Dolan (2014) (fotogramas do filme).

Uma transição suave

APESAR DO SALTO generalizado para o digital, porém, a mudança de geração tecnológica que vivemos não teve nem terá no cinema e nos seus filmes um impacto tão dramático como teve a passagem do mudo para o sonoro: os anos 30 do séc. XX foram fatais para muitos dos que se tinham tornado profissionais de cinema na sua primeira época; conhece-se a intensidade do debate de então em torno dessa primeira morte e primeira ressurreição do cinema. René Clair (1951) recordou, em *Réflexion faite*, as polémicas dos anos 20 e 30 sobre o futuro do cinema, perante do advento do som e o prenúncio da cor: toda a cinefilia francesa (Aragon, Cocteau, Epstein, Léger, Soupaulp, Valéry) discutia então a relação do cinema com o teatro e a literatura, a autonomia da nova arte face às suas predecessoras, a escolha entre um “cinema puro” e a indústria do entretenimento. Quanto melhor conhecemos as discussões sobre o cinema nas décadas de 20-30 do séc. XX (a sua identidade e autonomia face às outras artes, o seu futuro, a fissura entre arte e indústria, as consequências da invenção do sonoro), melhor percebemos a invariância de temas polémicos que, independentemente de vocabulários e idiolectos epocais, chegou até nós. Há um *corpus* de questões que atravessa persistentemente a sua história e que instala uma surpreendente recorrência. Eis como Clair evocava a chegada à Europa do anúncio do sonoro:

“De passagem pela Europa, em 1928, Jesse Lasky, presidente da companhia americana Famous Players, confirmou publicamente os boatos que nos chegavam de Hollywood: os dias do cinema que conhecíamos estavam contados. Os primeiros êxitos dos filmes sonoros e falados eram tais que garantiam a conquista de todas as salas de cinema do mundo (...). As opiniões de então no meio cinematográfico (...) podem resumir-se assim: a maioria dos intelectuais e artistas temia o perigo que ameaçava não apenas uma arte, mas também um meio de expressão universal, uma alquimia das imagens; industriais e comerciantes desejavam a novidade que prometia ainda maiores lucros” (tr. adaptada, p. 109).

Gert Hofmann, alemão, romanceou (1990) a figura de seu avô, que foi contador ou narrador de cinema mudo (*kinoerzähler*) e também pianista numa pobre sala da Saxónia, nos anos 20. O avô era a alma dos filmes que explicava: no escuro, subia a um caixote e apontava para as imagens com a sua cana de bambu, gesticulando enquanto as descrevia, interpretava, comentava; ou atacava o piano e improvisava música para as imagens que corriam na pantalha — até que, embora com atraso, o proprietário pendurou altifalantes nas paredes e projectou o *Jazz Singer*. A partir daí o seu ofício ficou condenado; só pôde tentar sobreviver como arrumador na mesma sala. Hitler e o sonoro tinham chegado à sua vida ao mesmo tempo.

Hoje, o quase fim da película e a digitalização dos procedimentos são vividos como uma transição muito mais fluida, diluída e tolerada. Mas o virtual desaparecimento da película e as evoluções do digital e da pós-produção computadorizada não nos põem na melhor posição para antecipar o que serão amanhã o cinema e os seus filmes, importados por *download* e vistos em *iPads* ou em ecrãs domésticos de alta definição e armazenados na *iCloud* em vez de em estantes. Os *blockbusters*, esses serão cada vez mais animações imersivas destinadas às “salas hápticas” 4DX e tornar-se-ão parte da rede de conteúdos de *entertainment* com eles relacionados e disponíveis na *net*, como aconteceu desde *Star Wars* e *Avatar*. Tem razão Rodowick: perante a mudança dos suportes, modos de produção, conteúdos e formas de distribuição e exibição, ainda perguntaremos que coisas são o cinema e os seus filmes, redefinindo-os face ao que os reconfigura, quer como dispositivos técnicos, quer como “alucinações verdadeiras” que medusaram a cinefilia.

Há poucos anos, Steven Spielberg e George Lucas (2013) anteciparam os futuríveis de Hollywood e dos *blockbusters* multinacionais, sugerindo uma nova bifurcação nos caminhos do cinema. Por um lado, dizem eles, haverá cada vez mais investimento em cada vez menos filmes, o que levará esses filmes às salas da Broadway (e congéneres) por períodos de exibição bem mais longos e a preços cada vez mais elevados, como acontece há décadas com o teatro. Mas por outro, crescerá a disseminação da maioria dos outros filmes, muitos deles de baixo orçamento, nas novas plataformas de distribuição e difusão da convergência digital. Em pano de fundo está já instalada a socialização do *home cinema* em ecrãs domésticos — grandes ecrãs multiusos, que determinarão novos conteúdos e formatos de televisão e cinemáticos. Vestindo a pele do visionário Verne, Lucas prevê que o futuro do *entertainment* incluirá implantes cerebrais como os que já controlam membros artificiais e que permitirão, por exemplo, controlar sonhos. Mas, interrogado sobre que mudanças fundamentais os novos cenários tecnológicos produzirão nos conteúdos, respondeu:

“Ainda será preciso contar histórias. Haverá quem prefira estar dentro de um jogo, mas também haverá quem prefira que lhe contem uma história. São coisas diferentes. Em matéria de conteúdos nada mudou em dez mil anos”.

O financiamento do cinema em geral tornou-se, em anos de crise (desde 2008), mais prudente e calculista. Há, decerto, cada vez mais filmes de baixo orçamento e que as distribuições clássicas ignoram. Mas, nessa massa de produções votadas a uma vida breve e pouco visível, formam-se pequenos núcleos de realização que entram no *artie main stream*, um dos nichos da cinefilia contemporânea cultivado pelo mundo dos festivais. Para os realizadores desse grupo, a produção internacional permanece boa samaritana, porque deles depende parte do futuro do cinema. Cineastas tão diversos como Albert Serra, José Luis Guerín, Alice Rohrwacher, Atom Egoyan, Xavier Dolan, Lucrecia Martel, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Carlos Reygadas, Jacques Audiard, László Nemes, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul, Miguel Gomes ou João Pedro Rodrigues, consagrados nos festivais e pela *bonne presse*, integram esse grupo de eleitos.

*Artie main
stream*

Este “novo” telão de fundo gera um futuro que já começou: menos *blockbusters* por ano significa o emagrecimento das *rentrées* comerciais e menos estreias de obras caras. Mas essas *rentrées* são cada vez mais substituídas por estreias de filmes de baixo orçamento em festivais locais e temáticos concentrados no mesmo calendário, festivais que alargam a rede dos públicos de nicho. Ao mesmo tempo, a distribuição dos filmes em sala, nos casos das cinematografias mais artesanais e de baixo orçamento, volta a exigir, a par das novas plataformas digitais e de residências *online*, redes de pequenas e médias salas onde esses filmes possam manter-se em exibição por muito mais tempo. A publicidade e o *marketing* destas obras é feita por comunicação inter-pessoal no seio dos seus públicos-alvo e nichos cinéfilos, carecendo de períodos mais alargados (do que os de uma campanha de lançamento convencional em *wide release*) para produzir os seus efeitos de atracção. Estes problemas estão identificados e em discussão desde o último quartel do séc. XX. Mas a sua configuração evolui, dando à paisagem geral a que pertencem traços de volatilidade que dificultam a prospectiva apoiada em tendências pesadas: no algoritmo que os exprime há excessivas variáveis.

Este contexto mutante não esgota, porém, o que está em causa na discussão sobre o cinema de hoje e de amanhã. Há questões que dizem respeito aos filmes que nos interessa *fazer* e *ver* e que subsistem para além das transformações do *apparatus*: hoje como ontem, a história das cinefilias conhece bem filósofos-poetas que querem ser cineastas mas raramente o são e cineastas-poetas que querem ser filósofos e que por vezes o são: asteróides que na sua errância orbitam temporariamente outros corpos dotados de um campo magnético incontornável. Há filmes que iluminam a nossa experiência do mundo e por isso se tornam, como certos livros, certa pintura e certa música que preferimos, companheiros para a vida: são parte do nosso modo de *ver*, da nossa *Weltanschauung*, tornam-se parte da nossa *consolatio*. Há outros, irrelevantes, a que somos indiferentes. E entre uns e outros há a infundável multidão dos restantes, com que temos uma relação distraída porque só inscrevemos no nosso vivido um ou outro traço do que mostram. De facto, as questões assim colocadas nunca disseram apenas respeito ao cinema e aos seus filmes: também no universo da literatura, das artes de cena e das artes plásticas conhecemos a desproporção entre a quantidade e a qualidade do que é produzido. Como diz, com acentuada humildade, o colectivo da *Traffic*, logo no cartão de visita que apresenta a revista:

“Vivemos um momento em que, cada vez mais, falamos de imagens. Tanto modernas (‘novas imagens’, imagens de síntese) como arcaicas (mitológicas, religiosas, picturais). E entre essas elas há as do cinema. As imagens do cinema são preciosas porque constituem, para duas ou três gerações de todo o mundo, um verdadeiro arquivo de recordações, um tesouro de emoções armazenadas e também uma fábrica de questões. Chegou o tempo de usar o cinema para questionar as outras imagens — e *vice-versa*”.

Este tom nostálgico evoca talvez a “morte do cinema”, inúmeramente glosada em torno do centenário oficial da “sétima arte”, em 1995. A digitalização, a rarefacção da película, a desindexicalização das suas imagens, a multiplicação das imagens e das animações feitas em computador, tudo parece reaproximar o cinema duma arte do falso, em perda vertiginosa de contacto com o real. Pelo meu lado creio, contra a corrente do desânimo e contra a necrofilia instalada, que a digitalização não matou o cinema, antes o conduz a novas metamorfoses e transferências para novos dispositivos técnicos. As novas gerações de cineastas já nasceram no etos digital mas não perderam a sua ligação com o “antigo” cinema. O cinema não renascerá das suas próprias cinzas como a fénix porque não chegará às cinzas, antes se metamorfoseará propondo novos horizontes estéticos, éticos e narrativos.

Um novo tempo “pós-cinemático”

A FOTOGRAFIA revolucionou a nossa relação com as imagens e com o mundo a partir do primeiro quartel do séc. XIX e o cinema fez o mesmo a partir da transição para o séc. XX. Depois, na segunda metade do século passado, a televisão e o vídeo ampliaram os efeitos socio-culturais do audiovisual, voltando a redesenhar a nossa relação com o mundo e a imagem que temos de nós mesmos — é uma história que vai das primeiras *Kodak* ao *Portapak*. Mais tarde, desde a última década desse século (há menos de trinta anos), os computadores e a convergência digital criaram um novo *etos* comunicacional que está a “re-mediare” (para usarmos a linguagem de Bolter e Grusin, 1998) todos os seus predecessores; muitos autores passaram a considerar que esse novo *etos* electrónico já só secundariamente é “cinemático”: veja-se por exemplo a obra colectiva *Post-Cinema: Theorizing the 21st-Century Film*, coordenada por Shane Denson e Julia Leyda (2016), onde escrevem autores como Lev Manovich, Steven Shaviro, Richard Grusin, Vivian Sobchack, Elena del Río, Bruce Isaacs e muitos outros. Desde o texto de apresentação do livro, os seus coordenadores abordam com cautela a definição desta era “pós-cinemática”, entendendo-a como uma vasta transição em que os *new media*, os jogos de computador, as lojas e os bancos *online*, as bibliotecas digitais e a digitalização dos *media*, a proliferação de redes sociais, a informatização das administrações públicas, a imensa rede dos serviços e da intercomunicação pessoal via andróides e *Ipads*, geraram novos efeitos quer macro, quer micro económicos e socio-culturais, alterando profundamente o nosso *habitus* (v., *infra*, *O novo sensorium tecnocientífico*, in *O cyborg em seu ecossistema*, cap. 13, Vol. II) — um novo fôlego, com

muito maior abrangência, da “informatização da sociedade” sobre a qual Nora e Minc tinham escrito em 1978. A meio caminho, Brenda Laurel publicou (1991) o seu *Computers as Theatre*, onde discutiu as novas interações entre as inteligências artificiais e a inteligência humana, tendo ainda como pano de fundo a já então antiga noção de cibernética (uma segunda edição do livro foi publicada em 2014). E Manuel Castells publicaria entretanto os seus livros sobre a *Era da Informação*, simultaneamente um balanço e um ensaio prospectivo sobre as novas *network societies*. A era da convergência digital, do *expanded cinema* e da re-mediação generalizada tornou-se objecto de reflexão académica e gerou todas as euforias e disforias imagináveis. Eis, entre as descrições multitudinárias dos efeitos da “era da electrónica”, a proposta por Vivian Sobchack (*Post-Cinema*, 2016):

“[Hoje] todos fazemos parte de uma cultura das imagens em movimento e vivemos vidas cinemáticas e electrónicas. (...) Nenhum de nós escapa a encontros diários — directos e indirectos — com os fenómenos objectivos das tecnologias fotográficas, cinemáticas e dos computadores, nas redes de comunicação e nos textos nelas produzidos. (...) Na mais profunda, generalizada e no entanto pessoal experiência, estes encontros objectivos transformam-nos enquanto sujeitos incarnados (*embodied subjects*). Isto é relativamente novo, porque as materialidades da comunicação humana fotográfica, cinemática e dos *media* electrónicos não apenas *simbolizaram*, mas também *constituíram* historicamente uma alteração radical da nossa cultura e da nossa consciência espaço-temporal, em direcção a um novo sentido corporal do que é a nossa ‘presença’ existencial no mundo, para nós próprios e para os outros”.

Como pergunta Francesco Casetti (também em *Post-Cinema*, 2016):

“Que está a acontecer ao cinema numa era em que perde componentes essenciais [a película, descontinuada pela Kodak em 2009 depois de 74 anos de produção] e ganha oportunidades sem precedentes? Em que está ele a tornar-se, num momento em que todos os *media*, devido à convergência, saem dos seus trilhos habituais e atravessam novas passagens? O que é o cinema, e sobretudo onde está ele?”

Onde está hoje
o cinema?

O mesmo autor evoca, no seu artigo, a paisagem de mudança que se vivia em 2011, quando Tacita Dean mostrou, na Tate Modern de Londres o seu *Film*, uma instalação de 11’ em *looping* que pretendia ser uma homenagem quase póstuma a um *media* dado por “moribundo”:

“Em 2011, ainda era possível alugar DVDs em lojas Blockbuster e em quiosques Redbox; escolhiam-se filmes no catálogo Netflix ou Hulu para os ver reformatados na TV ou no computador; cada vez mais filmes e *clips* estavam disponíveis no YouTube. Viam-se filmes em aviões, cafés e bares, muitas vezes à mistura com imagens de desporto e com notícias. A indústria (...) apoiava essas novas distribuições, movendo os filmes cada vez mais depressa de canal para canal (...). Essa profusão de imagens e sons usava linguagens cinemáticas diferentes das longas-metragens. Havia cinema em séries de TV, documentários, anúncios, *clips* musicais, apresentações didácticas (...), em salas de espera, lojas, espaços públicos, pelas ruas fora, em fachadas urbanas. E a Internet enchia-se de conteúdos que ainda tinham a ver com cinema — *trailors*, paródias, videodiários, memórias de viagens.”

Também Peter Greenaway datou a “morte do cinema” de 31 de Setembro de 1983, quando o *zapper* e o controlo remoto chegaram às mãos de telespectadores, permitindo-lhes viajar instantaneamente de canal em canal ou ver vários canais em simultâneo, e antecipando a possibilidade de fazer pausas nos visionamentos, de voltar atrás ou de gravar para ver depois. Diz ele que o cinema da sala escura, em que nos sentávamos durante duas horas a olhar todos na mesma direcção, para ver uma continuidade não interrompível de imagens, teve a partir daí os dias contados. O pós-cinema que passou a interessá-lo, explicou ele em diversos momentos, será um misto de trabalho de *disk jockey* e de *video jockey*, em que “qualquer pessoa” poderá produzir, a partir de imagens e sons disponíveis num banco de dados, um espectáculo audiovisual improvisado, herdeiro do que faz o músico amador numa *jam session*. Entre mil possibilidades diferentes, esta será, decerto, uma das ofertas lúdicas disponíveis no novo ambiente pós-cinemático. De modo geral, esse novo “tempo pós-cinemático” dilui a fotografia e o cinema, e também diluirá a televisão e o vídeo, num espaço audiovisual que estes *media* criaram mas que os ultrapassou, tendendo a absorvê-los não-conflitualmente: fotografia, cinema, textos, ilustrações, como as artes plásticas e as de cena, são infindáveis conteúdos recicláveis pela

convergência digital — o que não significa necessariamente o fim de qualquer desses *media*, ou das artes e da literatura. Significa, sim, um caminho de progressiva desmaterialização da sua nova “reprodutibilidade técnica”, que passou a dispensar a quase totalidade dos suportes físicos tradicionais.

O cinema, última das grandes artes como escreveu Stanley Cavell (2004), mas também arte nómada entre as outras, que ora as canibalizou ora viveu entre elas na “ansiedade da influência” de que falou Harold Bloom (1973) a propósito dos poetas, foi a paixão dos cinéfilos: gerou e gera um *pathos* de tipo único que caracterizou uma forma específica de ver o mundo e a sua vivência singular e social, como mostraram décadas de cineclubismo e de visionamento de filmes em salas comerciais. E foi também, geneticamente, uma arte popular “que nem sempre encontrou o seu público”, como lembra Jean-Louis Comolli (2013), antigo chefe de redacção dos *Cahiers du Cinéma*:

“O cinema é uma arte popular que nem sempre encontra o seu público. Ele deseja milhões de espectadores e é esse desejo que o determina como arte popular. Um filme popular não se avalia pelo número de espectadores que o viram, mas pelo número de espectadores a que se destina (...). ‘Popular’ não significa ‘grande público’ (...). É uma qualidade que é visada, não uma quantidade”.

Os dicionários dizem que o cinema é a arte de realizar filmes e também o processo que produz a ilusão de movimento por projecção em ecrã, a cadência elevada, de imagens gravadas em continuidade num suporte adequado. Mas ao mesmo tempo a palavra designa e recobre um conjunto de realidades muito diversas que é necessário identificar para se compreender a sua extensão.

Um apparatus visto em paralaxe

SE O OLHARMOS do ponto de vista da sociologia e da economia da cultura, por exemplo, *cinema* designa uma instituição multifacetada que se afirmou a meio da *belle époque* com o seu peso social próprio (comparável ao do livro, do teatro, do circo, da ópera) e que muito rapidamente cresceu, com as suas empresas de produção, distribuição e exibição, as suas organizações e manifestações nacionais e internacionais, sendo a maior parte da sua actividade juridicamente regulada. E remetendo sempre para o comércio das suas obras e para a indústria que, em grande parte, as produz. Mas os estudos que o observam deste ponto de vista — ou como parte do sistema dos *media*, das clássicas indústrias culturais ou das “novas” indústrias criativas — lançam sobre ele um olhar exógeno e pertencem mais à Sociologia ou Economia das Artes e das Culturas do que aos Estudos em Cinema, no sentido estrito de *Film Studies* ou de *Cinema Studies*.

Tal instituição teve e tem a sua *história* própria, ela mesma subdivisível num conjunto de segmentos diferenciados: história geral da arte e da indústria cinematográfica, história das suas organizações, dos modos de produção (articulada com a dos financiamentos), das tecnologias do cinema, da distribuição e da exibição articulada com a história do espectáculo cinematográfico e da sua recepção — o que abrange boa parte dos estudos em espectadorialidade (*spectatorship*), em cineclubismo e em cinefilia, etc.. Boa parte destas histórias continua, hoje, por escrever. Também existe uma história dos géneros, estilos e “escolas” cinematográficos, esta cruzando-se tradicionalmente, quer com os estudos de estética cinematográfica, quer com o das “teorias do cinema”, que só são entendíveis no seu contexto histórico e no dos modos de produção. Estas histórias lançam sobre o cinema um olhar endógeno e são tradicionalmente entendidas como parte dos *Film Studies*, dada a especificidade dos conhecimentos que requerem: não é frequente encontrarmos licenciaturas, mestrados ou doutoramentos em história do cinema na área da História. Pascal Ory (2004: 60-61), por exemplo, refere-se à história técnica do cinema como envolvendo diferentes processos — os de “descoberta” e “invenção”, os de “difusão” e “popularização” — mas sublinhando que os processos técnicos e científicos acomodaram ou envolveram também, para além das práticas de laboratório, práticas conducentes à narrativa e à imagem, ou seja ao “mito”, às histórias filmadas.

Mas a história geral e enciclopédica do cinema, cujo primeiro grande monumento são os seis volumes de Georges Sadoul (1946-1954) tem, por seu turno — já o tinha no seu tempo — como todas as “histórias gerais” do grupo a que pertence, o valor inevitável de um grande esboço inacabado: nela vemos, de dentro, algo que já passou e que ainda está em curso. E depois existem as histórias dos cinéfilos, de que os cinco volumes de Jean Mitry (1968-1980) são um bom exemplo e que contribuíram decisivamente para que o cinema constituísse, à semelhança das artes plásticas, o seu próprio sistema de referências internas que permite “examinar obras primas e obras *menores*, a circulação das formas e a sua fixação em géneros, os jogos de influências e dos estilos” (Gauthier, 2007).

Todos estes enfoques geram interdisciplinaridade e articulam-se com duas das tradições já mencionadas, as dos estudos das *teorias* e das *estéticas* do cinema, que muito cedo adquiriram relevância, marcadas por sucessivas normatividades e pelas polémicas delas decorrentes. Estas duas áreas foram-se desdobrando, por sua vez, noutros segmentos mais específicos pertencentes ao grupo genérico da articulação entre o cinema e outro ramo do saber: Cinema e Psicologia (ou Psicologia do Cinema), Cinema e Psicanálise, Cinema e Iconologia, Cinema e Teoria da Imagem, Cinema e Narratologia, Cinema e Semiologia — muitas vezes ocupando-se, quer do que o cinema faz, quer do modo como o que faz é percebido e recebido pelo espectador. Esta última faceta deu origem aos estudos em espetatorialidade. Mais recentemente, sobretudo a partir da reflexão de Gilles Deleuze e Stanley Cavell, vimos desenvolver-se uma área de estudos que podemos designar por Cinema e Filosofia e que ocupa a reflexão de numerosos neófitos.

O discurso teórico sobre o cinema é sempre datado, mas parte dele tende a sobreviver mesmo quando os seus pressupostos se alteraram. Tomemos um exemplo apenas: a escopofilia do cinéfilo, a “pulsão de ver” que traduziu para outras línguas a *Schaulust* freudiana — e que conhecemos, culturalmente, da longa duração — voltou a inscrever-se nas teorias psicanalíticas do cinema, numa versão política, depois de «Visual Pleasure and Narrative Cinema», de Laura Mulvey (1975), um artigo que cristalizou uma ofensiva feminista contra o cinema clássico dos anos 30-50, ali observado como instituição falocrática onde, segundo a autora, a mulher é sempre apresentada como objecto de desejo do protagonista e do espectador e onde o binómio voyeurismo/exibicionismo e o fetichismo se tornam parte de um mecanismo que inclui outras oposições binárias: papéis sociais masculino/feminino, sadismo/masochismo, ao serviço de uma fantasmática masculina e de um público-alvo inteiramente feito de homens, mas com que as mulheres se podem, alienadamente, identificar. A repercussão deste artigo pode medir-se pelo número de citações em textos posteriores de teoria do cinema, em teses de doutoramento, textos académicos, etc. O artigo de Mulvey, escrito há 40 anos (à data em que redijo este texto), descrevia a falocracia cinematográfica como realidade última, embora a autora ali admitisse que um “contra-cinema” se estava a esboçar pela mão de “realizadores radicais” que, no entanto, nunca conseguiriam ser mais do que um contra-poder, uma contra-cultura minoritária. Mas «Visual Pleasure and Narrative Cinema» remetia para o contexto teórico dos primeiros 20 anos do séc. XX e da psicanálise erguida sobre o complexo de Édipo e a angústia da castração; e a sua autora não podia, ali, imaginar as (sempre relativas, é verdade) mutações socioculturais que foram redefinindo, nas décadas seguintes, os papéis sociais masculino e feminino, o progressivo reconhecimento da homossexualidade, da bissexualidade e da transsexualidade e sua progressiva institucionalização, nem a pluralidade dos modos como o cinema foi espelhando essas transformações.

O ensino e a divulgação de práticas cinematográficas específicas deram desde muito cedo, por sua vez, origem a *manuals* introdutórios ou especializados, destinados às formações técnicas sectoriais que o cinema requer: “introduções ao cinema”, *manuals* de fotografia e para o conhecimento técnico da captação de imagem e som, “gramáticas” da imagem (umas mais, outras menos dependentes da relação entre as imagens em movimento e o “texto”, herdada da linguística e do *linguistic turn*, e que as pragmáticas contemporâneas toleram mal), *manuals* de montagem, de iluminação, de escrita para o ecrã. Esta última área, a do ensino do *screenwriting*, mais ligada à reprodução de *skills* (competências técnicas) do que ao *knowledge*

Laura Mulvey,
1975

(conhecimento teórico), acompanhou o cinema desde o seu início, conheceu um forte surto durante os anos 40-50 do séc. XX herdando da estabilização das metodologias profissionais do *studio system* e das principais cinematografias europeias durante os anos 30-40, regrediu durante os anos 60-70 devido às experimentações do cinema “moderno” europeu e da *New Hollywood* e ressurgiu com expressão irregular na transição dos anos 70 para os 80, estendendo-se até aos nossos dias, mais centrada nos EUA.

O cinema e a reflexão que ele sempre suscitou também geraram e geram uma actividade crítica e publicista mais dirigida aos públicos cinéfilos do que às formações técnicas e académicas, embora por estas últimas frequentemente referida e utilizada: livros monográficos sobre realizadores, por vezes em forma de entrevista, sobre cinematografias nacionais ou regionais, análises de filmes, edições de *scripts*, comentários de filmes no sistema dos *media*. As entrevistas com autores, publicadas pelos *media* generalistas e de nicho, sobretudo a pretexto da estreia da sua última obra em data, contribuem para o culto dos cineastas, ou para o autorismo próprio das cinefilias. Uma vertente mais popular deste subgrupo tem como objecto, já não os realizadores, as cinematografias ou a análise de obras, mas os actores e atrizes entendidos como protagonistas da mediatização dos filmes e sua ligação ao *star system*. Com expressão muito heterogénea, esta última vertente subsiste quase exclusivamente no sistema dos *media*.

Grande
aparelho...

O cinema deve, ainda, ser entendido como grande *aparelho* (*apparatus*), no sentido de estrutura complexa de determinada instituição internacional e de conjunto de dispositivos económicos, técnicos, culturais e ideológicos de que ela se dotou para desenvolver e concretizar as suas actividades. Tornando indústria, o cinema moldou-se no universo laboral e deu origem a grande número de profissões, algumas delas “criativas”, mas muitas outras gerando uma intendência própria, com os seus *apparatchiks* e o seu funcionalismo. Todo esse universo gera uma *féerie* própria, o *Lebenswelt* (mundo vivido) do espectáculo, fazedor de *glamour* e hipostasiador da sua realidade. As necessidades que o cinema satisfaz, como aquelas que teatro e ópera satisfaziam no séc. XIX, e que pintura e fotografia também satisfizeram e satisfazem, são simbólicas e imaginárias: o cinema ocupa-se de *poiesis*, dando forma ao refazimento da *imago* ou das *imagines* do mundo.

Decerto, tal *aparelho* está em grande parte condicionado pelos novos negócios e pelas suas empreendedoras reconfigurações; veja-se o actual diferendo de políticas entre os festivais de Veneza e de Cannes: o primeiro, dirigido por Alberto Barbera, tornou-se em rampa europeia de lançamento para os *oscars*, exhibe produções da Netflix e da Amazon feitas para plataformas de *streaming*, reabilita os filmes de género e diz-se aberto às mudanças do mercado, a Hollywood e a todas as novas formas de cinema, incluindo meios adjacentes como a realidade virtual; o segundo, dirigido por Thierry Frémaux, pressionado pela restritiva legislação francesa e pelos distribuidores e exibidores locais, mantém-se fiel à ideia de cinema europeu consolidada na segunda metade do séc. XX e à cinefilia que ela gerou, privilegiando filmes destinados à tradicional exibição em salas comerciais.

Recordo que, na sua crítica da uniformidade, da estandardização e da massificação do gosto produzidas pelas indústrias artísticas e culturais, Adorno e Horkheimer não pouparam, no seu tempo (*Dialektik der Aufklärung*, 1947), o conformismo da indústria cinematográfica, que aderiu obstinadamente à reiteração de géneros com os seus modelos formais (comédia, horror, *thriller*, *western*...). Tais modelos formais “guiam virtualmente cada momento da intriga, desde a primeira sequência ao derradeiro plano”. E epígonos seus extremaram essa crítica:

“...Espera-se dos estudantes de cinema que memorizem as particularidades de cada género, encorajando-os a criar produtos que satisfaçam rigorosamente uma linha directriz específica. Com os *oscars*, a indústria cultural de Hollywood recompensa os realizadores que melhor expressão dão aos *diktats* dos géneros, o que reforça ainda mais a redundância dos produtos filmicos” (Jackson e Kebed, 2009: 926).

Mas este juízo não dá conta da diversidade de práticas que marcaram 120 anos de cinema nem dos ensinamentos de cinema posteriores à *nouvelle vague francesa* e ao cinema moderno europeu. Os géneros são decerto uma instituição que subsistirá,

mesmo se já só mantém o seu empório nos *blockbusters*. Mas a resiliência deste juízo põe em evidência a desconfiança central dos críticos da *Frankfurter Schule* e dos seus herdeiros face ao papel que o cinema, grande aparelho, desempenhou no condicionamento da cultura de massas e do gosto das indústrias culturais.

As artes, repitamo-lo, pertencem, em princípio, ao mundo utópico da produção não industrialista e não utensiliária, embora possam ter comércio com a indústria e ser contaminadas pelo valor de troca dos produtos desta (vejam-se os valores atingidos por certa pintura e escultura nos leilões internacionais do mercado da arte). O carácter de não-utensílio da obra de arte exprime a parte da produção humana que visa a mera fruição de simulacros resultantes da impulsionalidade afectiva: essa intencionalidade afectivamente determinada não “exclui” a obra de arte do universo do trabalho, mas fá-la depender de uma economia libidinal que mantém uma relação antagónica com a economia baseada na oferta e na procura de bens supostos responder a necessidades materiais (mesmo se inventadas), que são o cerne do produtivismo industrialista. O trabalho artístico, mesmo quando se destina a satisfazer necessidades materiais dos seus autores, não pertence, assim, ao universo do trabalho entendido como punição divina e condição social (“ganharás o teu pão com o suor do teu rosto”; *Génese* 3:19); antes é entendível como investimento utópico que obedece à lógica da dádiva e do *plotlach* tal como os definiu Marcel Mauss. Nos termos de Hanna Arendt (1958), ele é “obra” e não “trabalho” feito pelo mero *homo laborans*. As questões que neste mesmo tópico se põem ao cinema resultam da promiscuidade que ele, enquanto “última das grandes artes”, alimentou, desde tão cedo, precisamente com o produtivismo industrialista.

O cinema é, assim, um *aparelho de jogo*, parcialmente distinto dos tradicionais aparelhos produtivos fazedores de bens de consumo e que alteram materialmente a nossa relação com a natureza e o mundo. O trabalho dos cineastas consiste em “jogar” ou “brincar” (como a criança de Freud e Rilke) com o dispositivo aparelhístico posto à sua disposição, como o pintor ou o fotógrafo “jogam” e “brincam”, o primeiros com os seus pigmentos e suportes, o segundo com a *black box* que a sua câmara é e de que ele conhece sobretudo os *inputs* e os *outputs*. Neste *mundus ludens*, alguns jogadores criativos desviam a utilização do aparelho e tornam-se autores de obras reconhecíveis pelas suas “pequenas diferenças excessivas”. No seu seminário japonês sobre realização cinematográfica, por exemplo, Pedro Costa explicou como se opôs ao manual de instruções da câmara digital com que filmou uma das suas obras, fazendo o contrário do que os seus construtores ofereciam: imobilizou-a num tripé em vez de usufruir da focagem garantida em constante mobilidade. Escreveu Vilém Flusser (1983, 2011: 100), sobre a possibilidade do fotógrafo ou do cineasta romper com o aparelho da tecno-cultura em que vivemos imersos, saindo da heteronomia em direcção à autonomia:

...mas
aparelho
de jogo

“1. O aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. Os programas dos aparelhos permitem a introdução de elementos humanos não-previstos; 3. As informações produzidas e distribuídas por aparelhos podem ser desviadas das intenções dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. Os aparelhos são desprezíveis. (...) A liberdade é jogar contra o aparelho. E isto é possível”.

Flusser voltou a este tema em 2008. Mas esta evocação da diversidade dos enfoques suscitados pela actividade foto-cinematográfica ao longo da sua história tem sido relembrada por numerosos autores (Aumont, Bergala, Marié e Vernet, 2008: 205) que dedicam os seus trabalhos ao universo do ensino e da formação:

“Talvez, a bem dizer, quase não haja produção humana que não seja desde cedo acompanhada de uma reflexão formal, ‘teórica’, ou pelo menos (...) de uma observação, de uma contemplação aprofundada dessa mesma produção. No caso do cinema, podemos decerto anotar que a sua invenção, que ocupou todo o séc. XIX, não apanhou de surpresa a especulação intelectual; e não é menos notória a constatação da contemporaneidade quase total entre o surgimento do cinema como espectáculo, depois como arte e meio de expressão, e a sua teorização”. ■

3

Que coisa é o filme

“...Em que sentido e de que modo o universo cinematográfico moderno ressuscita o universo arcaico dos duplos? Porque é que o cinematógrafo, de início uma técnica de reprodução do movimento cujo uso parecia dever ser prático, científico, derivou, ao nascer, para o cinema, ou seja, para o espectáculo imaginário?”

Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956.

“O cinema é uma forma de arte em que o autor pode ver-se a si mesmo como criador de uma realidade incondicional, literalmente o seu próprio mundo (...). Um filme é uma realidade emocional e é assim que a audiência o recebe — como uma segunda realidade”.

Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, 1987.

“Meus personagens são pessoas reais. (...) Acredito neles da mesma forma que acredito em alguém feito de carne, sangue e ossos. Eles vivem na minha cabeça. Até mesmo personagens sobre os quais escrevi há 20 anos, ainda penso muito neles. Volta e meia eles voltam à minha imaginação e de certa forma dialogam comigo”.

«Paul Auster aos 60», entrevista in *O Globo*, Prosa & Verso, 11.02.2007.

PARA UM NEOPLATÓNICO CORRENTE, o cinéfilo amante da sala escura vive uma experiência semelhante à do prisioneiro da *alegoria da caverna* (*República*, VII, 514a-517c): na obscuridade a que está habituado, toma por realidade as sombras que vê projectadas num muro iluminado pelo lume que arde por trás e acima dele. O *habitus* do prisioneiro está impregnado por uma ilusão visível; se ele subisse a estreita ladeira que conduz à luz exterior ficaria cego pelo sol e não reconheceria o que vê. Alain Badiou (2009, 2012) (1) traduziu a *alegoria* tornando a *caverna* numa imensa sala de cinema. Ao longo de mais de um século de filmes, porém, a reflexão sobre eles deu, longe do neoplatonismo contemporâneo, passos que a levaram a pensar de outra forma o cinema e a cinefilia.

“O filme
substitui”

O cinema *interpõe* os seus filmes entre nós e o mundo. Mas ao mesmo tempo, enquanto simulacros, os filmes não se limitam a ser representações interpostas entre nós e esse mundo: reiterando-o e re-apresentando-o, tornam-se parte do *Lebenswelt* do cinéfilo, inscrevem-se nele, modificam-no e em parte substituem-no: “O filme substitui”, diz o Godard das *Histoire(s) du Cinéma*. Os simulacros (Baudrillard, 1981) fizeram, desde a Helena de Eurípides (412 a.C.) e o Pigmalião de Ovídio (8 d.C.), o seu caminho da *representação* à *substituição*; resultam da imaginação instituinte (Castoriadis, 1975) — dão forma ao mundo que instituímos. Se os *virmos* do ponto de vista da experiência, integram a imaginação constituinte (Paul Veyne, 1983) — dão forma ao mundo constituído. Já não são apenas *representativos* ou *re-apresentativos* e passam a agir, a ser *operativos* e *substitutivos*, integrando e modificando o real. Interessa-nos, assim, esclarecer o que são o cinema e os seus filmes na sua hecceidade (a *hæcceitas* de Duns Scotus) para os situarmos numa fenomenologia ou, mais simplesmente, entre as coisas e os entes do mundo, entre os artefactos que acrescentamos ao mundo. E fazemo-lo tendo como pano de fundo uma área da *δόξα* (*doxa*: para os gregos clássicos, *opinião*) que habita a cinefilia, muito dependente da fixação afectiva articulada com os hábitos da recepção cultural e com a formação do gosto — onde vivem em quiasma convicções, juízos, doutrinas estético-políticas e posturas ideológicas contraditórias, que foram disseminando cânones e heresias.

Aqui, situamo-nos na proximidade do arco de reflexão que vem de Münsterberg a Arnheim, a Béla Balázs e Jean Epstein, a René Clair, Bazin e aos seus *Cahiers du Cinéma*, a Jean Mitry, a Pasolini e Tarkovski, até Deleuze e ao colectivo da revista *Traffic*, fundada por Serge Daney — arco plural e que transporta consigo um *corpus* de referências a um universo mais vasto, envolvendo, quer a interdisciplinaridade atrás referida, quer a história acontecimental dos discursos marcantes que, desde o início, acompanharam o cinema. Escolher esta fileira de autores significa privilegiar a reflexão sobre que relações mantém o cinema com o real, sobre que ícones e mundos cria ele e sobre que relações mantemos com essas aparições e criaturas.

Em busca da simplicidade possível, referimo-nos aqui ao cinema como o dispositivo técnico que, precedido por décadas de azáfama inventiva, conhecemos desde 1895, produzindo a impressão de movimento ao projectar num ecrã, à velocidade de 24 imagens fixas por segundo (no cinema primitivo essa velocidade começou por ser de cerca de 18 imagens por segundo), fotogramas sensibilizados em continuidade. Mas esse dispositivo técnico nunca parou de se transformar e é preciso observá-lo nas suas sucessivas idades tecnológicas (coisa que aqui não farei detalhadamente), para entendermos em que consistiu a evolução dos meios que lhe permitiram perseguir o seu principal objectivo — a actualização e o refazimento da *imago* ou das mil *images* do mundo.

Invenção do
dispositivo

Contemporâneo do avião e do automóvel, o cinema começou por oferecer o espelho do mundo com os Lumière, como disse Jean Epstein (1946: 186): “O cinema não foi de início senão um olhar registador, interessando-se superficialmente por todos os espectáculos do mundo”. Mas logo a seguir oferecia a ilusão fantasista com Méliès e a narrativa visual com William e G. A. Smith, o segundo dos quais já mostrava, em 1900, os primeiros grandes planos de um relógio, de um canário, de um olho e da cabeça de um gato, vistos através de uma lupa e integrados num plano geral (Collet e Philippe 1989: 812-813). Diferentemente do avião e do automóvel, porém, o que o cinema tinha para oferecer ao seu *spectator* era a *viagem imóvel*, por ele imaginariamente vivida na obscuridade neo-cultural da sala de projecções e na concha do seu cadeirão.

Bazin, católico próximo do personalismo de Emmanuel Mounier e que foi um dos principais defensores do “realismo ontológico” do cinema, escrevia, em «Le mythe du cinéma total», cuja primeira edição data de 1946, depois retomado em *Qu'est ce que le cinéma?* (1976; 1985: 19-24), que o cinema é “um fenómeno idealista” que “quase nada deve ao espírito científico” (p. 19). Entre os seus precursores e promotores, diz ele, Edison foi sobretudo um “*bricoleur* [homem de mil ofícios, faz-tudo] genial” e Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, Louis Lumière foram, ou “monomaniacos, *hurluberlus* (fantasistas extravagantes), *bricoleurs*” ou, “no seu melhor, industriais engenhosos” (*id. ibid.*). O mesmo escreverá Edgar Morin (1956: 56), mas sobre os fautores da transformação do cinematógrafo em cinema:

“Os que operaram a passagem do cinematógrafo ao cinema não foram honrados profissionais, pensadores diplomados nem artistas eminentes; foram, sim, *bricoleurs*, autodidatas, falhados, fumistas, saltimbancos... Durante quinze anos, fabricando filmes, eles fabricaram o cinema, nunca pensando em arte senão como pomposa justificação para uso de basbaques”.

De resto foram, todos eles, acrescenta Bazin, animados pelo arcaico desejo de um realismo mecânico ou automático sem intervenção da subjectividade humana, que a descoberta de “um suporte transparente, maleável e resistente, e [de] uma emulsão sensível seca, capaz de tomar uma imagem instantânea” (p. 20), tornou realizável:

“O mito director da invenção do cinema é (...) a concretização daquilo que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade nascidas ao longo do séc. XIX, da fotografia ao fonógrafo: o mito do realismo integral, da recriação do mundo à sua imagem, (...) na qual não pesasse a hipótese da liberdade de interpretação do artista...” (p. 23).

Mas, num outro texto antologiadado em *Qu'est ce que le cinéma?*, «Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», de 1948 (1985: 257-285), Bazin exprime com clareza a contradição básica que pesa sobre os realismos:

“O realismo na arte não saberia proceder senão por artificios. Qualquer estética escolhe forçosamente o que vale a pena salvar, perder ou recusar; mas quando se propõe explicitamente, como faz o cinema, criar a ilusão do real, tal escolha constitui a sua contradição fundamental, a um tempo inaceitável e necessária. Necessária, porque a arte não existe sem essa escolha (...). Inaceitável, porque tal escolha se faz (...) à custa dessa mesma realidade...” (pp. 269-270).

A imagem: ícone • índice • símbolo

O QUE É, ENTÃO, UM FILME ? Começo por admitir, aceitando participar numa clássica discussão, que o filme é inicialmente algo que está preso ao real filmado, como a fotografia ao fotografado, devido à indexicalidade ou indicialidade das suas imagens (Dubois: 1983; Schaeffer, 1987; Krauss: 1990; Lefebvre: 2012) e por isso foi logo desde os seus inícios, como sucedera com a fotografia, percebido como “nova alquimia”, como um perturbador sucedâneo dos antigos *αχειροποίητος* cristãos (*acheiropoiētos*: imagens não fabricadas por mão humana, como as lendárias “impressões” do Mandylion de Edessa, do véu de Verónica, dito “verdadeiro ícone”, *vero eikon*, ou do sudário de Turim) (2).

À luz da semiologia pragmática de C. S. Peirce, o *index* ou *índice* é um signo produzido pela coisa que ele representa ou re-apresenta, como uma impressão digital ou a sombra de um corpo ao sol, ou como a imagem fotográfica ou cinematográfica. O *index* é, assim, uma representação por co-naturalidade com o referente, dada a sua ligação material ao objecto fotografado ou filmado (a imagem fotográfica começou por resultar da inscrição fotoquímica, num suporte físico, das emanações de luz dos próprios objectos fotografados): a coisa transfere-se para a sua imagem. Mas, como diz Lefebvre (*loc. cit.*: 14), analisando o estatuto da imagem fotográfica à luz das três categorias de Peirce — *ícone*, *índice* e *símbolo* — a fotografia (e por extensão, o filme: a imagem foto-cinematográfica) também pode representar como *ícone* (representação por semelhança, como na pintura) ou como *símbolo* (representação por hábito ou convenção, devido a códigos figurais em uso), pelo que não pode ser apreciada exclusivamente em função da sua relação indexical ou indicial com o objecto fotografado. É a seguinte a passagem de Peirce (1894: §3), publicada um ano antes da apresentação do *cinématographe* dos Lumière, que sustenta estas considerações:

“Há três espécies de signos. Primeiro os *semelhantes*, ou ícones, que servem para transmitir ideias das coisas que representam simplesmente por as imitarem. Segundo, há indicações, ou *índices*, que mostram algo das coisas por estarem fisicamente conectadas com elas. (...) Terceiro, há *símbolos*, ou signos gerais, associados ao que significam pelo uso”.

Outros autores (Dubois, 1983) pensaram igualmente a fotografia a partir das três categorias básicas de Peirce, reconhecendo como qualidades indiciais da fotografia a singularidade (é referido *aquela* objecto específico que esteve efectivamente diante da câmara), o testemunho (certificação ou prova da hecceidade do objecto) e a designação (denotação, capacidade de o identificar e apontar). Geneticamente a imagem fotográfica é assim, antes de mais, um índice que também é ícone e símbolo. Mas ao mesmo tempo o filme foi e é objecto de todas as trucagens, deformações e misturas que introduzem o artifício e o falso nas suas figurações e isso desde Méliès, que inventou o primeiro “truque” por acidente: filmava na praça da Ópera, em Paris, tudo indica que em 1896, quando a película bloqueou e a câmara deixou de filmar; demorou um minuto a reparar a avaria e retomou o seu plano fixo. Ao projectar as imagens, viu que um grupo de homens, vários carros e um autocarro se transfiguravam, em continuidade, num carro funerário e num grupo de mulheres (Méliès, 1929). Mas sobre as trucagens disse também Jean Epstein (*loc. cit.*: 187): “As trucagens estão extremamente próximas do processo pelo qual o espírito humano fabrica para si mesmo uma *realidade*” (itálico meu).



The Birds (Hitchcock, 1963): fundo pintado, sobreposição de 32 takes. Um pequeno número de aves foi sucessivamente filmado a diferentes distâncias para se obter a composição final (fotograma do filme).

A câmara lenta (*slow motion*) ou acelerada (como no visionamento contemporâneo do cinema primitivo, feito para ser projectado a uma velocidade mais baixa), as sequências de montagem (*montage sequences*) são truques de dispositivo que alteram a relação do espectador com o tempo. Mas uma simples panorâmica de 360° que nos mostra a totalidade de uma paisagem em cujo centro “estamos” ou um longo *travelling* alteram igualmente a percepção temporal. Esta dupla natureza do filme — a um tempo eminentemente “verdadeiro” e eminentemente “falso” — dá-lhe um estatuto ambíguo, que nunca deixou de ser, ao longo da sua história, objecto de fascínio, mas ao mesmo tempo de desconfiança e questionamento.

A questão do *realismo cinematográfico* é das que desde mais cedo atravessa a história das teorias do cinema, enraizando-se na recepção ocidental do Aristóteles da *Poética*, para quem toda a arte imita a natureza, e nas relações da nova arte com a pintura e a fotografia. O realismo assim considerado enraíza-se, portanto, num naturalismo mais vasto e que o inclui. No extremo oposto a esta posição e representando um paradigma anti-realista, encontramos gestaltistas como Rudolf Arnheim que, no seu *O cinema como arte* (Arnheim: 1932), defende que, se o cinema se tivesse limitado a reproduzir mecanicamente a realidade, nunca teria sido considerado uma arte. Para ele, o filme nunca deve procurar ser sobretudo o lugar de um encontro literal com a realidade, antes deve reinventá-la, interpretá-la, modelá-la. De novo inversamente, para Kracauer, a ideia de que o filme “fotografa literalmente a realidade”, associada a uma outra, a de que as categorizações e abstracções da técnica e da ciência nos impedem de ver o mundo real e físico, dá ao filme a possibilidade e a responsabilidade de no-lo revelar, acordando-o do seu “adormecimento” e “redimindo-o” (Kracauer: 1960). E René Clair (1951), recuperando um seu texto de 1924, escreve sobre o realismo no cinema:

Fantasma de
redenção

“A flexibilidade da expressão cinematográfica, que passa num repente do objectivo ao subjectivo, evoca simultaneamente o abstracto e o concreto e não permitirá que o cinema se limite a uma estética tão estreita como a do realismo. Que importa a visão — fotograficamente exacta — de um sombrio *cabaret*, de um quarto miserável? A tela dá uma alma ao *cabaret*, ao quarto, a uma garrafa, a uma parede. Só essa alma nos interessa. Passamos do objecto à sua alma tão facilmente como o nosso ser passa de uma visão a um pensamento” (ed. port.: 63).

É sabido que Bazin (1985), em textos dos anos 40, assenta o seu “realismo ontológico” na indexicalidade directa da imagem foto-cinematográfica e na “transferência de realidade” do objecto fotografado ou filmado para a película, ignorando deliberadamente o que pode subjectivizar ou relativizar essa imagem e aproximá-la do ícone ou do símbolo peirceano que a imagem da pintura sempre foi. Este realismo assente na “co-naturalidade” da imagem foto-cinematográfica e do seu objecto ignora também as condicionantes culturais (determinantes do gosto e, por vezes, da própria compreensão das imagens) e, *à la limite*, as condicionantes

históricas e técnicas do trabalho do fotógrafo, suprimindo qualquer enfoque relativista que ajude a compreendê-lo e transportando, para único primeiro plano, o dogma da indexicalidade directa como superior a quaisquer outras considerações. Mas já vimos Bazin admitir que o realismo vive do artifício e do falso; e também reconhecerá, p. ex., que a profundidade de campo em Renoir, Welles e Wyler “altera a realidade a partir de dentro” (cf. adiante).

Estes diferentes exemplos revelam como é antiga a discussão fundamental sobre o que fazem o cinema e os seus filmes. Nos seus livros sobre o cinema, enfim, Deleuze (1983, 1985), respeitando embora a radicalidade de Bazin, considera que uma tal “realidade adicional” (a acrescentada pelo artifício) não resolve o problema da relação entre o filme e o real, e que só a “imagem-tempo” ou a “imagem-cristal”, impondo-se à tradição da “imagem-movimento” e da “imagem-acção”, torna o filme num meio de devolução do real ao espectador.

Manovitch e o cinema digital

RECORDO as minhas considerações iniciais sobre a *bricolage* digital. Numerosos autores que pensam o cinema no âmbito da “revolução digital” contemporânea vêm anunciando a sua “morte” desde a década de 90 do séc. XX. A discussão sobre a “morte” do cinema dominou como um espectro o toldado céu do centenário oficial do *cinématographe* dos Lumière, em 1995, mas começara bem antes, ecoando nela o progresso da concorrência da televisão e do vídeo, o novo ambiente audiovisual e multimédia, o surgimento dos *new media* sediados no computador individual e a sua influência cumulativa nos filmes. A década de 90 foi marcada pela emergência de um novo mercado para os jogos cinemáticos de computador e para a sua interactividade, que rapidamente ultrapassaram o volume de negócios cinematográficos à escala global e se apresentaram como geradores de uma nova experiência imersiva que ao mesmo tempo substituiria a postura do “velho” espectador “passivo” do cinema, transformando-o em “utilizador interactivo” das novas imagens animadas por computador, das “novas” imagens tridimensionais, etc. (Mendes, 2001: 415-459).

Lev Manovitch terá produzido, na transição do séc. XX para o séc. XXI, a mais influente síntese dos desafios lançados ao cinema pela “revolução digital”, discutindo-os, precisamente, em torno da ideia de “realismo” que atravessou a história das cinemáticas e que sempre se baseou, de Balázs a Bazin e de Sontag a Barthes, na indexicalidade da imagem foto-cinematográfica — a sua ligação “ontológica” ao real fotografado ou filmado — ou na *co-naturalidade* de uma e outro. Os seus argumentos partem da ideia de que as novas imagens em movimento, sintéticas, bidimensionais ou tridimensionais, produzidas em computador, visam e estão destinadas a suplantam o realismo baziniano, levando o cinema a perder irreversivelmente o seu lugar centenário de principal re-apresentador indicial da realidade (Manovitch, 2001: 185-191, 293-302):

“Realismo é o conceito que inevitavelmente acompanha o desenvolvimento e a assimilação da computação gráfica tridimensional. Nos media, nas publicações comerciais, nos textos de investigação, a história da inovação e da investigação tecnológica é apresentada como um progresso em direcção ao realismo — a habilidade para simular qualquer objecto de tal modo que a imagem computadorizada se torna indistinta da fotográfica. Ao mesmo tempo, sublinha-se constantemente que este realismo é qualitativamente diferente do realismo baseado nas tecnologias ópticas da fotografia ou do filme, porque a realidade simulada não está indexicalmente [ou indicialmente] ligada ao mundo existente”.

Se é verdade, diz o mesmo autor, que os *3D computer graphics* usam, para criar a ilusão da profundidade, um conjunto de referenciais geométricos não particularmente diferentes dos de Giotto e da pintura renascentista, esse facto só acentua o regresso à composição e à picturalidade da experiência cinemática, vencendo décadas de hegemonia ideológica da indexicalidade. Para Manovitch, que segue, nesta matéria, os passos de outrem (Comolli, 1971: 121-142), o cinema lutou continuamente, ao longo da sua evolução tecnológica, e apesar do seu “dogma” da indexicalidade, contra o sistemático défice de realismo dos seus dispositivos — e fê-

lo sempre por *adição* e *substituição* de artifícios técnicos no seu dispositivo: *adicionando* a si mesmo o som, a cor, o filme pancromático, tudo o que lhe garantisse acentuar o efeito de realidade; e *substituindo* as técnicas necessárias à preservação e melhoria desse efeito, por vezes produzindo fortes alterações de estilo de realização e de *mise en scène*, como no regresso da profundidade de campo com Welles e Wyler, nos anos 40 do séc. XX. Ou seja, a indexicalidade do cinema foi sendo sucessivamente garantida, ou melhorada, pela evolução tecnológica e por novos instrumentos artificiosos, que desactualizavam os anteriores e levavam ao seu abandono (pelo menos temporário). Nesta matéria tem razão Ian Jarvie (1987), quando pragmaticamente insiste em que todo o dispositivo cinematográfico e os filmes dele resultantes são artifícios cuja intenção é a produção de simulacros dotados da maior eficácia simbólica possível:

“Não só a câmara, o filme, os químicos, os estúdios, o *script*, o projector, o cinema são artefactos humanos, mas sobretudo o mundo aparente projectado no ecrã é um artefacto humano, um artefacto da mente, (...) muito assistido por quantidade de meios (*devices*) materiais”.

Ora, o salto agora representado pela imagem digital e pelas imagens produzidas em computador significa que o efeito de realidade sempre procurado pelo cinema já não se apoia apenas em gravações do real feitas através de lentes e que a imagem deixa de ser entendida como um “depósito” de realidade (Manovitch, *loc. cit.*):

“O cinema é a *arte do index*, uma tentativa de fazer arte a partir de *pegadas* [*footprint*]. (...) Mas o que sucede à identidade indexical do cinema quando passa a ser possível gerar imagens foto-realistas inteiramente feitas em computador (...)? A construção manual de imagens no cinema digital é um regresso às práticas pró-cinemáticas do séc. XIX, quando as imagens eram pintadas e animadas à mão. (...) Assim, o cinema já não pode ser claramente separado da animação: deixa de ser um *media* da tecnologia indexical e torna-se num *sub-género da pintura*” [itálicos meus].

É este o ariete da argumentação de Manovitch em 2001, posteriormente recuperada, como vimos, por Rodowick: o cinema, que tudo fez para passar, aos olhos da sua recepção, por uma arte do *index* baziniano, regressa, cem anos depois do seu nascimento, e por via das imagens digitais infinitamente manipuláveis, à sua época primitiva, porque os seus filmes voltam a ser feitos de muito mais do que apenas imagens “reais”: além destas, também são feitos de imagens digitais, *computer graphics*, pintura, processamento de imagens, composição, animação computadorizada em 2D e 3D. Independentemente de se usarem os mais caros e sofisticados meios de animação, apenas disponíveis para os produtores dos grandes *blockbusters* internacionais, ou os mais amadores dos *softwares* disponíveis para os cineastas desmunidos de meios financeiros, conclui Manovitch (*loc. cit.*):

“O cinema digital é um caso particular de animação que usa imagens reais entre muitas outras componentes. (...) Nascido da animação, o cinema empurrou-a para a sua periferia, para, no fim, se tornar num caso particular de animação”.

Três notas sobre estes argumentos de Manovitch, que visavam dar o golpe de misericórdia no “realismo ontológico” baziniano: em primeiro lugar, é estranho que o objectivo principal da imagem digital seja o de emular um realismo tão eficaz quanto o da indexicabilidade fotográfica: tanto progresso para nos levar de volta ao ponto de partida? Em segundo lugar, o próprio Bazin, excepcionalmente intuitivo mas menos sistemático, reconhece, como referi, que o realismo do cinema vive de artifícios, ou seja, que o efeito de realidade da imagem foto-cinematográfica depende da evolução do dispositivo e dos seus meios técnicos; em terceiro lugar, e talvez mais importante do que “vencer” ou “ultrapassar” a argumentação baziniana, a nova ponte lançada pelo cinema digital, que, de facto, restabelece uma ligação às práticas pré-cinematográficas e às do cinema primitivo, volta a dar ao cinema e aos seus filmes a natureza compósita da arte que começou por estar próxima da pintura e da fotografia e que nunca abdicou, desde Méliès, das trucagens e “efeitos especiais” (ricos e pobres) que não punham em causa a indexicalidade, antes a tinham como material de base sem o qual não seria possível fazer filmes. É talvez essa a razão porque o cinema de animação foi explicitamente relegado para um lugar tão claramente separado do “cinema do index” (a animação não visava o mesmo tipo de

efeito de realidade). E que faz compreender o renovado interesse pelo cinema primitivo, relançado por investigações históricas tão relevantes como a coordenada por Thomas Elsaesser em *Early Cinema: Space, frame, narrative*, de 1990.

Indexicalidade directa, indicialidade

“O CINEMA É A ARTE DO INDEX”, diz Manovitch. Ora, não é nem nunca foi apenas isso, apesar da importância da indexicalidade da imagem foto-cinematográfica, se tivermos em conta a sua caracterização peirceana atrás citada. Mas, embora melhor entendida no âmbito da definição peirceana das significações da imagem, a questão da indexicalidade ou indicialidade da imagem foto-cinematográfica é relevante para percebermos que coisa é o filme, porque é ela que instala o paradoxo constitutivo das imagens da fotografia e do cinema, que por um lado estão coladas ao real “pró-filmico” pelo dispositivo que as gera e por outro o transfiguram, dissociando-se desse real e de algum modo “negando-o”.

Na imagem foto-cinematográfica, é a presença real do objecto fotografado diante da lente da câmara que permite falar de indexicalidade ou indicialidade *directa* (Lefebvre, *loc. cit.*). Mas sempre houve numerosos factores adicionais que a relativizam: o gosto do fotógrafo; as lentes, a luz e o filme escolhidos; a abertura do diafragma e a velocidade ou duração da exposição; o trabalho laboratorial de revelação e impressão; possíveis defeitos, voluntários ou acidentais, da captação da imagem (desfoque, excesso ou falta de luz, ou erro provocado por inabilidade do fotógrafo, ou por limitações da própria câmara utilizada); o tratamento, o processamento e a manipulação editorial, hoje muito mais acentuados pela edição e pós-produção digital. Estes ou outros factores não diminuem necessariamente a indicialidade original da imagem, mas podem aproximá-la, para quem a observa, da pintura, do desenho ou, como vimos com Manovitch, de imagens construídas em computador. Ou seja, e de novo em contraste com o “realismo ontológico” de Bazin, não é possível escamotear a ambivalência da “objectividade” e da “subjectividade” da imagem. Por outro lado, os *rayographs* e os fotogramas de Man Ray, Berenice Abbott ou Susan Derges, entre outros, embora resultando de um dispositivo fotográfico, muitas vezes denegaram a indexicalidade, impedindo o reconhecimento do objecto representado. A coisa transfere-se para a imagem, mas ganha nela uma segunda natureza, e essa segunda natureza é animista.

Dada, porém, a obsessão com a indexicalidade directa, que como um íman parece atrair parte da reflexão sobre o cinema para a discussão do seu “realismo ontológico”, vale a pena revisitar os textos de Bazin, alguns dos quais de 1945 (1985: 9-17; 63-80), de Sontag (1977) e de Barthes (1980) que contribuíram decisivamente para a sustentar. Ao abordar o “realismo ontológico” da imagem fotográfica e cinematográfica, regressamos ao Bazin de há 70 anos pelo facto de ele tanto ter insistido em que a imagem fotográfica não *representa* o objecto fotografado, antes o *re-apresenta* figurado por um processo fotoquímico de que está ausente a subjectividade do fotógrafo — argumento que viria a ser retomado por Sontag e Barthes. Deliberadamente, ele não tem em conta os elementos subjectivos da fotografia, limitando-se a considerar o dispositivo fotoquímico e o “automatismo” da câmara — o seu perfil estritamente “mecânico” ou “maquínico”. Bazin (*loc. cit.*:152) recorda a este respeito a morte de Manolete, filmada durante uma *corrida*, para dizer que o que fica no filme é o *real propriamente dito*, embora “filósofos e especialistas de estética” ainda hesitem sobre o estatuto dessas imagens — que, em todo o caso, não são *representações*. Antes, em «L’ontologie de l’image photographique» (*loc.cit.*: 9-17), abriu o seu texto com uma evocação do embalsamamento como exemplo obstinado de luta contra a morte (também Sontag e Barthes ligarão a fotografia ao passado e à morte); diz ele (p. 9):

“Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, ela encontraria o ‘complexo’ da múmia”.

Também Didi-Huberman recorda, em *Devant le temps* (2000), que para Plínio o Velho (no seu *Naturalis Historia*, do ano 77 d. C.) a *imago* assentava na semelhança por via da materialidade dos moldes de cera ou gesso que, nesse século I de Roma,

Os moldes de
cera do séc. I

reproduziam com exactidão a fisionomia de mortos — uma duplicação por contacto directo e “impressão” (cf., *supra*, as referências a *Vie et mort de l'image*, de Régis Debray in *Arte, infância, imagem*). A produção dessa *imago* não requeria nenhuma *idea*, nenhum talento nem magia artística, antes gerava, por aderência, uma “imagem-matriz”, como muito mais tarde nos *moldes do natural* do séc. XIX feitos por Geoffroy-Dechaume e na indexicalidade da fotografia e do cinema. Estamos muito próximos do “complexo da múmia” de Bazin e da efígie real de Carlos VI e Henrique IV: a efígie substituí-a, a imagem-múmia perpetuava a existência, vencida a morte, atravessava o tempo. Foi depois substituída pelo retrato... Essas imagens seriam, séculos depois, vistas a outra luz, fora do seu contexto inicial e de modo “anacrónico”. É ao “anacronismo” de imagens como estas, que por um lado se referem ao seu tempo, à sua função ritual mas que ao mesmo tempo atravessam épocas e se dão a ler longe da sua “origem” e “função”, que uma nova história da arte (que não se limite a entender o gosto ou a linguagem de cada época) pode propor novas linhas de sentido, *sobrevivências* entre diferentes tempos. Esta “sobrevivência” foi aquilo a que, como vimos, Warburg chamou *Nachleben* (vida póstuma) das imagens (cf., *supra*, *Arte, infância, imagem*) e que em Benjamin é por excelência a actualização do fenómeno aurático.

Logo a seguir (p. 10), Bazin lembra que Luís XIV (morto em 1715) já não se fez embalsamar, contentando-se com fazer pintar, em vida, o seu retrato por Lebrun — mas neste caso não acreditamos na identidade ontológica do modelo e do retrato: o segundo, ícone do primeiro, ajuda-nos, por via da semelhança, a não o esquecer, vencendo o tempo pela perenidade da forma e evitando-lhe assim uma segunda morte, esta simbólica: o desaparecimento da sua imagem da nossa memória. A semelhança tentada pelo pintor retratista é, assim, o âmago do problema do realismo em pintura, que a fotografia inventada por Niepce, primeiro, e o cinematógrafo dos Lumière, mais tarde, julgaram tornar obsoleto:

“... A fotografia e o cinema (...) satisfazem definitivamente (...) a obsessão do realismo [através de] uma reprodução mecânica de que o homem está ausente” (p. 12).

Mas o devir obsoleto da pintura foi, entretanto, mil vezes desmentido pela própria pintura, desde Niepce até aos nossos dias. Já Benjamin (1931) reconheceu que não foi a pintura no seu conjunto a principal vítima da fotografia, mas sim um seu sub-género de época, o pequeno retrato portátil, herdeiro directo dos ícones bizantinos que se levavam em viagem ou para a batalha. E bem mais perto de nós, um pintor como Jacques Monory perguntava-se, em linguagem já intermedial, em 1972: “Para quê pintar? Porque não inscrever directamente a imagem [fotográfica, ou um seu sucedâneo] no suporte?” (Lyotard 1973: 203-204). Ou seja, a pintura podia facilmente canibalizar a indexicalidade directa e iconizá-la ou torná-la símbolo — o que de facto passou a fazer sem hesitar, ora por importação directa, ora transformando-a, ora “pintando fotografias”, por vezes em telas de grandes dimensões museológicas, como nas Marilyn de Andy Warhol ou no hiperrealismo dos anos 60-70. Marginalmente, recordemos o facto importante de que, ao mesmo tempo, são esses os anos em que a fotografia é apropriada pelos museus e em que esta, acedendo-lhes, passa a ser impressa em dimensões que permitam pendurá-la em paredes e ser contemplada como pintura.

Da múmia à relíquia e ao “*transfert de realidade*”

MAS VOLTEMOS ao “realismo ontológico” de Bazin. Em nota de rodapé na mesma página, acrescenta ele, numa pequena frase decisiva:

“... Poderíamos considerar [a fotografia] como (...) uma tomada de impressão digital do objecto por via da luz”.

Foi esta ideia da impressão digital do objecto por via da luz (Manovitch prefere a expressão *footprint*, pegada, como vimos) que estabeleceu a natureza da indicialidade directa da imagem fotográfica, *imago lucis opera expressa*, como dirá depois Barthes em tom de *ritornello*. Bazin desenvolve-a nas páginas seguintes, substituindo o termo *representação* por *re-apresentação* e referindo-se a um *transfert de realidade* da coisa para a sua reprodução (pp. 13-14):

“Esta génese automática [da fotografia] alterou radicalmente a psicologia da imagem. A objectividade da fotografia confere-lhe um crédito ausente de qualquer obra pictórica. (...) Somos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, de facto re-apresentado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia beneficia de um *transfert* de realidade da coisa para a sua reprodução.”

De novo em nota de rodapé, Bazin diz que, para melhor entendermos o lugar ocupado pela imagem fotográfica,

“...seria preciso introduzir aqui uma psicologia da relíquia e da ‘recordação’, que igualmente beneficiam de um *transfert* de realidade procedente do complexo da múmia”.

Bazin acrescenta que o sudário de Turim (a que Barthes também se referirá) realiza a síntese da relíquia e da fotografia (embora desde a sua datação pelo carbono 14, em 1988, portanto bem depois da morte de Bazin e poucos anos depois da de Barthes, julguemos que ele não é anterior a 1260 nem posterior a 1390). Sublinha ainda Bazin — num apontamento naturalmente extensivo ao cinema — que o registo do objecto real através de uma operação fotoquímica dá à fotografia um valor que *ultrapassa* a sua qualidade estética. E fá-lo nos seguintes termos, voltando a evocar metaforicamente o embalsamamento (p. 14):

“A imagem [fotográfica] pode ser pouco nítida, deformada, descolorida, sem valor documental, [mas] procede, pela sua génese, da ontologia do modelo (...). A fotografia não cria eternidade como a arte, antes embalsama o tempo, subtraindo-o apenas à sua corrupção. Nesta perspectiva, o cinema surge como a realização, no tempo, da objectividade fotográfica”.

Por outras palavras, e como já tínhamos observado, uma eventualmente fraca iconicidade da imagem foto-cinematográfica não diminui a sua indiciabilidade. Pouco depois (p. 16), sobre o mesmo tema, mas alargando-o às relações entre imaginário e real, escreve Bazin:

“As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real (...). [Nela,] a distinção lógica entre imaginário e real tende a ser abolida. Qualquer imagem deve ser sentida como objecto e qualquer objecto como imagem, [produzindo] uma alucinação verdadeira”.

A ideia de que o ícone revela/desvela o real, tornando visível o invisível através de um trabalho de “mostração” e sendo até condição da sua “epifania”, é tipicamente grega e envolve o apagamento da fronteira entre imaginário e real; discutimo-la adiante a propósito da série *εἶδος, ιδέα, εἰκών, εἰδωλον* (*eidòs, idea, eikôn, eidôlon*) e do mundo metafísico dos gregos clássicos. Quanto à “alucinação verdadeira” daquele que *vê* tal revelação, ou assunção de uma aparência pelo real invisível, ela refere-se a um *ver* implicado, crente e volitivo, que é mal expresso pela clássica dicotomia *sujeito percepcionante / objecto percepcionado*.

A parada grega:
*εἶδος, ιδέα,
εἰκών, εἰδωλον*

Bazin virá, ainda, a sublinhar a diferença entre o olhar da câmara e o olhar humano (p. 17), um tema de que Merleau-Ponty também se veio, no mesmo ano (1945), a apropriar: a fotografia, diz ele, permite-nos “admirar, na sua reprodução, o original que os nossos olhos não teriam sabido amar”. É um apontamento que nos remete para o Aristóteles da *Poética*, para quem a *mimesis* artística nos faz até apreciar, nas suas representações, o que nos “repugnaria” na vida real.

Disse que também Sontag e Barthes, comparando, num território epistemológico ainda próximo de Bazin, o que fazem pintura e fotografia, vieram a glosar o tema da indiciabilidade. De facto, Sontag (1977: 136) escreveria, a este respeito, o seguinte, em termos que os amadores de fotografia não desdenhariam, em meados do séc. XIX, subscrever:

“Enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registo de uma emanção (ondas de luz reflectidas pelos objectos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura”.

Barthes (1980: 871) viria, sem citar Sontag nem Bazin e apresentando a sua reflexão como genuinamente original, a fazer-se eco deste argumento, tratando o “referente” fotográfico como o real fotografado e referindo a “co-naturalidade” do índice fotográfico e do seu objecto:

“...Toda e qualquer foto é de algum modo co-natural ao seu referente. (...) Chamo ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real para a qual uma imagem ou um signo reenviam, mas a coisa *necessariamente* real que foi posta diante da objectiva, e sem a qual não haveria fotografia. A pintura (...) pode fingir a realidade sem a ter visto. O discurso combina, decerto, signos que têm referentes, mas esses referentes podem ser e são frequentemente ‘quimeras’. Ao contrário destas imitações, na fotografia, nunca posso negar que *a coisa tenha estado lá*”.

Insistamos num ponto crucial: a indicialidade não desaparece necessariamente com as trucagens e os efeitos especiais de que o cinema sempre foi, igualmente, uma gigantesca fábrica, por via do trabalho da câmara e do dispositivo óptico utilizado, do trabalho com o *décor* ou em laboratório, em pós-produção. Nem os históricos espelhos do “processo Shuftan”, nem o uso de maquetes pelos estúdios, nem o *pictograph* ou o *simplifilm*, onde lentes substituíam os espelhos, nem os fundos fotográficos ou cinematográficos obtidos por projecção de imagens muito ampliadas e que permitiram durante décadas que uma paisagem previamente filmada “corresse” para além da janela de um comboio ou que uma estrada vista em *travelling* para a frente, ou para trás, fosse “percorrida” por um carro (imóvel no estúdio e provavelmente transformado para efeito das filmagens), alteram a definição básica da imagem como “emanando” do objecto filmado. Em todos estes procedimentos, bem como em todas as sobreposições de imagens em laboratório (*fondus enchainés*, *layerings* vários), cada componente separada da imagem final mantinha a sua indicialidade original.

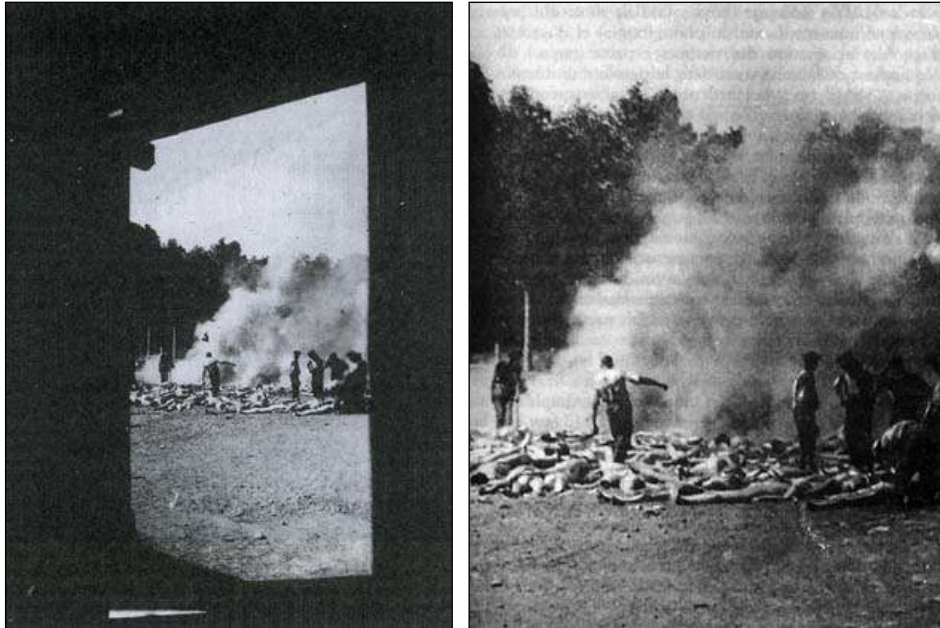
O automóvel
de estúdio
na estrada
pré-filmada

Hoje, com as imagens numéricas e feitas em computador, muitas vezes misturadas com imagens “reais” (recordem-se os argumentos de Manovitch), a questão torna-se mais complexa, regressando-se a um estágio de fusão entre a indicialidade fotográfica e a antiga representação pictural — um processo que foi praticado pelo cinema desde a construção de cenários pictóricos e mais tarde virtuais.

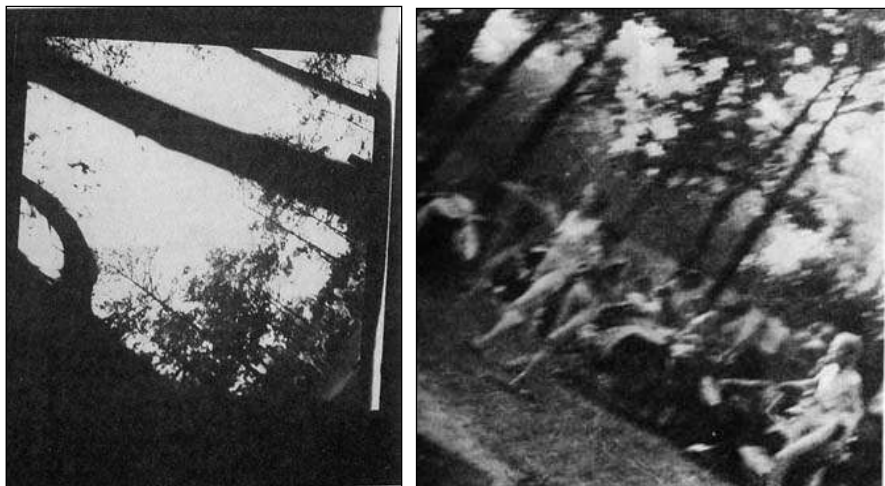
Lanzmann versus Didi-Huberman

A QUESTÃO DA INDICIALIDADE, ou da indexicalidade directa da imagem foto-cinematográfica, transvasou há muito dos parâmetros bazinianos que a constituíram, metamorfoseando-se e adquirindo novos rebatimentos, designadamente éticos, em polémicas como a que opôs Claude Lanzmann (autor de *Shoah*, um documentário de 1985, de 9. ½ horas, sobre os campos de extermínio nazis e o *ghetto* de Varsóvia) e seus aliados (Wajcman, 2001: 47-83. Pagnoux, 2001: 84-108), por um lado, e Didi-Huberman (2001 ; 2004), por outro, em torno do estudo, por este último, de quatro fotografias feitas por um *Sonderkommando* em Auschwitz, em Agosto de 1944.

Invocando a sua metodologia para a construção de *Shoah*, onde optou por apenas ouvir sobreviventes e testemunhas directas, Lanzmann atacou o uso de imagens de arquivo fotográfico dos campos para abordar a “solução final”, alegando que tais imagens já só podem funcionar como “provas” (no sentido jurídico) e que tais provas já não são necessárias a ninguém. Em apoio de Lanzmann (que além de cineasta, era director da *Les Temps Modernes*, onde Wajcman e Pagnoux publicaram os seus textos), Wajcman acusou Didi-Huberman de ceder à “fetichização religiosa”, à “captação hipnótica”, à “encantação mágica” e ao “amor generalizado pela representação”, hoje sobretudo protagonizado pela televisão, que o interesse de Didi-Huberman por novas imagens reais de Auschwitz representaria. Pagnoux foi mais longe, acusando Didi-Huberman de transformar o campo de extermínio num “objecto fotogénico” e de fomentar doentamente uma “fruição do horror” subsidiária da pornografia e moralmente insuportável.



À esquerda: uma das foto originais do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, obtida clandestinamente em Agosto de 1944. À direita: reenquadramento e ampliação da foto original.



À esquerda: outra das fotos originais do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, obtida em Agosto de 1944. À direita: reenquadramento e ampliação da foto original.

O “óbvio” e o
“ponto final”

Lanzmann, por seu turno, disse numa entrevista que, se tivesse encontrado um filme feito por um SS em que se visse a entrada de vítimas para uma câmara de gás e, depois, o resultado do gaseamento, não só nunca teria utilizado tal filme como o teria destruído “por razões óbvias, ponto final”. Para os seus críticos, portanto, Didi-Huberman estaria a promover, através da sua chamada de atenção para imagens da realidade, um voyeurismo tão intolerável quanto inútil.

Didi-Huberman (2004) respondeu-lhes que as fotos “arrancadas ao inferno do campo” pelo *Sonderkommando* (quatro imagens onde se vêem mulheres despidas encaminhando-se para a câmara de gás e cadáveres de recém-gaseados à beira de uma vala comum fumegante onde os corpos são incinerados) são documentos “preciosos”, obtidos em condições de clandestinidade extrema (recorde-se que os *Sonderkommandos* de Auschwitz eram regularmente eliminados); que essas fotos dão parcialmente testemunho das mortíferas rotinas quotidianas do campo; e que é inaceitável prescindir de imagens de arquivo para documentar em que consistiu a “solução final”, apesar delas pedirem, sempre, uma análise rigorosa das condições materiais em que foram obtidas e do seu valor documental. Para Didi-Huberman, mostrar tais imagens e analisar as condições em que foram obtidas faz parte do

trabalho obrigatório do historiador, tanto mais quanto elas dão expressão imagética aos rolos de textos dos *Sonderkommandos* enterrados no campo (a maior parte dos quais se perderam, porque o solo do campo foi saqueado após a libertação por camponeses polacos à procura do “ouro judeu”), bem como a depoimentos como os de Primo Levi, de Robert Antelme e até a relatórios nazis sobre a vida nos campos da morte, como o do SS Filip Müller.

Como pano de fundo desta polémica emerge o uso e a divulgação descuidados de imagens dos campos obtidas aquando da libertação destes pelos aliados: em diversos casos, imagens de um campo foram apresentadas como sendo de outro, mal legendadas, insuficientemente identificadas, geralmente não datadas e apresentadas sem autoria — amalgamadas pela propaganda aliada numa campanha de comunicação que visou, sem grandes preocupações de rigor, fazer para a opinião pública do imediato pós-guerra uma “pedagogia do horror” nazi, mostrando em imagens as suas atrocidades e os seus crimes contra a humanidade.

Filme, aula do ver

NÃO ABORDAMOS AQUI o filme enquanto suporte material impressionável (sucessão dos tipos de película, etc.) que integra a história técnica do dispositivo cinematográfico a par da história dos aparelhos de captação de imagem e som, dos sistemas de projecção e dos utensílios de pós-produção: antes o abordamos enquanto obra e objecto estético complexos — um artefacto vidente ou “olhador”, como diria Duchamp, que ao mesmo tempo é o que o espectador *vê* no ecrã. Deste ponto de vista, o filme — até ontem maioritariamente impresso em película, hoje maioritariamente em suporte digital — é antes de mais o objecto comunicacional e/ou artístico resultante do dispositivo cinematográfico e que pede para ser percepcionado como corpo plástico feito de imagens e sons; ele propõe uma experiência perceptiva idiossincrática, ocupando um lugar próprio entre nós e o mundo, entre a experiência perceptiva do mundo *para nós* e do mundo *em si*, entendidos como sendo uma e a mesma coisa. Por ser esse o lugar que ocupa, disse-se por vezes que o filme, entendido como obra que resulta do dispositivo cinematográfico, estabelece *uma* mediação e é, por isso, uma coisa ou objecto *intermedium*.

Mas independentemente da efectiva mediação — resultante, em primeiro lugar, da indexicalidade das suas imagens — que o filme oferece entre nós e o mundo, e à semelhança do que foi infindavelmente repetido sobre as artes ao longo da modernidade e sobre os modernismos artísticos em particular, o filme só suplementarmente remete para outra realidade para além da sua. Já Merleau-Ponty (1945) notou que o filme, “forma temporal complexa”, não remete senão para si próprio — é auto-referencial. Dada a relação particular que existe entre a sua imagem e o objecto filmado, ele duplica de facto, a seu modo, o real (Mendes, 2009: 15-17), mas fá-lo criando uma *nova realidade* que ocupa um espaço próprio entre nós e o mundo, e acrescenta-se à nossa percepção do mundo, alterando-a.

O filme, *objecto* vidente (Vivian Sobchack defini-lo-á como *sujeito*, como veremos), altera o que vemos e percepcionamos do mundo e influencia a nossa experiência vivida, insistindo na sua *maieutica do ver*, na sua identidade de *parteiro do ver*. No âmbito da reflexão sobre a ideia de cinema que vem de Münsterberg a Deleuze, direi que o cinema é uma *escola do ver* que nunca deixou de estar em instalação, e que cada um dos seus filmes é uma aula dessa escola, uma *aula do ver*. Cada filme propõe aos seus espectadores uma *vidência* específica. E os seus espectadores mais cinéfilos tornam-se, por ele, igualmente *videntes* (3).

“Objecto
vidente”

Münsterberg e o cinema como “espelho da mente”

APRESENTANDO O CINEMA aos seus contemporâneos em *The Photoplay*, quase em simultâneo com a estreia de *The Birth of a Nation* de Griffith, Münsterberg (1916: 56), psicólogo de profissão e neo-kantiano de formação, descreve-o sobretudo como um dispositivo que transfere e replica o funcionamento da mente humana e que de diversos modos a espelha (como Jean Epstein também viria a fazer). Ele preocupa-

se sobretudo com a actividade mental gerada no espectador diante das imagens em movimento, da mobilidade da câmara, da escala de planos e da nova figuração do real que o filme produz, abordando o seu tema em função de quatro ângulos: a “profundidade e o movimento”, a “atenção”, a “memória e a imaginação” e as “emoções”. Referindo-se por exemplo à impressão de profundidade de campo e de movimento produzida pela imagem bidimensional projectada no ecrã, diz ele:

“De facto vemos a profundidade [de campo] e no entanto não podemos aceitá-la. Algo inibe em nós a crença em que as pessoas e paisagens projectadas são mesmo plásticas. Mas não são certamente apenas retratos: as pessoas movem-se em direcção a nós ou afastam-se, e o rio flui de facto para um vale distante. E no entanto a distância a que as pessoas se movem [no ecrã] não é a do nosso espaço real, (...) e aquelas pessoas não são de carne e osso. O que caracteriza a percepção da *photoplay* [do filme] é uma experiência interior única [do espectador]. E pouco adiante, 70-71]: Vemos genuína profundidade nas imagens, sabendo a cada instante que essa profundidade não é real e que as pessoas não são realmente plásticas. É apenas uma sugestão de profundidade criada pela nossa actividade (...). O mesmo se passa com o movimento, que também é por nós percebido (...) e que depende em grande parte da nossa reacção. Profundidade e movimento chegam a nós, no mundo das imagens em movimento, não como factos brutos mas como uma mistura de factos e símbolos”.

Como muitos autores posteriores (Benjamin, 1936), Münsterberg põe em evidência a capacidade do cinema, quando comparado com o teatro, para multiplicar, via escala de planos, os pontos de vista do espectador sobre a acção ou sobre as personagens. Eis o que ele escreve sobre o grande plano (*close-up*) e os seus efeitos na atenção do espectador (*loc. cit.*: 87-88):

“O grande plano objectivou no nosso mundo perceptivo o nosso acto mental de atenção e deu à arte um meio que transcende de longe o poder de qualquer palco teatral. O grande plano foi introduzido bastante tarde mas adquiriu de imediato uma posição segura: quanto mais elaborada a produção, maior e mais competente o uso deste novo meio artístico”.

A época em que Münsterberg escreve o seu ensaio, tendo o cinematógrafo atingido os seus vinte anos, é a do deslumbramento permanente com as novas expressões e figurações que ele vai progressivamente oferecendo. Mas, facto raro na época e antecipando-se acentuadamente à reflexão posterior sobre o cinema, o que lhe interessa são, tanto as novas performances expressivas, como o efeito perceptivo que elas geram. Veja-se o que ele diz sobre o *cut-back* (*flashback*) e as *forward glances* (*flashforwards*) no que toca à sua relação com a “memória” e com a “imaginação” (*loc. cit.*: 95-96):

“O caso do *cut-back* é semelhante ao do *close-up*. Neste reconhecemos o acto mental da atenção, naquele o acto mental de recordar. O que no teatro resultaria apenas da nossa mente está, no filme, nas próprias imagens, como se a realidade perdesse a sua conexão contínua e desse forma às solicitações da nossa alma (...). Outra versão do mesmo princípio vemos nas imagens que antecipam o futuro da acção (*forward glances*): a função mental aqui envolvida é a da nossa expectativa (...) ou imaginação. [E mais adiante, 105-106:] O elemento temporal desapareceu, irradia em todas as direcções (...). O mundo objectivo é moldado pelos interesses da mente. Acontecimentos distantes uns dos outros, que não poderíamos presenciar ao mesmo tempo, fundem-se agora no nosso campo de visão, reunidos na nossa consciência”.

Ou seja: já em 1916 Münsterberg viu o cinema como um dispositivo que, produzindo uma nova realidade, veio colar-se, por osmose e semelhança, à própria actividade mental do espectador perceptivo, transferindo-a e figurando-a nas suas imagens em movimento. Para ele, o cinema coincide com e dá forma a uma série de processos mentais do espectador; e o filme é entendível como uma “arte do espírito” que “conta a história humana ultrapassando as formas do mundo exterior (...) e ajustando os acontecimentos [que mostra] às formas do mundo interior”.

Bem mais tarde, também Arnheim (1954; 1969) considerará que a arte e a sua percepção resultam da actividade criadora do espírito, que dá sentido ao mundo e lhe atribui perfis físicos (forma, cor, dimensão, luminância, etc.), mas admitindo que tais perfis são, apesar de tudo, o “reflexo” do que se encontra no mundo. Entretanto (e explicitamente com Bazin), o pensamento crítico sobre o cinema formulará, por exemplo face à “montagem de atracções” ou “associativa” de Eisenstein e da escola

Cut-backs, forward glances, memória e imaginação

rusa, o juízo de que esta é “autoritária” ou “manipuladora” da percepção do espectador. Mas para Münsterberg, em tempo de consagração de Griffith e do seu *The Birth of a Nation*, o que prevalece é o maravilhamento diante da capacidade do filme para replicar e se apresentar como duplo, não precisamente do mundo, mas dos mecanismos de percepção de quem o vê.

A marcação peirceana

VIMOS que a tripla marcação peirceana da imagem foto-cinematográfica (como ícone, índice e símbolo) ultrapassa as críticas de Manovitch ao “dogma” da indexicalidade e permite analisar essa imagem num contexto mais vasto e mais pictural. Acresce, ainda em matéria de indexicalidade, que o que seja o *referente* de um filme tem igualmente alimentado uma discussão que não parece ser fácil encerrar conclusivamente. Autores contemporâneos (Aumont *et al*, *loc. cit.*, 2008: 72) insistem na natureza categorial do referente cinematográfico:

“No que respeita à linguagem cinematográfica, a imagem de um gato (significante icónico + significado ‘gato’) não tem como referente o gato particular que foi filmado, mas sobretudo toda a categoria dos gatos: é preciso, de facto, distinguir entre o acto da tomada de vistas, que requer um gato particular, e a atribuição de um referente à imagem vista por aquele ou aqueles que a olham. Exceptuando o caso das fotos de família ou do filme de férias, um objecto não é fotografado ou filmado senão como representante da categoria a que pertence: é para essa categoria que ele reenvia e não para o objecto-representante que foi utilizado na tomada de vistas”.

Os mesmos autores ilustram a seguir esta afirmação com exemplos como o de *Crin Blanc* (Albert Lamorisse, 1953): as imagens do cavalo do filme não têm por referente a meia dúzia de animais semelhantes uns aos outros que foram necessários para as filmagens, mas o *tipo* categorial e idiossincrático de cavalo selvagem ali representado. O mesmo se poderia dizer da meia dúzia de Fords Thunderbird que foram necessários para filmar o carro de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) e de mil outros exemplos.

Ora, não é esta a vivência das “fotos de família” nem dos “filmes de férias”, diante dos quais dizemos “este sou eu”, “aquela é a minha irmã”. Como poderiam umas e outros escapar à definição geral da imagem foto-cinematográfica? Voltando à imagem do gato, se ela pode ser vista como um *significante icónico* que remete para a “categoria dos gatos a que ele pertence”, também pode ter como *referente* o gato concreto que foi fotografado ou filmado, e a que está ligada pela indexicalidade directa, como o *Mitsou* de Rilke estava ligado *àquele* gato pela semelhança. Do mesmo modo, a imagem da personagem Elsa Bannister, incarnada por Rita Hayworth em *The Lady of Shanghai* (Orson Welles, 1947), pode ser o *significante* que remete para o *significado femme fatale* do *film noir*, mas o seu *referente* também pode ser *aquela* Rita Hayworth e seus restantes desempenhos.

Fotos de
família e filmes
de férias

É a este jogo de possibilidades que se reporta a discussão sobre as potências de referenciação da imagem foto-cinematográfica. Tal jogo parte de três petições de princípio distintas sobre o modo como este tipo de imagem significa e representa ou re-apresenta o real fotografado ou filmado: a petição herdada da linguística e expressa por Aumont *et al*.; a petição herdada do “realismo ontológico” de Bazin, Sontag e Barthes, para quem a indexicalidade directa é o valor determinante da natureza e da percepção de tais imagens; e a petição proposta por Peirce (tais imagens são ao mesmo tempo ícones, índices e símbolos). Em nosso entender, e sem prejuízo do interesse teórico da discussão, a proposta pragmática da semiologia de Peirce é a mais capaz de responder à questão colocada: a imagem foto-cinematográfica pode ser um índice que também é ícone e símbolo; um ícone que também é índice e símbolo; ou um símbolo que também é ícone e índice.

O corpo do filme

O FILME É PERCEPCIONADO como um todo pelos seus espectadores, que no entanto podem ser mais sensíveis a esta ou àquela das suas componentes — porque ele é sempre um composto, uma composição. O filme apresenta-se-nos como *corpo* no sentido que lhe deram Vivian Sobchack (1992) e Raymond Bellour (2009),

exprimindo a intencionalidade da realização e subjectivizando, por meios técnicos e pelo seu *savoir faire* artístico, as formas e conteúdos do mundo. Por os subjectivizar dissocia-se deles sem no entanto poder rejeitar a indicialidade das suas imagens. Assim entendido como corpo, o filme dá às suas imagens e figurações autonomia e heciedade identitária, separando-se dos olhares heteronómicos herdados, depois de com eles ter aprendido. Este trabalho, esta *separação*, podemos, como fiz atrás, defini-lo como holístico e *animista*: trata-se, como se disse ao longo de séculos, de dar “alma” (figura, forma, imagem) às coisas, “alma” que o realizador viu nelas ou lhes insuflou. Apesar da sua indicialidade, todas as imagens do filme são ficções que metamorfoseiam o real, o que nos afasta do estrito “realismo ontológico” defendido por Bazin. O filme torna-se, assim, *imago* metafórica do mundo — pode *desvelar*, *revelar* o real, ou *perfis invisíveis* do real. É esta a marca *idealista* do cinema, tão cara ao mesmo Bazin. E a resposta à questão de saber como dá o artista (aqui o cineasta) essa “alma” às coisas vem sendo tentativamente formulada desde a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, quando (§ 49), referindo-se ao “génio artístico”, ele explica, propondo a *novidade* de cada representação artística (e o progresso linearista que ela instaura) que tão acarinhada será pelos modernos e pelos modernistas:

“Este (...) talento [o génio] é (...) aquele que designamos por alma; de facto, exprimir e tornar universalmente comunicável o que é indizível no estado de alma aquando de certa representação, quer a [sua] expressão pertença à linguagem, à pintura, à plástica [escultura], (...) exige a faculdade de captar (...) o jogo da imaginação e de o unificar num conceito que pode ser comunicado sem o constrangimento de regras — conceito que, por essa razão, é *original* e lança uma *nova regra* [itálicos meus] que não teria sido possível deduzir de nenhum princípio ou exemplo precedente”.

O todo é mais que a soma das suas partes: ao tornar-se *imago* metafórica do mundo, o filme oferece uma *fotogénese* (produção de luz visível, luminiscência ou fosforescência) específica a esse mesmo mundo, com os seus objectos, paisagens e personagens, entendida como também Cavell (1992: 30-38) a entende e de que dá testemunho a re-apresentação do real em forma de fantasma, resultante do desejo de o transfigurar. No filme, as coisas são vistas como sendo *outras*, escreveu Eisenstein (1944) a propósito da chaleira fumegante de Dickens: o filme *feiticisa* as coisas, *facializa-as* (v., *infra*, *Facialidades, fotografia, cinema*, cap. 15, Vol. II), oferecendo delas *outra figura*, e propende a lidar com elas no regime da “inquietante estranheza”, a *Unheimliche* de Freud a que adiante me refiro com mais detalhe. Dito de outro modo, qualquer objecto fotografado ou filmado pode ser signo de outra coisa, remetendo para um imaginário individual ou socialmente determinado que de algum modo o transfigura, dando-lhe polissemia e convidando-nos a *ver* nele um *invisível* não explicitamente referenciado.

Fétiches e
facializações

Com a intensidade das suas imagens e dos seus sons, com o seu ritmo e a suas durações, a sua luz e atmosferas, a sua maior ou menor unidade e homogeneidade, o corpo do filme propõe-se à nossa percepção holística como um todo expressivo, à semelhança de qualquer obra de arte. O que o corpo do filme, massa plástica feita de imagens em movimento e sons, propõe ao espectador, é que este o entenda como *metamorfose* e como *outra figura* do real e seja capaz de activar, através da sua inteligência perceptiva, a ligação imaginária entre o que *vê* no ecrã e o que *vê* no real. O filme não propõe ao espectador que nele “encontre” o real (exercício que a pintura tinha saturado com o retrato e o *trompe-l'œil*), mas o inverso: propõe-lhe que nele mergulhe e seja depois capaz de o ver no real e de neste o inscrever, percepcionando emocionalmente, de um modo novo, o que começou por ver no ecrã (o exercício de matriz idealista a que Bazin chamou “alucinação verdadeira”): a nova realidade é feita das figurações que o filme ofereceu e que o espectador inscreverá, ou não, na sua experiência vivida. É deste modo que o filme transfigura o *Lebenswelt*: um olhar educado pela imagem não percepciona o mundo de modo banal, porque inscreve no mundo vivido o que *viu*, o que apreendeu na imagem. Dito de outro modo: o jogo hermenêutico do vidente-espectador diante do filme entendido, por sua vez, como objecto-sujeito vidente, replica autonomamente (e articula-se com) o jogo hermenêutico do vidente-realizador (ou com o autor implícito da obra).

Se e quando o jogo hermenêutico do vidente-realizador, do filme como artefacto vidente e do vidente-espectador se cruzam ou se fundem empaticamente, o espectador entra no quiasma onde se indistinguem a re-apresentação do real (sempre dependente da indicialidade das imagens) e a sua transfiguração por via dos artifícios do filme: a *découpage*, o enquadramento e o plano, a *mise en scène* do real e/ou das ficções, o trabalho com a luz e o som, a elipse, a montagem, o *grading* e a correcção da cor. Tal transfiguração resulta, assim, do artifício e do falso, e faz pensar, entre outros e por exemplo, nos exercícios de *caméra-stylo* (Astruc, 1948) e na sua capacidade para gerar empatia, *Einfühlung*. Veremos com Bazin e Deleuze como a pregnância das imagens e da sua duração tende sempre a regressar, um pouco como no retorno do recalçado, à definição do que sejam o cinema e os seus filmes.

A camera-stylo
de Astruc

Como anotou Paulo Filipe Monteiro no seu «Fenomenologias do cinema» (1996), foi a dimensão *tempo* que separou irreversivelmente o cinema da fotografia. Evocando Arnheim e Metz, diz ele:

“Já em 1932, Rudolf Arnheim reconhecia que a fotografia, à qual falta o tempo e o volume, produz uma impressão de realidade muito mais fraca do que o cinema, o qual dispõe por seu lado da dimensão temporal, bem como de um equivalente aceitável do relevo (obtido nomeadamente pelo jogo dos movimentos). (...) Comenta Metz (...): na fotografia, ‘esse material tão semelhante ainda o não era suficientemente: faltava-lhe o tempo, faltava-lhe dar conta do volume de um modo aceitável, faltava-lhe a sensação de movimento, comumente sentida como sinónimo de vida.’ ”

O espectador emociona-se, enquanto a sua percepção age diante do corpo do filme, com isto ou aquilo que nele *vê* (e em primeiro lugar por via do *punctum* que Barthes referiu a propósito da fotografia). Mas a este respeito recordarei o óbvio, que tantas vezes não vemos: as emoções só existem em nós, na vidência dos espectadores e na de quem filmou e montou as imagens e os sons: não estão *contidas* nas imagens. O filme é um objecto inanimado. São os espectadores que, reagindo-lhe e reagindo ao que o realizador viu, se emocionam diante dele. Dir-se-á: alguém canta emocionadamente para uma gravação sonora, alguém filma uma criança que chora desesperada. O som gravado e o filme não contêm emoções? A resposta é: contêm o registo tecnicamente transferido dessas emoções (Bazin falará a este respeito de “embalsamamento do tempo” e invocará a morte de Manolete filmada na arena); mas o filme e a sua banda sonora não “vivem” emoções, são o seu registo. É esta a hecceidade tecnológica da indicialidade.

Sujeito e/ou objecto

VALE A PENA demorarmo-nos um instante no velho dualismo sujeito-objecto que a fenomenologia existencial rediscutiu, porque é esta dicotomia cartesiana que está na origem da discussão da ontologia do filme (4). Visto por Descartes — passe o anacronismo — o filme seria apenas mais uma “coisa”, uma *res extensa*, um objecto inanimado como uma pintura. O sujeito, por seu turno — chamemos-lhe, aqui, espectador — seria uma *res cogitans*, uma coisa pensante, o indiscernível de que o *cogito* é sintoma. Também Alexandre Kojève (1947: 436-7) se explicou, na sua *Introdução à leitura de Hegel*, sobre a tensão entre *sujeito* e *objecto*, embora exprimindo-a contraditoriamente:

“Para continuar a ser humano, o Homem deve continuar a ser um ‘sujeito oposto ao objecto’ (...), deve continuar a separar as formas dos conteúdos destas, fazendo-o já não para transformar activamente estes últimos, mas para se opor ele mesmo, enquanto forma pura, a si próprio e aos outros, vistos como quaisquer conteúdos”.

O “sujeito como forma pura” de Kojève é talvez aproximável do “sujeito transcendental” de Husserl — aquele que a fenomenologia existencial de Merleau-Ponty abandonou, ao mesmo tempo que punha em causa a própria dicotomia sujeito/objecto, vinda da filosofia herdada. Mas diversas antropologias dizem-nos que culturas animistas atribuem a animais, plantas e pedras uma existência *animada*; e as mesmas e outras fabricam *feitiços* — artefactos que agem sobre sujeitos, sobre a sua interioridade e subjectividade e até sobre a sua integridade física.

Objecto técnico, artefacto, o filme é um acessório que contém (ou pode conter) o registo das três realidades de que falou Watzlawick (loc.cit.): a de primeira ordem, feita de *res extensa*, aquela em que tropeçamos todos os dias; a de segunda ordem, a dos *valores*, onde o ouro deixa de ser visto como um metal entre outros e passa a ser considerado pelo seu excepcional valor de troca; e a de terceira ordem, a do *simbólico* e do *imaginário*, onde não exigimos necessariamente às “coisas” que a integram (as nossas ficções, fantasmas e *images*) a satisfação do predicado de existência tal como o entendemos aplicado às “coisas” que integram a realidade de primeira ordem.

O filme é, decerto, pelo menos enquanto tiver existência como suporte material, um pedaço de *res extensa*, uma coisa. Mas como signo, como relação significante-significado, como conjunto de conteúdos e de formas (passe a discutível distinção entre uns e outras, a que voltarei), será um objecto “mágico” dotado de poderes? Sobchack (1992) propôs que filme e espectador são cada um deles, ao mesmo tempo, sujeito e objecto de visão; dir-se-á que esta fenomenologia existencial, vinda de Merleau-Ponty, é animista porque transforma o filme num feitiço, num artefacto de *vaudou*? É contra esta “crença”, porque de “crença”, e supersticiosa, parece tratar-se, que Quentin Meillassoux (2006) evoca genericamente — sem se referir a filmes — nas primeiras linhas de *Après la finitude*, as “qualidades segundas” das coisas em Locke e em Descartes:

“Quando me queimo numa vela, considero espontaneamente que a sensação de queimadura está no meu dedo, não na vela. Não toco numa dor que estaria presente na chama como uma das suas propriedades: a chama não se queima quando queima. E o que se diz para as afecções deve dizer-se para as sensações: o sabor de um alimento não é experimentado pelo alimento e não existe senão quando é absorvido. A beleza melodiosa de uma sequência sonora não é ouvida pela melodia, a cor luminosa de um quadro não é vista pelo pigmento colorido da tela, etc. (...) Retire-se o observador, e o mundo esvazia-se das suas qualidades sonoras, visuais, olfactivas, etc.” (tr. adaptada, J. M. M.).

O filme como coisa *em si* não sente, não chora nem ri. Dito de outro modo e generalizando, não atribuímos às coisas “em si”, na prática entendidas como “coisas sem mim” (as que o realismo ingénuo e dogmático julgou poder ver na realidade de primeira ordem de Watzlawick) qualidades sensitivas ou perceptivas: percepção e sensação são *relações* entre eu e as coisas. As qualidades sensíveis das coisas não estão *nelas*, mas *sim na minha relação subjectiva com elas*. Desde Kant, que criticou radicalmente o realismo ingénuo e dogmático, sabemos que não podemos relacionar-nos com as coisas *em si* senão como coisas *para nós*, porque o pensamento não pode sair de si próprio para considerar as coisas em si, apenas pode considerá-las como coisas *para si*. Ou, como ironicamente disse Hegel e Meillassoux recorda, “não podemos surpreender as coisas pelas costas”. O filme pertence decerto às “coisas” enquanto *res extensa* e é um artefacto que o espectador vê como coisa e signo *para si*. É a relação entre espectador e filme que faz deste último o que ele é.

Também Merleau-Ponty, na sua conferência de 1945 sobre “o cinema e a nova psicologia”, define sempre o filme como “objecto a perceber” (*objet à percevoir*), como “forma temporal” que não é a soma das suas partes mas um todo significativo que nos “diz” alguma coisa e “significa” para nós. E acrescenta que o filme, eminentemente narrativo, não propõe, apesar do seu “realismo”, a *mimesis* do real (devido à *découpage*, à *mise en scène* e à montagem, que ele não cita):

“O drama cinematográfico tem, por assim dizer, um grão mais apertado do que os dramas da vida real, passa-se num mundo mais exacto do que o mundo real”.

O “realismo” ou “naturalismo” vindo, em primeiro lugar, da indexicalidade das imagens, é ultrapassado pelo que o realizador vê através da câmara, pela duração dos planos, pela montagem e pós-produção de imagens e sons. O realizador opera, assim, uma síntese ou uma síncrese holística do real que propõe ao espectador.

A subversão de Vivian Sobchack

MAS SOBCHACK (loc.cit.) propõe que, percebido e sentido pelo espectador, o filme é uma “coisa” que contém um “ver”, o do seu autor, o da câmara, o dos actores. A pedra ou o ouro não são definidos pela sua intenção de comunicar connosco; o filme, porém, é definido por essa intenção de comunicar, é um objecto-sujeito comunicativo. É esta incarnação experiencial de dois sujeitos-objects comunicativos — o que o filme viu e o que o seu espectador nele vê — que funda a fenomenologia da experiência filmica de Sobchack. Corolário deste fenómeno é o facto, aqui secundário, de que o espectador nunca esteve nem estará na posição fundamentalmente passiva a que Metz e Baudry o remeteram, apesar das fortes descrições de ambos do que seria o “estado filmico”, metaforicamente aproximável do estado onírico ou da *rêverie diurne* do Freud da *Interpretação dos Sonhos* e de «A criação literária e o sonho acordado» (cf., *infra*, *O trabalho do sonho...*). É a actividade perceptiva do espectador que faz do filme, artefacto percebente, o que ele é, do mesmo modo que é a identificação visual do *eu* inicialmente percebido como *outro* que funda, no estado do espelho, a constituição do sujeito e a sua identidade. A formação do *eu* depende de uma imagem especular — de que a imagem foto-cinematográfica, na sua indexicalidade, na sua iconicidade e como símbolo, é um sucedâneo activo, *animado*. Por mais objecções que a sofisticada crítica fabrique, a imagem recia a que o *infans* de Lacan reconheceu no espelho.

A filosofia cartesiana define o sujeito pelo *cogito*; a psicologia trata-o como ser individual *submetido a observação* e/ou como um *ser que conhece*. A sua antítese é o objecto, não percebente mas percebido. Mas, reflectindo sobre o filme, Sobchack propõe uma ligação quiasmática entre os dois, um espaço de sobreposição de distintas “vidências”: sem deixar de ser o “objecto percebível” e interpretável, o filme é também um “sujeito vidente” que exprime uma *Weltanschauung* e cuja visão é, como a nossa, subjectiva, historial, culturalmente determinada e relativa, e com a qual cotejamos a nossa própria visão do mundo vivido. O filme é, assim, deslocado para um novo território ontológico onde partilhamos ou discutimos com ele a nossa forma de estar no mundo e a sua mundaneidade: damos-lhe um estatuto de *interlocutor*, um estatuto de equivalente *inter-pares*. Espectador, sou o “sujeito vidente” que vê o que outro “sujeito vidente” — o filme — viu.

Historicidade e mundaneidade do filme como interlocutor

Insistamos neste ponto: contra a definição do filme à luz da dicotomia sujeito-objecto, o passo arriscado de Sobchack consiste em, distanciando-se das teorias do cinema hegemónicas no último quartel do séc. XX, relançar as bases de uma teoria filosófica do cinema a partir da fenomenologia existencial e semiótica do Merleau-Ponty de 1945, para explicar que não vemos os filmes apenas como “objectos visíveis”, mas também como “sujeitos videntes”, que nos propõem a sua visão do mundo vivido, à qual os espectadores justapõem dialogicamente a deles. O espectador *vê* o filme *ver*, diz Sobchack. Em Merleau-Ponty, o filme mantém-se como “objecto a perceber”. Mas Sobchack ultrapassa essa definição:

“[A fenomenologia existencial] forneceu os meios e o vocabulário necessários para descrever, tematizar e interpretar o filme, não meramente como objecto para a visão, mas também como sujeito de visão — sujeito cujo corpo é em geral ‘objectivamente’ invisível na sua própria actividade perceptiva mas que expressa e concretiza os seus projectos intencionais no mundo não apenas como visual mas também como visível” (loc. cit. 304). “O cinema é um objecto sensitivo, mas também se torna, perante nós, num sujeito sensível e sensual (...) vidente e visto” (op. cit.: 309). “A *parole-parlante* (palavra falante) e a *parole-parlée* (palavra falada) de Merleau-Ponty têm os seus equivalentes cinematográficos nos gestos incarnados de [o filme] ser uma *viewing-view* (uma visão vidente) e uma imagem constituída, ou *viewed view* (uma visão vista)” (op. cit: 50).

A autora regressará, doze anos depois (2004: 148), a esta formulação, insistindo em que o filme “é percebido como *sujeito da sua própria visão* e como *objecto para a nossa visão*”. O filme, artefacto técnico, desloca-se do campo do “objecto observável” para o dos “sujeitos videntes”, saltando sobre uma formulação igualmente possível, a do “artefacto vidente” que conhecemos desde a *camera obscura* e da máquina óptica de Vermeer. O filme deixa de ser apenas o resultado de uma *tecnologia expressiva* e passa a ser o resultado de uma *tecnologia perceptiva*,

como as que expandem os sentidos humanos (a bengala do cego, o microscópio, o raio X, o telescópio). Um dos exemplos mais claros da expansão dos sentidos humanos é talvez o do soldado americano contemporâneo num teatro de operações, ligado a um conjunto de dispositivos perceptivos (visão noturna, sensibilidade térmica, armas inteligentes, sistema de comunicações) que o tornam numa plataforma intermedial e multiusos.

A “máquina
tirânica”

Na sua intersubjectividade, a tríade realizador/filme/espectador sobrepõe-se à ideia de cinema proposta por Jean-Louis Baudry (1970, 1975, 1978) e parcialmente subscrita por Christian Metz (1975), para quem o dispositivo cinematográfico é uma máquina tirânica, uma “máquina de influência” que impõe as suas convicções convencionais, retóricas e codificadas sobre o real, tornando o espectador numa sua vítima passiva, incapaz de não se submeter à plenipotência das imagens e dos sons e ao seu *telos* narrativo. Vejamos: duas personagens sentadas a uma mesa de esplanada discutem vivamente. Ouvimo-las trocarem opiniões antagónicas sobre o que as ocupa. Sem mudarmos de plano, a câmara afasta-se lentamente delas e percorre em panorâmica a paisagem de rio e montanha que não víamos antes. Continuamos a ouvi-las, mas a câmara desinteressou-se delas. Ou ouvimo-las menos agora e a conversa dá lugar a música sobreposta à paisagem. Ou, ainda, cortámos a conversa em certo instante e colámos-lhe a panorâmica da paisagem. O efeito não é o mesmo, se mantivemos o plano ou montámos dois ou mais. Eis o que o cinema faz. Com montagem ou sem ela, conduz a atenção do espectador para onde quer; e este, enredado no dispositivo, deixa-se ir. Não é o filme um artefacto vidente, não entra em quiasma com o espectador?

Para a fenomenologia transcendental de Husserl, a clivagem sujeito-objecto foi ainda um instrumento claro: no seu “regresso às coisas-elas-mesmas”, o sujeito continua a ser o *cogito* perceptivo, e o percebido está inteiramente do lado do objecto. Diante do filme, o *eu* do espectador seria um sujeito transcendental, em primeiro lugar feito de olhar omni-perceptivo, que *via* no filme uma *ilusão* (palavra a que Bazin e Tarkovski também aderem), uma metamorfose do real produzida pelas imagens em movimento. Por isso o “realismo” baziniano e a ideia de “epifania” do “real revelado” que lhe está associado têm, para a fenomenologia husserliana, o seu limite nessa *ilusão* e nessa *irrealidade*. Ora, Deleuze considera, no primeiro dos seus livros sobre o cinema (1983), que a fenomenologia não explica suficientemente o que ocorre com o espectador diante do filme. Ele parece ter lido Merleau-Ponty sobretudo à luz da *Logique du cinéma* de Albert Lattay e pouco terá atendido à análise existencial e semiótica da *Phénoménologie de la perception* e de *Le visible et l'invisible* (M.-P., 1945, 1964) onde Sobchack quis re-basear a sua teoria do cinema. Talvez a fenomenologia tenha mais a dizer sobre que coisa é o filme do que Deleuze pensou, como vemos em *The Address of the Eye* e em *Carnal Thoughts*.

Para o autor de *L'image mouvement*, os fenomenólogos são pré-cinematográficos, retomaram dos clássicos o aparelho essencialista do *ver* e a dicotomia sujeito-objecto; e em matéria de cinema ficaram-se pela imagem estroboscópica. Por isso ele lhes prefere Bergson: à ideia husserliana de que “toda a consciência é consciência de qualquer coisa” (por colocar um sujeito percebente face a um objecto percebido), Bergson opôs que “a consciência é qualquer coisa” *em si mesma* e que vale a pena reler aquela dualidade a partir do próprio acto perceptivo. Para Deleuze, a fenomenologia só conhece a visão das coisas *naturais* a partir da *ancoragem* do sujeito perceptivo no *real* e sempre entendeu o cinema como ilusão e irrealidade, sem perceber que o sujeito perceptivo é ele próprio uma imagem-movimento e que o seu cérebro é um conversor permanente do que os olhos vêem — outras imagens-movimento.

Não faltam contemporâneos para deplorar a perda da dicotomia sujeito/objecto e as transferências entre ambos. Um exemplo: referindo-se criticamente à reflexão de fenomenólogos (Linden, 1970; Danto, 1979; Weiss, 1975; Sessonke, 1980) sobre o cinema, Ian Jarvie, saudoso de Descartes, defendeu no seu *Philosophy of the Film* (1987) a clássica bipolaridade:

“Os filmes (...) preservam, no âmbar da experiência, a noção de um *sujeito que vê* e a de um *objecto experienciado*, que interagem, é verdade, mas não de modo a que se quebre a distinção sujeito/objecto” (p. 135).

Ora, foi precisamente contra a subsistência dessa bipolaridade que, embora percorrendo distintos *holzwege*, o Merleau-Ponty de 1945 (a que Jarvie apenas se refere de passagem, em duas linhas, p. 112) como depois Deleuze e Sobchack, embora diferentemente, se levantaram. Apesar da sua postura “clássica”, porém, Jarvie, para quem o problema suscitado pelo cinema é sobretudo o da clivagem entre *aparência* e *realidade*, recusa concluir sobre a possibilidade da distinção entre uma e outra. O que é significativo dos *parti-pris* de Jarvie é o facto de a aporia a que ele chega — a impossibilidade de fundar “definitivamente” a distinção entre *aparência* e *realidade* — não o obrigar a relativizar a sua petição de princípio sobre a distinção cartesiana entre *sujeito* e *objecto*. Eis o que ele diz sobre o “verdadeiro problema” do cinema, distanciando-se da sua declaração anterior:

“O problema é como diferenciar aparência e realidade. E a sua solução é: brinquem (*play*) com o problema, brinquem com diversas tentativas de diferenciação. (...) Este é um problema que nunca é definitivamente resolúvel. Dúvidas sobre a realidade das coisas estão sempre a ressurgir. Brinquem (*toy*) com elas até que elas se tornem urgentes. E quando se tornam elas urgentes? Quando a evidência mostra que as teorias correntes estão de algum modo erradas.” (pp. 136-137).

Mas como é possível que o reconhecimento da indiscernibilidade entre *realidade* e *aparência* (ou entre *essência* e *aparência*, como também foi tão longamente formulada) não acarrete, para Jarvie, a indiscernibilidade da distinção entre *sujeito* e *objecto*? Tanto mais que o problema que ele aborda é o da definição impossível do que seja a realidade. Recordemos Watzlawick: para além da “realidade de primeira ordem”, a da *res extensa*, existe uma “realidade de segunda ordem” feita de valores e subjectiva, que coalesce com a primeira, e ainda a “realidade que inventamos” (feita de deuses, anjos, unicórnios e centauros), sendo que não existe prevalência necessária de qualquer delas sobre as outras. O cineasta António Reis respondia, quando interrogado sobre o que era para ele a realidade: “Tudo” (cf., *infra*, entrevista de 1985 nos anexos finais do Vol. II).

Também as *enactive cognitive sciences*, inicialmente propostas por Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1991), assumem a mente como inteiramente incorporada (*embodied*) e envolvida no mundo. As noções de mente, corpo e mundo são entendidas como entrelaçadas e quiasmáticas: experiências vividas em função da imersão do sujeito no *Lebenswelt*. As consequências para o futuro do cinema têm dado origem a hipóteses prospectivas que tentam descrever a vivência cinemática. Uma das suas sínteses possíveis é a de Pia Tikka (2008).

Ver e imaginar

EMOCIONANDO-NOS, reaprendemos com o corpo do filme a ver e a imaginar: ver e imaginar estão profundamente implicados um com o outro (Walton, 1990: 295); imaginar é vermo-nos a nós mesmos envolvidos no que imaginamos. A este respeito dissera Merleau-Ponty, (evocando Berkeley, para quem o que vemos não são as coisas propriamente ditas, mas luz e cor) no seu «A primazia da percepção e suas consequências filosóficas», p. 16:

“Como disse Berkeley, se tento imaginar um qualquer lugar no mundo que nunca foi visto por ninguém, o simples facto de eu o imaginar torna-me presente nesse lugar. Não consigo conceber um lugar perceptível no qual eu não esteja presente”.

Há tempos, depois de um visionamento de *Les 400 coups*, de Truffaut, um aluno dizia-me, estupefacto com as suas próprias emoções, que tinha ficado medusado pela Paris *do filme* e que desejaria lá viver para sempre. Eu perguntei-lhe: Lá, *naquela* Paris de 1958, a preto e branco? Resposta: Sim, *naquela* Paris de 1958, a preto e branco. Como disse atrás: as imagens são ficções; mas as emoções que a ficção provoca são experienciais, incorporam-se e inscrevem-se no vivido e no *Lebenswelt* do espectador. É também neste sentido que o cinema e os seus filmes são uma escola do ver (Gombrich e Eribon, 1983). Por vezes, nas aulas dessa escola, participam ajudantes oriundos da própria figuração: o envolvimento do espectador ou do

Primado da
percepção

público foi estimulado, em certa pintura, na fotografia e no cinema, por um seu *avatar*, o espectador intra-diegético, aquele que observa a cena dentro do quadro, da foto ou do plano, duplo do *spectator* e que o convida a ver e a imaginar através dele (5). Mas o cinema foi mais longe que a pintura e que a fotografia, porque os movimentos e deambulações da câmara ocupam o lugar desse olhar intra-diegético que não precisa de se identificar com o de uma personagem — é o olhar do próprio dispositivo, com que o vidente-espectador também se identifica.

Quanto ao jogo hermenêutico atrás referido e que é central na experiencição do fenómeno cinematográfico, ele instaura uma série de mediações: a que pré-existia entre o corpo vidente e expressivo do filme e o real, dada a indicialidade das suas imagens (e eventualmente dos seus sons); a que se activa no espectador diante do corpo expressivo do filme, pondo-o em contacto empático com este, mas também com a intencionalidade e a subjectividade do realizador; a que lhe dá consciência de estar diante de um dispositivo técnico imersivo e que determina a sua posição, levando-o a identificar-se com o olhar da câmara — o que Jean-Louis Baudry designou por “identificação com o *aparelho* de base” do cinema (Baudry, 1978); e a que surgirá depois, por via do filme, entre o espectador e o real. O espectador interage com o filme e com o dispositivo cinematográfico mas também com o real interpretado pelo filme, projectando neles a sua experiência interior, deixando-se trabalhar emocionalmente pelo que viu no filme, aprendendo com ele a *ver* e aceitando que o filme altere a sua percepção do mundo — o que nele *vê*. Neste sentido, o cinema e os seus filmes produzem enunciações kérigmáticas que geram e educam videntes (Mendes 2001: 151-163) — instauram uma crença ou uma fé no real *visto* de outra forma. René Magritte pintou, em *La reproduction interdite* (1937), a visão ao espelho de um observador que é pintado de costas e que se vê, no espelho, também de costas — uma situação especular impossível mas que parece dar conta da relação entre o vidente-espectador e o vidente-filme.



Magritte, *La reproduction interdite*, 1937.

Imbuído do espírito de Iena nos primeiros anos do séc. XIX e desenvolvendo uma “ciência da arte totalmente especulativa”, escrevia Schelling, na sua *Filosofia da arte* (1999: 357), sobre as artes figurativas (anote-se o holismo da sua abordagem):

“Toda a arte figurativa é a *configuração* [itálico meu] do infinito no finito, do irreal no real. Como em geral procura essa transformação do ideal em real, [então] a mais perfeita manifestação do ideal como real, a absoluta transformação do primeiro no segundo, têm de assinalar o cimo da arte figurativa”.

Deleuze, escrevendo sobre o cinema (1983: 84), respondeu-lhe exprimindo o desejo idealista e baziniano de “alucinação verdadeira” e esperando que o cinema veja a substância (*ovoíá*) no acidente e o *rosto* na máscara (*persona*), mas invertendo os termos do mestre de Hegel (anote-se, de novo, a abordagem holística):

“[O cinema] não se confunde com as outras artes, que visam sobretudo um irreal através do mundo; ele faz do próprio mundo um *irreal* ou uma *narrativa* [itálicos meus]: no cinema, é o mundo que se torna na sua própria imagem, e não uma imagem

que se torna mundo”.

Pouco importa, reconhece Deleuze desde as primeiras páginas da sua reflexão sobre o cinema em *L'image-mouvement*, que sejam muito maioritários os filmes que não exibem os poderes do cinema aqui referidos, acantonando-se numa cegueira prosaica que adiante comentarei através de Heidegger, referindo-me à “cegueira ontológica” — a que impede que se *veja* o *ser*. Estas linhas são escritas em defesa da experiência eidética da aventura humana no mundo (vinda do *εἶδος* grego: *ideia*, mas também *aparência, forma*) que o cinema e os seus filmes nos proporcionam.

Holismo, visível e invisível

UMA OUTRA DIMENSÃO relevante da reflexão de Sobchack é a da rediscussão, de novo com base em Merleau-Ponty, da relação entre *visível* e *invisível* nos filmes, que reduplica a relação entre *presença* e *ausência*. Para Merleau-Ponty, um objecto visível — um objecto que conhecemos pela nossa visão mundanizada — é para nós o resultado de uma conjunção infinita de tomadas de vista parcelares e diferentes umas das outras e não uma unidade ideal de que o intelecto se apropria como no caso de uma imagem geométrica, por exemplo (uma só tomada de vistas não nos permite ver um cubo inteiro, mas intelectualmente sabemos *o que* ele é e *como* ele é). Nesta concepção, onde nenhuma ideia pré-existe à percepção, a fenomenologia existencial e semiótica de Merleau-Ponty é um anti-platonismo radical.

Nunca vimos
um cubo

No cinema como no mundo vivido, *l'entourage* que rodeia o objecto percepcionado não é menos importante do que o *percipi* propriamente dito, seja essa *entourage* visível ou invisível (esteja dentro ou fora de campo, *on screen* ou *off screen*). Porque gostamos de ver cinema em ecrãs grandes? Porque, salvo no caso dos grandes planos, a nossa visão periférica, diante do ecrã como no mundo vivido, nos permite mais do que focarmo-nos num único objecto para o qual nos convocam a atenção. E a percepção visual pode precisar de percepções não-visuais para atingir completude: um som, por exemplo uma *voice off* (intra-diegética), uma *voice over* (sobrepоста à diegese), ou até um ruído, podem ser fundamentais para a minha percepção do invisível: não vejo, mas ouço uma presença indesmentível. Mais uma vez, o todo é mais que a soma das suas partes. Escreve Sobchack a este respeito:

“A mais fortemente sentida presença de tal invisibilidade na visão é, num dos seus pólos, feita do mundo invisível, do espaço fora-de-campo, de que a visão incarnada prospecta os sinais; no outro pólo, depende do *olho/eu (eye/I)* mundanizado, o sujeito *off screen* (...). A nossa visão sintetiza o mundo e os nossos corpos-vividos como estruturas dinâmicas de relações quiasmáticas e reversíveis entre o visível e o invisível. A nossa visão constitui quer o mundo quer os corpos em modalidades visíveis e invisíveis, cada uma comutando-se com a outra (...). Assim, não podemos depender apenas de uma análise do que é objectivamente visível para sabermos o que queremos e precisamos de saber sobre a visão. O visível nunca é tudo o que vemos” (1992: 292-293).

Dito de doutro modo, a experiência do *ver* humano e cinematográfico inclui sempre no visível a sua parte de invisível, ora porque o dentro-de-campo supõe sempre a presença contígua de um fora-de-campo que o confina e define, ora porque outros elementos perceptivos (o som, por exemplo) se colam holisticamente à percepção visual para a completar e lhe dar sentido. E fá-lo de modo sensitivo e sensual, dando-nos a ver o que há de invisível *no* ou *junto do* visível, questionando o que está para além do enquadramento (*frame*), da janela ou do espelho que a imagem cinematográfica tradicionalmente é para nós. Nesta matéria (a visibilização do invisível, como nos herbários cinematográficos que mostravam o crescimento das plantas) é indiferente que o ecrã seja para nós uma forma de acesso transparente ao mundo (como na *immediacy* de Bolter e Grusin, herdada da perspectiva renascentista), ou a tela opaca que apenas chama a atenção para si mesma (como na *hypermediacy* dos mesmos autores, nascida com a arte moderna). A visibilização do invisível por um filme, como na nossa experiência do *Lebenswelt*, é fáctica e pragmática, imanente ao “real” que conhecemos e não carece da transcendência nem da metafísica clássicas.

Figura e fundo

A RESPOSTA à questão de saber que coisa é o filme inclui ainda o reconhecimento de que ele funciona para o espectador como uma nova realidade, que se acrescenta e convive com as outras — as naturais e as artificiais. A questão de saber porque é o filme percebido como uma nova realidade e não como um exercício mimético de mostração “fiel e verdadeira” da realidade em que estamos imersos é muito vasta e presta-se a diferentes enfoques. Bazin, como veremos adiante, considerava (1985: 63-80) que no “realismo” de Welles e Wyler, a duração das cenas e a redução do papel da montagem permitiam à imagem cinematográfica “inflectir, modificar a realidade a partir de dentro”. Mas a questão também pode ser abordada como relevando da psicologia da Forma (*Gestalttheorie*), a partir do Merleau-Ponty de 1945:

“Agrupamos as estrelas em constelações como já os antigos o faziam, mas muitas outras configurações do mapa celeste são, *a priori*, possíveis. Quando nos apresentam a série

a b c d e f g h i j

emparelhamos sempre os pontos segundo a fórmula a-b, c-d, e-f, etc., quando os grupos b-c, d-e, f-g, etc., são, em princípio, igualmente possíveis. O doente febril que contempla a tapeçaria do seu quarto vê-a subitamente transformar-se: desenho e figura tornam-se fundo, enquanto o que se vê habitualmente como fundo se torna figura. O aspecto do mundo alterar-se-ia profundamente, para nós, se conseguíssemos ver como coisas os intervalos entre as coisas — por exemplo o espaço entre as árvores numa avenida — e reciprocamente como fundo as coisas mesmas — as árvores da avenida”.

Segundo esta leitura, o que o filme nos propõe com as suas imagens em movimento é um espaço-tempo (e aqui sublinho a dimensão *tempo*, *duração*, essencial à experiência perceptiva) onde figura e fundo coalescem, subvertendo a percepção visual prevalecente na nossa experiência do mundo e dos outros. Nós não vemos como o *automaton* cinematográfico vê. Na imagem cinematográfica projectada no ecrã bi-dimensional, os “intervalos entre figuras” de Merleau-Ponty oferecem-se à nossa percepção tão relevantes quanto estas últimas — o que significa que nela, como na fotografia, tudo é figura — por isso é exacto dizer que o filme cria uma nova realidade e pede para ser percebido em si mesmo: não vemos um rosto como um grande plano cinematográfico o vê, não vemos a profundidade de campo de um corredor ou de um salão como uma lente a vê, não vemos uma paisagem como um enquadramento ou uma panorâmica cinematográfica a vê. Nem os cada vez mais frequentes filmes 3D apagam esta diferença, antes a acentuam. A tendência frequente para antropomorfizar o olhar da câmara, tornando-o numa extensão do nosso olhar natural, falha inteiramente esta diferença constitutiva da nova realidade que o dispositivo cinematográfico gera e nos dá a ver.

Como escreveu Paul Klee na abertura do seu texto «A Confissão Criadora» (1920), rejeitando a prevalência da *mimesis*: “A arte não *reproduz* o visível, *torna* visível.” Ao dar a ver essa *sua* nova realidade, torna-nos também em seus *videntes*, por vezes em *vedores*. O espectador de cinema vê no filme aquilo que a câmara captou (o mundo e os outros tornados uma nova realidade) e vê-se a si próprio a ver o olhar da câmara que cria essa nova realidade, que se acrescenta às outras. No olhar do espectador cruzam-se e coalescem, como vimos atrás, diversos olhares: o seu próprio olhar diante do que o filme mostra e que o torna *vedor*, o seu próprio olhar pasmado perante o dispositivo cinemático, o olhar intencional do realizador representado pelo olhar da câmara, os olhares intra-diegéticos no seio do enquadramento, plano ou cena. E a experiência do espectador é sempre imersiva, mesmo que o filme mostre brechtianamente o dispositivo cinematográfico, na convicção de que, fazendo-o, se “distancia” desse espectador.

O “quiasma” de
Merleau-Ponty

A esta situação de sobreposição simultânea das percepções chamou Merleau-Ponty quiasma: “É preciso que aquele que vê não seja ele próprio estrangeiro ao mundo que vê”. Mas isso não significa que, se o filme não tivesse sido feito, veríamos o que ele vê na realidade do mundo onde vivemos imersos: o filme torna visível o que nos era invisível na realidade desse mundo, de um modo que implica a reversibilidade

do tornado visível e do vidente, nos termos *gregos* formulados por Goethe: “ce qui est au-dedans est aussi au-dehors” (o que está dentro também está fora), citado por Merleau-Ponty (1966: 106). Também Kant (o da *Crítica da faculdade de julgar*, § 49) é por ele lateralmente invocado a este respeito:

“Kant diz com profundidade que, no conhecimento, a imaginação trabalha em proveito do entendimento, enquanto na arte o entendimento trabalha em proveito da imaginação” (1945).

É a seguinte a passagem de Kant invocada por Merleau-Ponty, passagem que de algum modo se distancia da “revelação” grega e que abre um par de páginas sobre o que seja o *gênio*, estendendo-se até ao fim do § 50:

“As faculdades da alma (...) cuja união, numa certa relação, constitui o *gênio*, são a imaginação e o entendimento. [Mas] enquanto no uso da imaginação com vista ao conhecimento, a imaginação se submete ao constrangimento do entendimento (...), numa perspectiva estética ela é livre, a fim de fornecer (...) uma matéria rica e não elaborada para o entendimento (...)”.

Ora, a situação de quiasma perceptivo identificada por Merleau-Ponty suscita aquilo a que podemos chamar a “experiência interior” do espectador, que merece, sem prejuízo do que a psicologia dela diz, ser entendida, estremando a sua definição, no sentido batailliano (Bataille, 1981: 15), tendo embora em conta que este último reflectiu num território eminentemente paradoxal, desejando uma mística sem mística, uma crença sem crença, uma transcendência sem transcendência:

“Chamo *experiência interior* ao que o hábito chama *experiência mística*: estados de êxtase, de maravilhamento, de emoção meditada. Mas penso menos na experiência confessional, sua referência até hoje, do que numa experiência nua, livre de amarras ou de laços seja a que confissão fôr. É por isso que não gosto da palavra *mística*”.

É preciso situar e contextualizar a reflexão de Merleau-Ponty (contemporânea da de Bazin) para entendermos a sua dimensão e inscrição epocal. Escrevendo no fim da segunda guerra mundial, próximo das ideias estéticas de Malraux, da fenomenologia, da *Gestalt* e de Sartre como porta-voz da nova filosofia existencial, diz ele, reformulando por sua vez a estabilidade da dicotomia sujeito-objecto — que mais tarde será abordada, como vimos, por Deleuze — e propondo em vez dela a “inerência” de um e outro:

“Esta psicologia e as filosofias contemporâneas têm em comum o carácter de nos apresentarem, não, como as filosofias clássicas, o espírito *e* o mundo, cada consciência *e* os outros, mas a consciência lançada no mundo, submetida ao olhar dos outros e aprendendo, com eles, o que é. Boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste em espantarmo-nos com essa inerência do eu ao mundo e do eu aos outros, em descrevermos esse paradoxo e essa confusão, em fazer *ver* a ligação entre o sujeito e o mundo, o sujeito e os outros, em vez de a *explicar*, como faziam os clássicos, recorrendo ao espírito absoluto”.

Merleau-Ponty sublinhava que não compreendemos um filme pelo pensamento — daí a sua referência a Kant — antes acedemos a ele pela percepção que ele nos impõe: percepção, acrescente-se, articulada com a vida sensitiva e sensual, os afectos, as emoções e os sentimentos — como no que seria mais tarde o programa do *cinéma-vérité* e das *etnoficções*, como veremos adiante. Exigindo-nos um acto de inteligência perceptiva, o filme convida-nos a partilhar um *πάθος* (*pathos*: paixão, excesso, sofrimento) — o seu *πάθος*. Pouco antes escrevera ele sobre o que o cinema pode mostrar, insistindo sobre o seu olhar exterior, sobre a importância das condutas das *dramatis personæ* (o que evoca irresistivelmente a prevalência das acções no Aristóteles da *Poética*) e rejeitando a ideia de que o sentido dos filmes é acessível por via de operações do pensamento racional:

“...É pela percepção que podemos entender a significação do cinema: um filme não se pensa, é percebido. Por isso a expressão do homem pode ser, no cinema, tão interpeladora: o cinema não nos dá, como o romance fez durante tanto tempo, o *pensamento* dos homens, dá-nos a sua conduta ou comportamento. (...) Sentiremos muito melhor a [sua] vertigem se a virmos do exterior (...). Para o cinema como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio, são condutas.”

“Um filme não se pensa, é percebido”

Ainda o “quiasma” de Merleau-Ponty

SOBRE A CENTRALIDADE da ideia de “quiasma” no Merleau-Ponty tardio, que mistura num só registo de verso-reverso a separação clássica entre o *sentido* (pelo sujeito) e o *sensível* (o objecto), v. *Le visible et l'invisible* (póstumo, 1964). A primeira dimensão do “quiasma” diz respeito à partilha entre visível e invisível (2001: 175):

“... Todo o visível está talhado no tangível: qualquer ser tácito está de algum modo prometido à visibilidade e há invasão (*empiètement*), sobreposição (*enjambement*), não só entre o que toca e o que é tocado, mas também entre o tangível e o visível nele incrustado (...).” (E 2001: 179-180): “Dizemos (...) que o nosso corpo é um ser com duas faces [um verso e um reverso, ou dois segmentos de um único percurso circular], por um lado *coisa* entre *coisas*, por outro aquele que as vê e toca (...). [Ele] reúne em si as duas propriedades, e a sua dupla pertença à ordem do ‘objecto’ e do ‘sujeito’ mostra, entre as duas ordens, relações (...) inesperadas.”

Noutra passagem, M.-P. propõe a analogia com o avesso e o direito da luva, duas faces da mesma coisa. Mas a definição do “quiasma”, também operativa na relação *eu-mundo*, *eu-outrem*, é sempre tentativamente esboçada, de reformulação em reformulação. No cap. 4 de *Le visible et l'invisible*: «L’entrelacs — le chiasme» (O entrelace – o quiasma), o texto não refere literalmente nem o “entrelace” nem o “quiasma”: os dois termos, apenas presentes no seu título, são metafóricos, apenas inspiram o texto que os pressupõe sem os conter. A relação carnal entre o *visível* e o *que vê*, relação que os torna reversíveis, é provavelmente o “entrelace”; Merleau-Ponty é mais explícito sobre o quiasma em «L’homme et son adversité» (1951), referindo a troca entre dois olhares que se cruzam, usada por Paul Valéry em *Tel quel* (Thomas-Fogiel, 2014), e que Deleuze e Guattari designaram depois por “máquina de quatro olhos” (v., *infra*, *Facialidades, fotografia e cinema*, Vol. II). No texto fixado por Lefort (Castoriadis), *reversibilidade, entrelace, cruzamento, troca e quiasma* são permutáveis, equivalentes. Um dicionário de Merleau-Ponty juntaria *reversibilidade* e *quiasma*, sinónimos, na mesma rubrica. O quiasma é *Ineinander*, “cruzamento sem coincidência: nem identidade nem oposição, mas concomitância por sobreposição (*chevauchement*)” (Thomas-Fogiel, *loc. cit.*).

O *sujeitobjecto*
de Sobchack

Entende-se agora porque procurou Sobchack no “quiasma” de Merleau-Ponty o ponto de partida para a sua definição do filme como “objecto visto” e “sujeito vidente”: no filme cruzam-se, reversivelmente, o olhar do espectador e o olhar do filme, que pressupõe o olhar do autor presumido (o realizador). O que é projectado no ecrã passa a ser um *sujeitobjecto* que o espectador vê como *outrem*, operando com ele “em concomitância e sobreposição”. Filme e espectador são heterogêneos e não estão ligados por identidade nem por oposição; mas há entre eles um “entrelace”, uma “troca” como nos olhares que se entrecruzam (Valéry). O olhar do filme “invade”, “prolonga” e “incrusta-se” no olhar do espectador. O filme mergulha quem o vê numa experiência em que imagens projectadas e seu processamento nas imagens mentais do espectador suprimem a dicotomia clássica entre sujeito e objecto. Das *notas de trabalho* editadas por Lefort, no fim de *Le visible et l'invisible*, eis algumas especificações adicionais sobre o quiasma (311):

“Quiasma eu – mundo / eu – outrem
Quiasma meu corpo — as coisas, concretizado pelo desdobramento do meu corpo em dentro e fora — e pelo desdobramento das coisas (no seu interior e exterior)”.

Veja-se, mais extensivamente, a dificuldade da *Nota de trabalho* de 1 de Novembro de 1959 (2001: 264), cuja redacção, provisória e inacabada, tenta lançar luz sobre o âmbito da noção:

“O quiasma — a clivagem não é essencialmente *para Si-para Outrem* (sujeito-objecto); é mais a de quem vai ao mundo e que, do exterior, parece manter-se no seu ‘sonho’. *Quiasma* pelo qual o que a mim se anuncia como o ser parece a outros meros ‘estados de consciência’ — Mas, como o quiasma dos olhos [cf. o Valéry de *Tel Quel*, n.a.], também este é o que faz com que pertençamos ao mesmo mundo, — um mundo que não é projectivo mas que faz a sua unidade através de impossibilidades como a do *meu mundo* e do mundo de outrem — Essa mediação pelo reviramento (transposição, *renversement*), esse quiasma, faz com que não haja simplesmente antítese *para-Si para-Outrem*, antes há o *Ser* que contém tudo isso, primeiro como Ser sensível, depois como ser sem restrições —

Quiasma em vez de Para Outrem: isto significa que não há apenas rivalidade eu-outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um corpo único

O quiasma não é apenas troca eu outrem (as mensagens que ele recebe é a mim que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo ‘objectivo’, daquele que percebe [percepção] e do que é percebido [percepção]: o que começa como coisa acaba como consciência da coisa e o que começa como ‘estado de consciência’ acaba como coisa.

Este duplo quiasma, damo-nos conta dele pelo gume do Para Si e pelo gume do Em Si. É precisa uma relação com o Ser que se faça *do interior do Ser* — É no fundo o que Sartre procurava. Mas como para ele não há *interior* senão o eu e todo o *outro* é exterioridade, o Ser mantém-se para ele por encetar (*inanimé*) devido à descompressão que nele ocorre, mantém-se positividade pura, objecto, e o Para Si não participa dele senão por uma espécie de loucura—”

Projectões, identificações

OBSERVEMOS AGORA A RECEPÇÃO, pelo espectador, do cinema e dos seus filmes. Eles propõem-lhe, através da encenação das suas *dramatis personæ* (ou das personagens “reais” do documentário), um jogo de identificação-projectão herdeiro do “estádio do espelho” de Lacan (que funda, exactamente, o nascimento do espectador), da projectão narcísica, do desejo mimético (Girard, 1961, 1963) e, eventualmente, dos mecanismos básicos da catarse aristotélica. Mas, para além da identificação do espectador com determinada personagem — a figura mais comum deste mecanismo — já em 1956 se propunha (Morin, 1956: 110) que as projectões-identificações são, no cinema, bem mais polimorfos e múltiplos, levando o espectador a perceber tanto o semelhante como o estranho como seus duplos, e estendendo-se este mecanismo aos espaços, às situações e à acção do filme. A projectão-identificação seria, assim, muito mais diversa e contraditória do que a resultante da afinidade electiva entre o espectador e *uma* determinada personagem com quem ele se identifica. De facto, o fenómeno da identificação-projectão do espectador com o que o filme mostra tem sido apreciado (Aumont *et al.*, *loc. cit.*: 187-202) como uma transferência mais múltipla do que a simples identificação com determinada personagem, e sobretudo em três aspectos mais relevantes:

Dispersão
identificatória

Em primeiro lugar com base no célebre exemplo de Hitchcock: uma personagem entra no quarto de outra e vasculha as suas gavetas, enquanto esta outra começa a subir as escadas em direcção ao quarto; mesmo que a primeira seja um vilão, o espectador tenderá a projectar-se na sua situação, desejando-lhe que se apresse para não ser surpreendido pela chegada iminente da segunda. Ou seja, o espectador tende a identificar-se difusamente com as diversas personagens e as situações que elas vivem, mesmo de modo contraditório, “vestindo as suas diversas peles” e projectando-se quiasmaticamente em cada uma das situações.

Em segundo lugar com base na imediata captação da atenção do espectador por um filme que se começa a ver a meio (um fenómeno que se banalisou com a televisão): embora desconheça o que precede a cena em que mergulhou, o espectador percebe quase automaticamente o que está a ver, identificando espaços e *décors*, a atmosfera da cena e a acção das personagens (o que dizem ou fazem), porque não é estranho ao que está a ver; como disse Lacan: “se ocupamos de imediato o nosso lugar no jogo das diversas intersubjectividades, é porque nos sentimos em casa seja onde for”.

Em terceiro lugar com base na identificação que o espectador sente com a multiplicidade dos pontos de vista (p.d.v.) oferecidos pelo filme, por exemplo numa *découpage* clássica, onde cada plano representa um novo p.d.v., facto que recorda a semelhança proposta por Münsterberg entre o filme e o processo mental do espectador. Estes três exemplos sugerem com clareza a pluralidade das identificações que entram em jogo no visionamento do filme, mesmo se no conjunto dessas identificações existe alguma hierarquia (elas coexistem em diferentes graus de relevância), o que permite talvez falar de primeira, segunda ou terceira identificação.

Uma outra abordagem aplicada destes mesmos mecanismos polimorfos de projectão-identificação do espectador de cinema com as componentes espaciais e o *role-playing* das *dramatis personæ* em determinada situação é, por exemplo, a de Nick Browne (2009: 125-140) na sua análise da cena “uma refeição na estação de

Dry Fork, a caminho de Lordsburg”, no *Stagecoach* de John Ford — onde o espectador é suposto entrar empaticamente em contacto com cada uma das diferentes personagens (do grupo reunido para a viagem) em função do papel que cada uma supõe desempenhar e representar face a cada uma das outras, e que sublinha a não-intimidade, a desconfiança, a rivalidade ou a consciência do lugar de cada uma na hierarquia social.

Duplos e estranhamentos: *Unheimliche* de Freud, *Ostranenie* de Chklovski

AS *DRAMATIS PERSONÆ* que representam para nós o “homem visto de fora” de Merleau-Ponty, e cujas condutas nos interpelam, são nossos *duplos* simbólicos (duplicam o real e são nossos duplos *ficcionais*), integrando a nova realidade que o filme nos propõe. A figura do duplo, que atravessa desde que há memória toda a criação ficcional — religiosa, poética, literária, teatral, operática, pictórica, fotográfica — foi, como lembrou Freud (1919), sobretudo trabalhada por Otto Rank (1914) “na sua relação com a imagem do espelho, com a sombra, com os génios tutelares, com as doutrinas relativas à alma e com o temor da morte”. Ora, o cinema e os seus filmes mostraram desde muito cedo uma atracção particular por esse duplo — o *doppelgänger* — e uma forte propensão para o abordar, figurando-o de modo banal (fundando-o na sua semelhança connosco), ou em forma de figurações extremas (literalmente peripatéticas e distorcidas), mas podendo ambos produzir, sobretudo na primeira forma, a “inquietante estranheza” de Freud. O duplo “peripatético” está presente nos filmes desde antes de *Nosferatu* e *Frankenstein*, que anteciparam a extensa galeria de “monstros” produzidos pela ficção científica — veja-se a série *Alien* — e pelo cinema de terror. Mas não é a perspectiva peripatética da ficção científica ou do cinema de terror que aqui nos interessa, porque ela hipostasia, com vista ao espectáculo, figuras e comportamentos do mundo real, dando de umas e outros uma imagem inverosímil e deformada (6) — aquilo mesmo que o Platão da *República* criticava nos *poetas* — e que o levou a propor a expulsão destes da sua cidade ideal.

Pelo contrário, é na medida em que se tornam íntimos da nossa experiência, partilhando os nossos dramas e valores, e portanto na medida em que se tornam nossos *semelhantes* — *outros* incluídos na diversidade das alteridades humanas com que interagimos — que os tocantes ou assustadores *replicants* de *Solaris* ou de *Blade Runner* nos interpelam, ganhando para nós relevo e significação. As réplicas de humanos em *Solaris* e *Blade Runner* são “mimóides”, nossos semelhantes. O duplo ficcional é, nesta medida, e antes de mais, a figura com quem mantemos relações de simpatia (do grego *συμπάθεια*, significando sofrer em conjunto e com compaixão) e de empatia (do grego *εμπάθεια*, “paixão”, mas também resposta adequada à situação de outro por partilha efectiva do seu sofrimento), porque encarna imagens especulares mais ou menos deformadas de nós próprios, e porque “vive” num *habitus* que também re-conhecemos como nosso.

Unheimliche

Essa *simpatia* e *empatia* são frequentemente invadidas, a partir de dentro, pelo que Freud designou por *Unheimliche*, aquilo que na língua inglesa é *Uncanny* (o estranhamento, a inquietante estranheza), e que resulta da escorregadia oposição entre dois termos, a *Heimlichkeit* (intimidade partilhada, familiaridade, empatia, sentimento de pertencer ao mesmo grupo ou de “estar em casa”, “à vontade”, geralmente associada à amável sociabilidade e ao deleite) e ao que é experienciado como *Unheimliche* (tudo o que devia manter-se secreto e escondido mas que se manifesta ou reaparece, na acepção de Schelling, ou a transformação do conhecido e do íntimo em perturbador e inquietante, na de Freud). Por isso, noutro lugar (Mendes, 2009: 15-17) chamei ao que as imagens do cinema nos oferecem *dádivas perturbadoras*. Para Freud, a *Unheimliche* não é “nada de novo” ou “vindo de fora” — não é, portanto, exógena ao nosso vivido nem peripatética — mas antes algo familiar, que o recalamento tornou *outro*. Falamos de escorregamento ou de fluidez entre os dois termos porque o que há entre a *Heimlichkeit* e o que passa a ser *Unheimliche* é uma passagem corrente, um deslizamento da primeira para o segundo, como uma revelação, mas que pode *acontecer* como acontece o sossegado fluir da água de um riacho.

Fenómeno próximo do que Chklovski (1917) chamou *Ostranenie* (estranhamento): o efeito literário que nos transporta da percepção corrente das coisas para outra dimensão a que só o olhar estético acede. Essa *Ostranenie* e a relação entre *Heimlichkeit* e *Unheimliche* interessam particularmente ao cinema, depois de terem interessado todos os tipos de ficção. Escreveu Freud (1919: 31-32) que a ficção intensifica, dispensada que está da *prova do real*, a inquietante estranheza, e leva o seu receptor a sentir, segundo o preceito do Aristóteles da *Poética*, que nos apraz ver figurado pela arte o que nos “repugnaria” na vida real:

“O que é estranhamente inquietante na ficção, na imaginação, na poesia, merece, de facto, um exame à parte. A inquietante estranheza na ficção é muito mais plena e rica do que na vida real; ela engloba completamente esta última (...). O contraste entre o que é recalcado e o que é ‘ultrapassado’ não pode ser transposto para a inquietante estranheza da ficção sem um esclarecimento — porque o domínio da imaginação implica, para poder ser valorizado, que os seus conteúdos sejam dispensados da prova da realidade. O resultado, paradoxal, é que, na ficção, muitas coisas não são estranhamente inquietantes, mas sê-lo-iam na vida real; e também que, na ficção, há modos de provocar efeitos de inquietante estranheza que não existem na vida real”.

Freud exemplifica este fenómeno com as almas de Dante e os espectros de Shakespeare, *doppelgänger* peripatéticos, mas que nunca chegam a ser estranhos nem inquietantes nas nossas mentes porque o leitor ou espectador adapta o seu juízo sobre eles às condições da realidade ficcional e, nessa nova realidade, aceita relacionar-se com os espíritos e os fantasmas, pela mão de Coleridge e da sua *willing suspension of disbelief* (Mendes, 2001 b: 160-161), como se eles tivessem uma vida idêntica à da nossa realidade material. Estão nessa situação Deus e os seus Anjos, o Centauro e Pégaso, Édipo e Jocasta, D. Quixote e Antígona — figuras do “maravilhoso verdadeiro” que criámos para que, como diria Didi-Huberman, mandem em nós; e sobre cada uma das quais decidimos, na nossa singularidade, quem é *εἰκών* e quem é *εἰδωλον* — quem desvela o real ou instaura falsos mundos. Descobre-se sem surpresa, nas reflexões sobre a *Unheimliche*, um Freud herdeiro de Kant (*loc. cit.*, § 49), quando este diz:

“O poeta ousa dar uma forma sensível [*versinnlichen*] às ideias da razão que são os seres invisíveis, o reino dos santos, o inferno, a eternidade, a criação, etc., ou ainda a coisas que conhecemos da (...) experiência como a morte, o desejo e todos os vícios, (...) o amor, a glória, etc., mas elevando-os acima dos limites da experiência (...)”.

Considerarei adiante, a propósito de Italo Calvino e das suas *Seis propostas para o próximo milénio* [o nosso], o que “chovia” na “alta imaginação” de Dante, às portas do seu *Purgatório*. Mas já Freud teve consciência de que a inquietante estranheza não se limita às almas de Dante e aos fantasmas de Shakespeare nem requer a presença do sobrenatural: ele estava porventura, como nós, mais interessado no tratamento ficcional desse efeito quando o autor se limita a trabalhar com base na “realidade corrente”:

“...Quando o autor parece manter-se no terreno da realidade corrente, (...) assume todas as condições requeridas para fazer surgir na vida real o sentimento da inquietante estranheza (...). Mas, neste caso, o autor pode intensificar, multiplicando-o, esse efeito (...), para além do grau possível da vida real, fazendo surgir incidentes que, na realidade, não aconteceriam, ou que nela seriam muito raros”.

É certamente este o domínio da “inquietante estranheza” que mais interessa ao cinema não-peripatético. E é expressivo do seu desinteresse por este peripatético que Freud identifique, como expedientes autorais correntes, o recurso à implausibilidade ou à limitada probabilidade das situações criadas; o autor incorre, nestes casos, no que Platão censurava aos poetas — o culto do inverosímil, que considerava eticamente reprovável, para tornar a vida mais *intrigada* e *excitante*. Práticas a que Deleuze veio a opor-se também, lamentando que tanto cinema peripatético tenha contribuído, com os seus enredos inverosímeis e espectaculares, para o descrédito contemporâneo no genuíno mundo real.

Ponhamos a questão de forma simples: como fizera a fotografia na segunda metade do séc. XIX, o cinema dedicou-se, na *belle époque* e ainda *entre deux guerres*, através de trucagens, a figurar fantasmas, espectros e ectoplasmas, fazendo “prova” do seu surgimento em sessões de espiritismo ou em situações afins (Gunning, 1995: 42-71). Ainda hoje realizadores o fazem, preferindo os efeitos especiais e o “cinema da ilusão”, e figurando etereamente, nas suas imagens, “presenças sobrenaturais” que satisfazem o antigo imaginário espetacular crêdulo e supersticioso. Quando abandonou esse ilusionismo fácil, o cinema passou a recorrer ao *flash back* (*cut-back* de Münsterberg, 1916) para fazer reaparecer personagens mortas ou evocadas pelo que foram antes — uma técnica que já não se apoiava no espiritismo, mas sim na memória visual de outras personagens: tais reaparições são “imagens interiores” de alguém presente na história ou suscitadas por uma *voice over*. O *flash forward* (*forward glance* de Münsterberg) acrescentou uma variante a este dispositivo narrativo: nele, o futuro é antecipado, mas dificilmente representa o ponto de vista de uma personagem — antes é um acto de prosódia autoral. Um terceiro passo, este a favor da materialidade palpável, é dado quando a presença de uma personagem ausente é transferida, num filme, para a sua figuração pictórica ou fotográfica, como no *Vertigo* de Hitchcock (o retrato pintado de Carlota Valdez) ou no *Saraband* de Bergman (a foto de Anna). Ou seja: as trucagens espíritas davam corpo à crença em que somos fisicamente pressionados por mortos ou ausentes; o *flash back*, à ideia de que o cinema pode e deve valorizar os poderes dos ressurgimentos mnésicos, apropriando-se das imagens interiores de personagens; o quadro de Hitchcock e a fotografia de Bergman cedem esses poderes a *fétiches* banais, instalando a mesma fantasmática mas reduzindo-a à realidade material. No mesmo sentido — o da progressiva supressão dos efeitos especiais e da anamnese imagética, ambos alucinatórios — uma personagem pode invocar outra, desaparecida ou metamorfoseada, meramente “falando dela”: essa nova redução prescinde das imagens que serviam a ressurreição do passado, instalando esta última *apenas* no discurso invocatório corrente. Muito cinema “moderno” prescindiu, por razões de higiene estilística, do espiritismo e do *flash back*, sem virar costas à *Unheimliche* de Freud nem à *Ostranenie* de Chklovski, nem ao mais antigo animismo: passou a *facializar coisas*, objectos, adereços, para os *animar*. Ou a demorar-se em grandes planos de rostos para os transfigurar.

Deleuze e Mendeleev

DESVIEMO-NOS AGORA para um domínio tecnicamente mais preciso, abordando instrumentos básicos do cinema: no segundo capítulo do seu *L’image-mouvement*, depois de ter estabelecido a ligação entre o movimento e a duração bergsoniana e o movimento e a duração nos filmes, Deleuze refere-se ao *quadro* e ao *plano*, ao *enquadramento* e à *découpage* como conceitos operativos da construção fílmica, antes de se ocupar de outro, a *montagem*. Uma micro-colagem de citações permite-nos seguir o seu pensamento nesta matéria, tendo os leitores em consideração que, em português, a palavra “quadro” (*cadre*, moldura) remete sobretudo para a pintura, e a palavra “enquadramento” (*cadrage*), essa sim, é usada no léxico técnico da fotografia e do cinema, designando o acto de “enquadrar”, literalmente “pôr no quadro”. Deleuze usa ali os dois termos como quase-sinónimos, referindo-os ambos ao acto de organizar o visível num campo visual limitado:

“Chama-se quadro à determinação de um sistema (...) relativamente fechado, que inclui tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, acessórios. (...) Os [seus] elementos são, ora em grande número, ora em número restrito. O quadro é inseparável de duas tendências, para a saturação ou a rarefacção” (p. 23). (...) “Portas, janelas, guichets, lucarnas, vidros de carro, espelhos, são enquadramentos no enquadramento. Grandes autores usam este ou aquele destes quadros segundos, terceiros, etc.” (p. 26). “O quadro depende de um ângulo de enquadramento — o conjunto fechado é um sistema óptico que reenvia para um p.d.v. sobre o conjunto das partes” (p. 27). “Enquadrar é a arte de escolher as partes de todas as espécies que entram num conjunto. Este conjunto é fechado, relativamente e artificialmente fechado” (p. 31) [e determina sempre] “um fora-de-campo, ora em forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, ora em forma de um todo que o integra” (p. 32).

Deleuze apoia a sua reflexão sobre o quadro e o enquadramento, na sua articulação com a profundidade de campo, em trabalhos relativos à pintura, especialmente no

capítulo «Planos e profundidade» dos *Conceitos fundamentais da história da arte* de Heinrich Wölfflin (1915), relacionando-o com o que Bazin escreveu em «Pour en finir avec la profondeur de champ» no nº 1 dos Cahiers du Cinéma, sobre os dois aspectos fundamentais dessa profundidade. Num primeiro tempo, a profundidade é construída, como em Griffith e Feuillade, pela sobreposição de diferentes espaços, valendo cada um deles por sua conta; mais tarde, como em Renoir e Welles, estabelece-se interacção directa entre os diferentes espaços que a profundidade abarca: uma mulher sobressalta-se no primeiro plano quando o seu marido entra pela porta do fundo (loc. cit.: nota de rodapé p. 43). Anote-se, na reflexão sobre a relação entre campo e fora-de-campo, a relevância de «Décadrages», de Bonitzer. Quanto à bibliografia que o acompanha na reflexão sobre a relação entre enquadramento e plano cinematográfico, veja-se *Qu'est ce qu'un plan?*, do mesmo Bonitzer, e *Le cadrage au cinéma: l'oeil à la caméra*, de Dominique Villain. Em pano de fundo, e entre outros (Jean Mitry, Claude Ollier), o texto *Praxis du cinéma*, de Noël Burch. Especificamente sobre o plano, entendido como unidade básica de um filme, diz Deleuze, tornando-o sinónimo da imagem-movimento:

“...O plano é a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto” (p. 32). “O plano é o movimento considerado no seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração” (p. 33). “O plano é a imagem-movimento. Ao ligar o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração”(p. 36).

Para explicitar pouco depois, comparando a experiência da frontalidade da câmara fixa do cinema primitivo com o nascimento da mobilidade da câmara e a proliferação dos *raccords* montados:

“Que se passava no tempo da câmara fixa? (...) O enquadramento era definido por um ponto de vista único e frontal. (...) O plano era uma determinação apenas espacial, indicando uma ‘fatia de espaço’ a esta ou aquela distância da câmara, do grande plano ao plano de conjunto” (p. 39). Mais tarde, “com a mobilidade da câmara, o plano tornou-se móvel” e a montagem produzia o *raccord* dos planos, que podiam continuar a ser sobretudo fixos (p. 40).

Retenho a atenção dedicada por Deleuze a dispositivos, procedimentos e usos que, vindos de literacias técnicas acumuladas e da sua apropriação, deram longamente forma ao ofício de realizador e ao seu aparelho instrumental. Mas o que interessa sobretudo Deleuze é o poder das imagens cinematográficas como ícones, enquanto instrumentos do *ver*: o filme como fenómeno, como corpo ou massa plástica, material visual propiciando uma experiência visual, mais que o que o cinema “como linguagem” — ideia que ele não partilha, separando-se, nesta matéria crucial, de Bazin como da semiótica estruturalista (Baudry, Metz, loc. cit.) e da “teoria do texto” (Barthes, 1973-1989), por considerar que não é possível fundar linguisticamente o cinema e os seus filmes.

Deleuze deu ao cinema, entendido como arte visual do tempo, uma “ontologia” liberta do dualismo platónico e recentrada no mundo e nas coisas: quando relê Bazin, evita o seu essencialismo ontológico e moral; quando relê Tarkovski, evita o peso da sua inspiração religiosa; quando relê Epstein, evita os seus pressupostos cientistas. O seu movimento visa o estabelecimento de um plano de imanência que substitua a antiga transcendência, embora ele não se impeça de revisitar esta última como matriz da história da filosofia e da cultura.

Apoiando-se primeiro em Bergson para reanalisar o movimento e o tempo, e depois nos signos de Peirce para repensar a definição de imagem, os dois livros de Deleuze representam, na primeira metade dos anos 80, uma síntese que não pode deixar de encerrar o cinema, então em vésperas do seu centenário, como um todo à beira da sua consumação e completude final: ao pretender elaborar uma espécie de tabela de Mendeleev de todos os tipos de imagens cinematográficas conhecidas, Deleuze não pode, apesar do seu desejo de abertura e da sua explícita rejeição do sistema fechado, considerar o *ainda possível* senão como extensão do *já dado*, sendo que o *terminus* do *já dado* é para ele a imagem-tempo (herdeira do que Bazin chamou imagem-duração), entendida como figura final de uma história — pelo menos de uma história conceptual. Para trás ficam a imagem-movimento e a imagem-acção (herdeiras do

que Mitry chamara imagem-agida do tempo do mudo). A um passo de gerar o que poderia tornar-se numa *cine-filosofia*, ou *uma filmosofia* (v., *infra*, *Filmes que filosofam*, cap 7, Vol. II) muito desejada por boa parte dos seus leitores, Deleuze parece redesenhar o seu projecto, antes propondo o cinema como um novo meio para abordar o ser e o pensamento (Ishaghpour, 1989: 838). Escreve Deleuze, explicando a leitores americanos, no prefácio à tradução inglesa do seu *L'image-temps* (1988), o que significa a sua imagem-tempo:

“...Aquilo a que chamamos estrutura temporal, ou imagem-tempo directa, ultrapassa claramente a puramente empírica sucessão do tempo — passado, presente, futuro. É, por exemplo, a coexistência de distintas durações, ou níveis de duração; um acontecimento simples pode pertencer a diversos níveis: as camadas de passado coexistem numa ordem não-cronológica. Isto passa-se em Welles com a sua poderosa intuição da terra, e também com as personagens de Resnais regressadas da terra dos mortos. (...) Devemos olhar para o cinema de antes da [segunda] guerra, e até para o cinema mudo, para vermos uma muito pura imagem-tempo que estava sempre a emergir, travando e acompanhando a imagem-movimento: uma natureza-morta de Ozu como uma forma de tempo invariante?” (7).

Desde a reflexão de Deleuze sobre o cinema, a renovada atenção dada aos longos mergulhos perceptivos que as suas imagens podem oferecer, na sua relação com o tempo e com a duração (aliada a *travellings*, panorâmicas, à profundidade de campo e ao plano-sequência, como nos filmes de Mizogushi, Tarkovski ou Béla Tarr), volta a identificá-lo como dispositivo eminentemente bergsoniano e desvaloriza a prevalência das suas *performances* narrativas clássicas. Se o que o cinema tem de melhor para nos oferecer é a materialização, em “imagens-cristal” ou em “imagens-e-sons-cristal”, do “tempo” deleuziano (a passagem do espectador a um novo regime de percepção da duração, *i. e.*, a percepção da duração e do tempo dilatados em registos que, como vimos, estão para além do que a percepção humana capta na vida banal), então, e por exemplo, a ideia de *clôture* ou de *closure* desloca-se da narratividade para a experiência imagética presente, desnarrativizada e “aberta” no sentido de Eco. Um certo sentido da completude emigra para o interior do filme e dissemina-se pelas diversas unidades que o compõem (plano, plano-sequência, sequência de planos) e pelos movimentos de câmara, passando a interessar tanto a cada um deles quanto ao conjunto da obra entendido como “todo que é mais do que a soma das partes”. Do ponto de vista narrativo, o *fim dos fins* acarreta o *fim dos meios* e o *fim dos princípios*, porque o que está em causa não é apenas a redefinição da *closure* da obra, mas a reorganização da totalidade dos seus conteúdos e formas, a maior autonomia semântica de cada uma das suas partes, componentes e fragmentos.

Imagem fixa, imagem em movimento: uma “ontologia”, duas recepções

NO ARCO QUE VAI de Benjamin a Sontag e a Barthes, têm sido muito glosadas, em torno da ideia de contemplação, as diferenças na recepção da fotografia e do cinema — vale a pena recordar que só nos anos 60 - 70 do séc. XX a fotografia passou a ser pensada e feita com vista à sua exposicionalidade galerística e museológica, para ser pendurada em paredes, como Sontag descrevera em 1977 e Michael Fried de novo referiu (Fried, 2008: 335-337). Vimos que a indicialidade da fotografia e do cinema é a mesma, e que nesta medida podemos falar das imagens foto-cinematográficas como um todo. Significa isto que a sua natureza “ontológica” é idêntica, mas não a sua recepção?

A nostalgia da contemplação estática

O argumento de Benjamin (1936) a favor da contemplação oferecida pela imobilidade da pintura, que forçosamente tem de aplicar-se igualmente à imobilidade da fotografia, e “contra” a mobilidade do cinema, que (apesar de o fascinar) impediria essa contemplação, é um argumento que se baseia num *parti-pris* sobre a suposta psicologia do espectador. Sem o citar, o Barthes de *La chambre claire* regressa, depois de Sontag e a mais de meio século de distância do argumento benjaminiano, à incomodidade que, como espectador, sente diante das imagens em movimento, que impedem a contemplação. Perceberemos melhor a natureza da questão se a abordarmos em termos flusserianos (Flusser, 1983 a: 7-8). O significado de uma imagem pictórica ou fotográfica está na sua superfície (ela é bidimensional,

apesar de poder sugerir a tridimensionalidade) e pode ser apreendido por um simples relance; mas quem quiser “aprofundar” esse significado precisa que o seu olhar vagueie pela imagem, nela fazendo um *scanning* cujo percurso depende da estrutura da imagem (o que Barthes chamou *studium*) mas também do impulso íntimo do observador (o que Barthes chamou *punctum*). Esse *scanning* é, assim, determinado por um movimento parcialmente aleatório, mas o seu traçado é sobretudo marcado pela repetição e pela circularidade: estimulados pelo desejo de eterno retorno do mesmo, tendemos a re-contemplar e a reconsiderar elementos já vistos, a que dedicamos redobrada atenção e entre os quais estabelecemos novas relações compreensivas. A decifração do significado da imagem requer tempo e, em termos de teoria da comunicação, resulta da intencionalidade do emissor e do receptor.

Nesta operação — onde estão em diálogo mudo duas subjectividades — a imagem perde o seu relevo denotativo (a sua iconicidade e indexicalidade entram em entropia) e ganha relevo conotativo, apelando antes de mais à compreensão do seu significado. Qualquer imagem fixa suficientemente complexa se oferece a este *scanning* que visa a decifração do seu significado: não vemos de relance *Os embaixadores* de Hans Holbein (jovem), nem *Las Meninas* de Velásquez, nem as *Tentações de Santo Antão* de Bosch — demoramo-nos diante dos quadros. Mas a imagem em movimento é fugidia, furta-se à nossa atenção, *já lá não está* quando a queremos rever; daí o incômodo de Benjamin e de Barthes diante dela — incômodo que nasce da “impossibilidade” da contemplação e do recolhimento que o *scanning* propiciava. É conhecida a necessidade das crianças de regressar sucessivamente ao mesmo filme para compreenderem a complexidade das suas imagens: os re-visionamentos substituem a lenta e absorta contemplação da imagem fixa, porque a criança precisa de voltar diversas vezes ao já visto para *re-ver* e entender a diversidade dos elementos imagéticos, que vai percepcionando por fracções ou por camadas. Por esse motivo, qualquer imagem em movimento que ofereça ao seu *spectator* maior duração, ou maior persistência dos seus elementos constitutivos, é por este abordada à luz da sua experiência perceptiva da imagem fixa.

Nesta discussão, a imagem cinematográfica é, precisamente, “salva” por Deleuze e pela sua imagem-tempo, a qual permite regressar a um sucedâneo da contemplação oferecida pela pintura e pela fotografia, através da duração do plano ou do número limitado de movimentos de câmara, e que ele opõe, precisamente, à imagem-movimento ou à imagem-acção (só por cegueira pensaríamos que a escolha das palavras é, nesta matéria, acidental: movimento e acção inibiriam a contemplação). Esta salvação deleuziana da imagem cinematográfica, este seu resgate por via da duração do plano ou de certos movimentos de câmara, ou pela maior profundidade de campo, envolve, associada à prevalência da *stasis* e dos “tempos mortos”, o regresso a algum essencialismo ontológico na definição do cinema: como se só merecesse ser designado como tal aquele que garante a fruição da duração nos termos deleuzianos. Mas também em Tarkovski a duração do plano é a instância redentora da figuração cinematográfica (*Le temps scellé*, 138-139). E o argumento de Deleuze é forte, porque ele pretende, como vimos, que o cinema seja o instrumento da reconciliação do espectador com a *realidade* do mundo, depois de ter sido, com a sua propensão mercantil para a inverosimilhança e a implausibilidade, o instrumento do seu menosprezo e da sua alienação.

A imagem-tempo
re-oferece a
contemplação

Mais: associada a este esforço salvífico, que terá devolvido ao cinema a capacidade de redimir a sua relação com o *mundo* grego e heideggeriano, alterando a percepção corrente do real (determinada pela “cegueira ontológica”) e fazendo-a mudar de esfera ou de regime, também, por seu turno, a natureza “rizomática” de qualquer projecto narrativo ou perceptivo faz implodir o antigo sentido de fechamento de cada obra: transporta-o para cada um dos planos, sequências ou planos-sequência filmados. A intencionalidade da *closure* não desaparece; mas sofre um *tropos* decisivo, dissociando-se da ideia de final de um todo e disseminando-se pela diversidade das suas componentes fragmentárias.

Sem prejuízo da importância da chamada de atenção de Deleuze para a experiência perceptiva da duração e do “tempo em estado bruto” que a imagem cinematográfica

pode oferecer (que conhecemos da linhagem Stroheim - Flaherty - Renoir - Welles, como sublinhara Bazin), e que restabelece uma ligação directa com o que era “o espírito do cinema” para um Epstein ou para um Kracauer, não creio, no entanto, que o preço a pagar pelo reconhecimento do primado da imagem e da sua instituição de uma *sui generis* percepção do tempo e da duração seja o desinvestimento na narratividade. Já Pasolini soube, no seu *Empirismo eretico* (1972), impedir-se de cair nessa armadilha simplificadora. O que Pasolini ali escreveu foi que a narratividade cinematográfica tinha sido “esmagada” por uma sua degradação “prosaica” (que hoje lemos como ligada à imagem-movimento e à imagem-acção de Deleuze) e que precisava de renascer através de uma narratividade “poemática” predominantemente imagética (que hoje vemos ligada à imagem-tempo e ao cristal-tempo de Deleuze) — o que, nos seus termos, estava já a suceder com o *nuovo cinema*. Um exemplo simples ajudar-nos-á a reflectir sobre o que aqui fica dito: como escreveram Bordwell e Thompson (1979: 316-322), as qualidades cinematográficas de um plano são a fotografia, o enquadramento e a duração. Ora, sobre a duração, e especificamente sobre a duração dos planos longos com mudanças internas de enquadramento, dizem eles o seguinte, sem perderem de vista a questão da narratividade:

“As mudanças de enquadramento [dentro do plano] dividem o plano longo em sub-unidades significantes. Em *As irmãs de Gion* (Mizogushi, 1936), um plano longo inicia-se com Omocha e o velho, sentados quase face-a-face. Depois, preparando-se para o seduzir para que ele se torne seu protector, ela ergue-se e vai até ao outro lado da sala, seguida em travelling para trás pela câmara e, num segundo tempo, tenta provocar a sua compaixão. Ele vem consolá-la; a câmara aproxima-se no momento em que ele sucumbe aos avanços dela. Sem montagem, os movimentos da câmara marcaram etapas importantes da acção. Os planos longos são geralmente filmados em plano médio ou de conjunto (...). O espectador tem tempo para percorrer com o olhar um campo mais extenso (...).”

De novo Bazin e os realismos

RECONSIDEREMOS A HERANÇA de Bazin de que Deleuze se apropria. Como se perceberá, as preferências estéticas do autor de *Qu'est ce que le cinéma* radicam, embora ele nunca a ela se refira, na ultrapassagem, pelo “realismo”, da dicotomia entre *forma* e *conteúdo*, ou *forma* e *matéria*, estabelecida por Aristóteles e que Heidegger (1958: 230, 234) veio a comentar nos seguintes termos:

“A distinção [aristotélica] entre matéria [*ὑλη*] e forma [*μορφή*] é por excelência a avenida onde a filosofia ocidental se move desde há séculos. A distinção entre forma e conteúdo passa por ser o que há de mais óbvio” (230). [Ora,] “a *μορφή* é dar a ver, mais precisamente sustentar-se no que se dá a ver e compôr-se aí; numa palavra: é a composição que se instala no rosto [das coisas], *Gestellung in das Aussehen*” (234).

Nietzsche (1884-1888) já tinha exprimido com clareza o lugar da *forma* e do *conteúdo* para o artista e para o não-artista, escrevendo em *Der Wille zur Macht* (*A vontade de potência*) 8/8, KTA 9, p. 552:

“É-se artista à custa de sentir como *conteúdo*, como ‘a coisa em si’, aquilo a que os não-artistas chamam *forma*. Ao fazê-lo, pertence-se indubitavelmente a um mundo invertido, pois doravante o conteúdo, mas também a própria vida, passam a ser algo puramente formal”.

A oposição, melhor diríamos, a tensão persistente entre *conteúdo* e *forma* é uma projecção da oposição ou da tensão entre *essência* e *aparência*, que por sua vez se relaciona com a oposição ou tensão entre *sujeito* e *objecto*: estes três dualismos exprimem o movimento defensivo do “eu” perene e estável, que se exprime na identidade narrativa de uma vida (termos que tomo de empréstimo a Ricœur) contra a infinita *plasticidade* do mundo e da vida, que contamina a do próprio “eu”. Refiro-me aqui à *plasticidade* invocando o Barthes das *Mythologies*, para quem, “mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita; é, como o seu nome vulgar indica, a ubiquidade tornada visível”.

A reflexão de Bazin, a que tanto se tem regressado, e que frequentemente é classificada como “indígena”, por resultar da acumulação de observações críticas sucessivamente publicadas (Aumont *et al*, *loc. cit.*) e nem sempre inteiramente

Matéria-forma,
forma-conteúdo,
falsas dicotomias

coerentes umas com as outras, faz figura de paradigma da teoria do cinema que não se concebe senão em simbiose com a história deste e com a análise de filmes e da obra de cineastas, antecipando em meio século a opção de ocupar o lugar intermédio entre a “grande” e a “pequena” teoria, como recentemente se veio a caricaturizar (Bordwell e Carroll, 1996; Rodowick, 2006).

Fazendo, em «L'évolution du langage cinématographique» (1985: 63-80), o balanço do cinema mudo, da primeira década do sonoro e das tendências que se afirmaram nos anos 40, Bazin sugere que o som parece não ter provocado uma revolução estética nos filmes, mantendo-se na passagem do mudo para o sonoro a relativa diversidade das práticas de *découpage*, mais configuradoras do que a emergência da banda sonora. Interessa-lhe mais o reconhecimento de algumas afinidades entre cineastas de 1925, de 1935 e da década 1940-1950 (por exemplo entre Stroheim e Jean Renoir ou Orson Welles, Dreyer e Bresson). Ou seja: mais do que a oposição entre mudo e sonoro, interessa-lhe analisar a persistência de valores que transitaram de um para outro, tendo como telão de fundo as divergências quanto ao modo de conceber e de fazer o cinema e os seus filmes. Os temas geradores da discussão são a *découpage*, a montagem, a profundidade de campo e a duração dos planos. Bazin pretende distinguir, no período em análise, entre os realizadores que *acreditam na imagem* e os que *acreditam na realidade*.

Bazin dispensar-se-á de definir o que seja a *realidade*, ou porque dá o conceito como adquirido pelo bom-senso e pela sabedoria das nações, ou porque deixa à filosofia a sua discussão, mas explica o que entende por *imagem*, num parágrafo em que a ideia de *representação* volta a ser dominante, como se a questão da *re-apresentação* e da *indicialidade*, já por ele discutida, regressasse mansamente a um segundo plano, ou autorizasse mesmo o seu re-apagamento, em nome de outra causa maior:

“Por imagem entendo muito genericamente tudo o que pode acrescentar à coisa representada a sua *representação* no ecrã. Este acrescento é complexo, mas podemos entendê-lo essencialmente à luz de dois grupos de factos: a plástica da imagem e os meios da montagem (a qual não é senão a organização das imagens no tempo). Na plástica incluímos o estilo do décor e da maquilhagem, em certa medida o desempenho dos actores, a que juntam naturalmente a iluminação e enfim o enquadramento, que consomem a composição. Sobre a montagem, saída principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, escreveu André Malraux na *Psychologie du cinéma* que ela constituía o nascimento do filme como arte: é ela que o distingue de facto da simples fotografia animada e cria, por fim, uma linguagem”.

E o que faz a montagem? Fragmentando e colando planos, ela tanto pode ter como objectivo principal a sua própria invisibilidade, como nos filmes americanos “clássicos”, convicta de que o seu saber e as suas normas estão natural e estritamente ao serviço da lógica material ou dramática da cena, como pode tornar-se “paralela” (Griffith), “acelerada” (Gance em *A roda*) ou “de atracção” (Eisenstein), assente na metáfora ou na associação de ideias. Olhando para a “plástica” da imagem e para a montagem assim descritas, Bazin conclui que, nos últimos anos do cinema mudo, o cinema já dispunha de todo o arsenal de meios que lhe permitiam afirmar-se como um *media* (termo que ele não usa) consolidado. Nos anos seguintes, os soviéticos extremarão as potencialidades da montagem e os alemães as da plástica da imagem, como se o *expressionismo* da montagem e da imagem definissem “o essencial da arte cinematográfica”. Mas, acrescentará Bazin mais adiante, a montagem das estátuas dos leões de pedra de Eisenstein, para sugerir que o povo está a erguer-se como o animal, já seria impensável em 1932, e a mistura do cacarejar de galinhas no galinheiro com a conversa entre mulheres, feita por Lang em 1935, já então chocava, porque totalmente heterógena ao resto do filme.

Ora, lembra Bazin, desde o mudo que cineastas como Stroheim, Murnau ou Flaherty faziam filmes onde a montagem quase não tinha lugar. São exemplos que evidenciam a existência de uma arte cinematográfica exactamente contrária aos expressionismos da imagem e da montagem. Estes cineastas não procuravam que as suas imagens *acrescentassem* nada à realidade, mas sim que a *revelassem* (subitamente, portanto, Bazin afasta-se da sua anterior definição de *imagem*, acima citada). No episódio da caça à foca em *Nanook of the North*, de Flaherty, filmado num só plano, a duração da espera é mais importante do que a eficácia sintética de qualquer montagem, e

Mudos quase
sem montagem

Bazin crê que essa duração é muito mais “emocionante” do que qualquer montagem de atracção. Com Murnau, que também pouca relevância atribui à montagem, é menos o tempo do que o espaço (“a realidade do espaço dramático”) o valor determinante, em filmes como *Nosferatu* ou *Aurora*. Diz Bazin, sublinhando o “realismo rigoroso” de Murnau e negando que este faça expressionismo:

“A composição das suas imagens não é, de todo, pictural, nada acrescentando à realidade nem a deformando, antes esforçando-se por mostrar estruturas profundas e relações pré-existentes que se tornam constitutivos do drama”.

Quanto a Stroheim, campeão do filme que não depende dos expressionismos da imagem nem da montagem, a aposta da sua *mise-en-scène*, diz Bazin, consiste em...

“... olhar o mundo de suficientemente perto e com a insistência bastante para que ele acabe por revelar a sua crueldade e fealdade. Facilmente imagináramos (...) um filme de Stroheim composto por um único plano (...)”.

Concluindo a sua revisitação do cinema mudo, Bazin insiste, assim, em que não foi o sonoro que produziu uma clivagem significativa entre duas maneiras de fazer filmes, mas sim concepções do cinema e dos seus filmes que já pré-existiam no mudo e que continuaram a marcá-los por mais de trinta anos.

A década do “perfeito equilíbrio”

A DÉCADA SEGUINTE — que precede a segunda guerra — é para ele a da consolidação da mestria do cinema “clássico” americano, que se especializa num punhado de géneros principais (a comédia, o burlesco, o musical e de dança, o policial e de gangsters, o drama psicológico e de costumes, o filme fantástico e de terror, o *western*), todos eles resultantes de um sistema de regras e de uma ‘gramática’ destinados a tornar o cinema acessível a um vasto público incluindo a elite cultivada. Bem como a da consolidação do “realismo poético” francês, representado por Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier. É a década do “perfeito equilíbrio”, marcada por estilos de *découpage* e de fotografia claros e conformes aos temas, da consolidação do casamento entre imagem e som, dos grandes temas dramáticos e morais — não inventados pelo cinema, mas por ele consagrados — promovidos ao estrelato. Sobretudo nos EUA, as trucagens visíveis como as sobreimpressões e até o grande plano perdem importância; e, na comédia, a câmara volta sistematicamente ao enquadramento das personagens acima dos joelhos, tido como o que melhor satisfaz a atenção espontânea do espectador. Bazin sintetiza estas aquisições do seguinte modo:

“Cerca de 1938, os filmes obedeciam a uma *découpage* resultante de princípios quase unânimes. A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número pouco variava (mais ou menos 600); e a técnica característica desta *découpage* era o campo-contra-campo”.

Gramaticalização

A existência de uma “gramaticalização” metafórica do cinema clássico, com a sua morfologia e sintaxe próprias, os seus códigos e convenções em matéria de escala de planos e de movimentos de câmara, e das formas e modos-de-fazer que construíram uma retórica característica, tem sido sistematicamente discutida por diferentes gerações de estudiosos. Vale a pena ler, a este respeito, a discussão das propostas de Daniel Dayan (1974), que segue de muito perto as ideias de Jean-Pierre Oudart em «La Suture I» e «La Suture II» (*Cahiers du Cinéma* 211 e 212, Abril e Maio de 1969), por William Rothman (1975), que rejeita de modo frontal as ideias de Oudart e a colagem de Dayan a estas últimas. Oudart tinha defendido, *repetindo* Jean-Louis Baudry, que na linguagem do cinema “clássico”, sustentada por um conjunto de convenções e de códigos visuais representados pela sucessão de pontos de vista e por campos-contra-campos, o trabalho da câmara e da montagem analítica, tornado invisível, representa, sempre, o ponto de vista de um actante ausente que se impõe “tiranicamente” ao espectador, obrigando-o a aceitar a “ideologia” da construção fílmica. Rothman responde que é preciso, em vez de acusar o filme “clássico” de “ideológico”, estudar seriamente e compreender o que levou Griffith e os seus émulo a adoptar as normas e a estratégia da continuidade expressas pelas regras dos 30 e dos 180 graus, por exemplo, e que continuamos a precisar de uma história concreta das formas cinemáticas apoiadas em exemplos de época — e não em semelhanças

estruturais com a linguística — para percebermos a que necessidades responderam essas formas e como e porquê se estabilizaram (temporariamente) como “boas” práticas cinematográficas.

No fim da guerra, o neo-realismo italiano entrará em colisão com o “perfeito equilíbrio” dos anos 30-40, não tanto em matéria de forma, mas pela emergência de uma nova temática social que vai exigir e condicionar a mudança para um estilo muito mais despojado. Em *Païsa* ou *Alemanha ano zero* de Rossellini, como em *Ladrões de bicicletas* de Vittorio de Sica, por exemplo, afirma-se a recusa dos dois expressionismos anteriores, o da imagem e o da montagem; e Zavattini espera poder filmar 90 minutos da vida de um homem “onde não se passa nada” (8). Pergunta Bazin, mas a pergunta contém a resposta: “Não é o neo-realismo um humanismo, antes de ser um estilo de *mise-en-scène*? E o seu estilo não se define essencialmente por um apagamento diante da realidade?”

Do ponto de vista dos meios técnicos entretanto disponíveis, Bazin chama sobretudo a atenção para a evolução representada, na fotografia, pelo surgimento da película pancromática nos anos 30 e pelos seus sucessivos aumentos de sensibilidade, que permitiram aos operadores tomadas de vista em estúdio com diafragmas muito mais fechados, ultrapassando os *flous* dos fundos, que se tinham tornado hegemónicos. A profundidade de campo podia, agora, migrar dos exteriores, onde sempre fora possível, para os interiores, onde estava reservada aos melhores mestres da técnica fotográfica.

Centralidade de Orson Welles

MAS, NOS ANOS 40, as convenções e o “perfeito equilíbrio” da década anterior viriam, para Bazin, a ser postos em causa sobretudo por realizadores como Orson Welles e William Wyler, que adoptaram decisivamente a profundidade de campo. Eles não a “inventaram” — todo o cinema primitivo a usara, devido às condicionantes da fotografia (câmaras e suportes fílmicos). Mas agora, décadas depois da hegemonia da montagem, a profundidade de campo representa uma alteração profunda no que respeita à concepção do filme, de que dá testemunho a notoriedade e a influência de *Citizen Kane* (1941), comentada por Bazin, que, no mesmo gesto, evoca Jean Renoir:

“Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada de vistas, podendo até a câmara ficar imóvel. Os efeitos dramáticos, antes pedidos à montagem, nascem todos, aqui, da movimentação dos actores no enquadramento previamente estabelecido. (...) Já Jean Renoir o tinha perfeitamente percebido quando escrevia, em 1938 (...): ‘Quanto mais avanço no meu ofício, mais sou levado a fazer *mise-en-scène* em profundidade (...), mais renuncio aos confrontos entre dois actores bem-comportadamente sentados diante da câmara como se estivessem no fotógrafo’ (...). Em Renoir, a procura da composição em profundidade (...) correspondia de facto à supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e por entradas em campo. Ela supõe o respeito pela continuidade do espaço dramático e, naturalmente, pela sua duração”. [E, adiante:] “A profundidade de campo (...) é uma aquisição capital da *mise-en-scène*: um progresso dialéctico na história da linguagem cinematográfica. (...) Ela não é apenas uma maneira mais económica, mais simples e mais subtil de valorizar o acontecimento; ela afecta (...) as relações intelectuais do espectador com a imagem, e assim modifica o sentido do espectáculo”.

Profundidade
de campo e
plano sequência

Bazin sublinha que os planos-sequência de Welles em *Magnificent Ambersons* nada têm de registo passivo, antes são a recusa de fraccionar o acontecimento — uma operação “superior” à montagem clássica. Se o enquadramento escolhido põe certo objecto em primeiro plano (o copo, a colher e o frasco de comprimidos no suicídio falhado em *Citizen Kane*), a montagem, que teria colado uma sucessão de planos (entre os quais um do copo, colher e frasco) para construir a mesma cena nos anos do “perfeito equilíbrio”, perde a sua função. Isto não significa que a montagem tenha desaparecido dos filmes de Welles gerados por planos-sequência com grande profundidade de campo: significa que a montagem ali se molda às exigências desta “nova plástica” da imagem.

A profundidade de campo, diz Bazin, oferece ao espectador uma relação com a imagem mais semelhante à que ele tem com a realidade (argumento a favor do seu “realismo”); torna mais activa a atitude mental do espectador, que já não se limita a

ser guiado pela montagem analítica, antes sendo obrigado a fazer escolhas para que a imagem adquira sentido (argumento a favor do espectador “activo”); deste modo, a imagem perde univocidade semântica e ganha “ambiguidade”, e a trama do próprio filme, como em *Citizen Kane*, torna-se mais “incerta”, deixando de ser óbvia a sua “chave espiritual ou de interpretação” (argumento “metafísico”). No seu texto de 1948 sobre a «Escola italiana...» (1985: *loc. cit.*), Bazin reforça esta argumentação, explicando que Welles “devolveu ao real a continuidade”, que lhe tinha sido roubada pela *découpage* clássica:

“Orson Welles devolveu à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: a sua continuidade. A *découpage* clássica, vinda de Griffith, decompunha a realidade em planos sucessivos que não eram senão uma série de pontos de vista, lógicos ou subjectivos, sobre o acontecimento. (...) Toda a revolução introduzida por Welles parte do uso sistemático de uma profundidade de campo inusitada. (...) Já não é a *découpage* que escolhe por nós a coisa a ver, conferindo-lhe uma significação *a priori*, é o espírito do espectador que fica obrigado a discernir, nessa espécie de paralelepípedo de realidade contínua que tem o ecrã por secção, o espectro dramático próprio da cena. (...) Graças à profundidade de campo da objectiva, Welles devolveu à realidade a sua continuidade sensível” (271).

É, assim, uma “linhagem” cinematográfica que ao mesmo tempo se afirma e se reconstitui — a que Bazin considerara “a mais fecunda” do cinema mudo, com Stroheim, Murnau ou Flaherty — entretanto “perdida de vista” ou “eclipsada” entre 1930 e 1940. É curioso como é tão evidente, em Bazin, a ideia de que a história do cinema se faz de solavancos, de recuperações ou regressos a conceitos e modos de fazer que, tornados minoritários, virão a ser repescados e reutilizados como inspirações salvíficas (recorde-se a este respeito a argumentação de Pasolini a favor do regresso a um *Cinema de Poesia* contra a hegemonia do *Cinema de Prosa*). Retomando o fio da sua ligação às opções neo-realistas, dirá Bazin, aproximando o Visconti de *A terra treme* do Welles de *Citizen Kane* e de *Magnificent Ambersons*:

“O mais esteta dos neo-realistas, Luchino Visconti, revelava de resto, tão claramente como Welles, o projecto fundamental da sua arte em *A terra treme*, filme quase exclusivamente composto por planos-sequência onde a vontade de abarcar a totalidade do acontecimento se traduz na profundidade de campo e em intermináveis panorâmicas”.

Para o autor de *Qu'est ce que le cinéma?*, essa linhagem, que ele designa por “tendência”, significa o relançamento do “realismo” nos filmes — entendido como um conjunto de procedimentos que respeitam mais o “real” — e interessa particularmente a narrativa fílmica, que se metamorfoseia, revendo o seu *habitus* e conceito. Eis os termos em que Bazin se exprime a este respeito, e onde voltamos a encontrar uma alusão à “escrita” cinematográfica e à *caméra stylo* de Astruc, anunciando o surgimento do *cinéma d'auteur*:

“[A narrativa] volta a ser capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do acontecimento, que a *découpage* clássica substituíra insidiosamente por um tempo intelectual e abstracto. Mas, longe de eliminar definitivamente as conquistas da montagem, [esta tendência] dá-lhe, pelo contrário, uma relatividade e um sentido. (...) Por outras palavras: no tempo do mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a montagem *descrevia*; hoje, pode dizer-se que o realizador *escreve* directamente em cinema. A imagem — a sua estrutura plástica, a sua organização no tempo — por se apoiar em maior realismo, dispõe, assim, de muitos mais meios para inflectir, para modificar a partir de dentro a realidade. O cineasta já não é apenas concorrente do pintor e do dramaturgo, torna-se um igual do romancista”.

De volta ao povo dos espelhos

A TENTATIVA DE CAPTAR O REAL “tal como ele é” e a de o distorcer, desfigurar ou refigurar, usando os meios próprios do dispositivo (diferentes lentes, diferentes suportes, diferentes tipos de revelação, diferentes iluminações, mudança de velocidade da gravação, encenação e montagem, correcção de cores e alteração de sons, misturas finais, etc.) balizam a experiência cinematográfica, que ora visa a “objectividade” ora o “expressionismo”, sem nunca deixar de ser o resultado de um conjunto articulado de técnicas ilusivas e artificiosas. O dispositivo técnico profissional nunca é “neutro”: por um lado, está programado para garantir o

atingimento de objectivos pré-definidos; por outro, presta-se a utilizações dependentes de variáveis que alteram esses objectivos e o tornam num meio técnico deliberadamente manipulável e gerador de um amplo poliformismo. A publicidade das primeiras câmaras Kodak — “carregue no botão: nós fazemos o resto” — não se aplica ao cinema profissional, onde só se “carrega no botão” quando estão criadas as condições para que a filmagem obtenha o resultado pretendido, e onde a possibilidade de transfiguração do captado, na pós-produção, é infinita. A “objectividade” de imagens e sons pode ser um desígnio, mas é sempre virtual: o dispositivo visa assegurá-la, mas sobretudo tem de prestar-se à máxima subjectivização dessas imagens e sons. O “naturalismo” é a garantia mínima oferecida pelo dispositivo; a capacidade de distorção torna-o profissional. Regressamos, assim, às constatações de *Bricolage • collage • instituição*. Mas também ao Borges da *zoologia fantástica*:

“Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico”.

Sacudirán ese letargo mágico: desde aquela noite de 28 de Dezembro de 1895, quando, no salão indiano do Grand Café do Boulevard des Capucines, Antoine Lumière apresentou o *cinématographe*, invenção de seus filhos Auguste e Louis, muitos sacudiram, de facto, essa mágica letargia, e pudémos voltar à empatia com eles, com e sem inquietante estranheza. Talvez o tenham feito em menor número do que seria de esperar: na sua maioria, “la gente del espejo” continua a “repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres”, obedecendo à mais básica mimesis e encaixando-a em géneros pré-definidos. Quem sacudiu melhor essa letargia mágica e voltou a atravessar espelhos como Alice? O *Charlot* criado por Chaplin? A *Letty* (Lillian Gish) em *The Wind* de Victor Sjöström (1928)? A *Pina* (Anna Magnani) em *Roma città aperta* de Rossellini (1945)? O *Terry Malloy* (Marlon Brando) em *On the Waterfront*, de Elia Kazan (1954)? O *Rocco* (Alain Delon), o *Renato* (Simone Parondi) e a *Nadia* (Annie Girardot) em *Rocco e i suoi fratelli*, de Visconti (1960)? A *Ester* (Ingrid Thulin) em *O silêncio*, de Bergman (1963)? A *Giuliana* (Monica Vitti) em *Il deserto rosso* de Antonioni (1964)? A *Marianne* (Anna Karinna) e o *Ferdinand* (Jean-Paul Belmondo) de *Pierrot le fou* de Godard (1965)? O Jacques Tati de *Trafic* (1971)? O *Willard* (Martin Sheen) em *Apocalypse Now* e no seu *Redux*, de Coppola (1979-2001)? A *Suzanne* (Sandrine Bonnaire) em *À nos amours*, de Pialat (1983)? A *Lula* (Laura Dern) em *Wild at Heart*, de David Lynch (1990)? Dissémo-los poucos mas subitamente são legião, reaparecidos todos num instante de *aleph*. E, naturalmente, a cada *spectator* o seu *thesaurus*, dado o jogo intersubjectivo em que ele se envolve. Quando, porém, conseguirmos passar da *individualidade* à *singularidade*, como sugeria Deleuze e Agamben também preferiria, talvez possamos regressar às coisas que o cinema nos ofereceu e oferece, a nós, *singulares*, e então bom será que possamos exprimir o que eles fizeram por nós. De facto, toda esta “gente” respondeu, a seu modo, à questão de saber que coisa é o filme.

Por ter evocado toda esta gente dos espelhos, esta colecção de *dramatis personæ*, gostaria de desdobrar por um último e breve instante o tema do “regresso ao real”, do “regresso às coisas” e do respeito pela *φύσις* enquanto “desvelamento abrigante”, para pôr em evidência um seu rebatimento ético e para dele afastar a ideia retrógrada, mas sempre tentadora, de que ele pode ser entendido como uma qualquer actualização da *aurea mediocritas* ou do *fugere urbem* horacianos, de que o arcadismo italiano se reapropriou com o seu bucolismo e o seu posterior namoro ao *homo natura*. De facto, não se trata de nada disso: a ser desviado do cunho grego, husserliano e heideggeriano que o marca, o “desvelamento do real”, o “regresso às coisas” e o respeito pela *φύσις* têm porventura outra dimensão, a da empatia com a “vida de pura imanência”, de que Deleuze se ocupou no seu último escrito (1995: 3-7), definindo o campo transcendental como um plano de imanência, e este como “uma vida” (não *a vida*, mas *uma vida*, passando-se da sua consideração *individual* para a da sua *singularidade*, comum ao *homo tantum*). Significativo é, decerto, que,

explicando-se sobre a que coisas e a que *φύσις* se regressa, as mais das vezes em situações ditas “extremas”, Deleuze se socorre de uma narrativa ficcional de Dickens (*O amigo comum*, III, cap. 3) que, segundo ele, diz o que há de mais fundamental sobre este movimento:

Dickens e a vida
impessoal

“Um canalha (...) é trazido a morrer, e (...) aqueles que dele cuidam manifestam uma espécie de solicitude, de respeito, de amor pelo menor sinal de vida do moribundo. Toda a gente se atém a salvá-lo, ao ponto de no mais profundo do seu coma o homem vil sentir qualquer coisa de doce a penetrá-lo. Mas, à medida que ele volta à vida, os seus salvadores tornam-se mais frios, e ele reencontra toda a sua grosseria, a sua maldade. Entre a sua vida e a sua morte há um momento que mais não é que *uma* vida jogando com a morte. A vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal, (...) singular, que solta um puro acontecimento liberto dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjectividade e da objectividade do que acontece. *Homo tantum*, do qual todos se compadecem e que atinge uma espécie de beatitude.”

Este Dickens invocado por Deleuze está próximo das “singularidades quaisquer” de Giorgio Agamben (v., infra, *Facialidades, fotografia, cinema*, cap. 15, Vol. II). Se o transformarmos em livro de horas e breviário, novos filmes voltarão a mostrar-nos a irredutível força da vida singular como parte do real que queremos ver revelado, e compensaremos melhor a deriva do cinema maioritário, que se dilui no muito mais vasto mundo do audiovisual e do multimédia, tornando-se nele, tantas vezes, irrelevante ou indistinto.

Nas conclusões do seu *Ensaio sobre a dádiva*, Marcel Mauss escreveu que foi preciso muito tempo para se reconhecerem direitos de propriedade sobre a obra artística, e que as sociedades modernas anseiam pela entrada das obras no domínio público e são relutantes na concessão de privilégios aos herdeiros do artista. Também os filmes são dádivas de autor e exprimem o que Mauss ali designou por “prazer da despesa artística generosa”, sempre holística, por vezes sumptuária: eles fazem parte do regime do *potlatch*, da festa colectiva e da homeostase entre “tribos” e famílias humanas. ■

Anexo 1: O cinema experimental

UMA VASTA BIBLIOGRAFIA refere-se à importância das cinematografias marginais, de vanguarda, experimentais, *underground*, na complexa história do cinema. Funcionando nas franjas da produção industrial e do próprio cinema independente, estas cinematografias, hoje entrelaçadas com a experimentação em vídeo e em suportes digitais e com uma nova geração de instalações cinemáticas com vocação museológica ou destinadas a galerias de arte, tem desde os anos 20 do século passado reagido contra os cânones da indústria e mesmo contra algumas apostas do *art-cinema* comercialmente distribuído.

Apesar da sua relevância estética ou como cinema de intervenção, estas cinematografias nunca alteraram significativamente a imagem do cinema. Grandes museus contemporâneos têm-lhes dedicado atenção crescente, criando colecções, exibindo obras e promovendo retrospectivas e actividades destinadas ao seu estudo e divulgação. A título estritamente indicativo, citam-se em seguida alguns momentos marcantes desta experimentação “fora do sistema”, que ajudarão a perceber a sua inscrição histórica ao longo do séc. XX. Não referimos aqui autores que mantêm uma relação com o cinema comercial, mesmo em casos tão relevantes como os de Chris Marker, Derek Jarman ou Chantal Ackerman.

O cinema experimental foi por exemplo *Dada* com *Entr'acte* (1924) de René Clair, escrito por Francis Picabia e musicado por Erik Satie. O filme pretendia “obrigar o público a sair da sala” durante o intervalo de um espectáculo de bailado (*Relâche*). Desde as primeiras imagens, Picabia e Satie dispararam um canhão contra a câmara, e portanto contra os espectadores. Mas o dadaísmo também procurou uma

expressão abstracta e Hans Richter, no seu *Rhythmus 21* (1921-1924), tornou o cinema em pintura animada — quadrados e rectângulos em movimento. O filme de Richter levou Theo Van Doesburg a pensar a arquitectura como agenciamento de ecrãs. Clair, Richter, Léger, Duchamp, Eggeling, Man Ray, viam o cinema como uma nova arte poética feita de formas rítmicas e dinâmicas, que devia prescindir de todas as histórias e personagens, das convenções espacio-temporais do neo-aristotelismo e de toda a narratividade, consideradas burguesas. A este cinema experimental também se chamou *Cinema Pur*, *Absolut Film*, *Integral Cinema*.

Os surrealistas quiseram que o cinema fizesse sobretudo documentários (mesmo que sobre o psiquismo e a mente humana). Breton gostava dos documentários sobre animais de Jean Painlevé, e Germaine Dulac filmou *La Coquille et le Clergyman* (1927), adaptando um texto de Artaud que apresentava assim o seu trabalho: “Este guião procura a sombria verdade do espírito em imagens que saem unicamente delas mesmas, não indo buscar o seu sentido da situação em que se desenvolvem mas sim à poderosa necessidade interior que as projecta na luz de uma evidência sem recurso”.

A partir de 1945, Isidore Isou e o seu letrismo levou Maurice Lemaître a propor o *syncinema*, onde o espectáculo extravasava o ecrã e enchia a sala com a participação do público: o objectivo era romper com o formato da sessão cinematográfica, como no seu *Le film est déjà commencé?*, de 1951: texturas abstractas sobrepõem-se às imagens filmadas, a banda sonora torna-se independente das imagens, o realizador, presente na projecção, interpela o público sobre o que está a ver e uma cena é encenada na sala.

Em 1960, Jonas Mekas e uma vintena de outros realizadores criam a associação *New American Cinema*, para discutir o futuro do cinema independente nos EUA, e dois anos depois nasce desse trabalho a *Film-maker's Cooperative*, que cria uma rede de distribuição paralela e se torna numa referência incontornável para toda uma geração de artistas e cineastas, de Andy Warhol a Stan Brakhage e a Carole Schneemann. É neste contexto que estreiam filmes como *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger (1963), que escandaliza pela sua “indecência”, pelo culto da homossexualidade e do satanismo, ou *Flaming Creatures* (mesmo ano), de Jack Smith, onde raparigas e travestis se dedicam a jogos sensuais; também interdito de exibição por “pornografia”, foi filmado em 16mm e revelado numa emulsão fora de prazo, o que dá às imagens um grão e uma textura irreais.

Jonas Mekas

Respondendo, numa conferência de 1961, a uma pergunta sobre o futuro da arte, Marcel Duchamp usa o termo “*underground*”, logo em seguida retomado pelo cinema não comercial e de intervenção, predominantemente filmado em 16mm (a película era mais barata que a de 35mm) e que viveu por dentro os movimentos sociais que marcaram a década. Mas três anos depois, em 1964, Nam June Paik criava uma instalação cinematográfica em três dimensões, com um projector e película virgem de 16mm — *Zen for Film (Fluxfilm n°1)*. Era apenas a máquina e a acumulação de poeiras no filme — o dispositivo e o seu funcionamento — que interessavam o autor, inspirado pelo *Fluxus* de George Marcinus, que por sua vez se referia a John Cage e a Marcel Duchamp. E, na noite de 25 de Julho do mesmo ano, Andy Warhol filmava um plano fixo de oito horas do Empire State Building de N.Y. — *Empire*; o autor, que sempre disse desejar “ser uma máquina”, fazia assim um filme que parecia uma fotografia ou uma pintura, esvaziando as imagens em movimento do seu principal sortilégio e devolvendo-as à *stasis* da imagem fixa. Outros experimentalismos tiveram como expressão as filmagens de gestos de Richard Serra ou a arte conceptual de Robert Morris. Cinema *underground* e experimental demarcavam assim os seus campos de trabalho e de intervenção: o primeiro foi sobretudo um instrumento de intervenção social, o segundo aquele que era apenas comandado por preocupações de forma.

Todo este universo, designadamente o experimental, saudaria o lançamento pela Sony, em 1967, da primeira câmara video portátil, o *portapak*, que usava cassetes de banda magnética baratas e de pelo menos 60', cujas imagens podiam ser vistas, a preto e branco, num monitor de televisão (por comparação, as bobines de película de 8mm duravam cada uma 3'). O *portapak* tornou possíveis numerosas

experiências em interiores domésticos ou aparentados, propiciando novas abordagens do retrato em movimento e da intimidade. Mais tarde, a *kinescope*, conversão de vídeo em película, passou a permitir filmar em suporte magnético e converter a gravação para 35mm, como fizeram Sophie Calle e Gregory Shepard em *No Sex Last Night* (1995), uma *road movie* filmada com duas câmaras vídeo (cada um com a sua) a caminho de Las Vegas, onde se iam “casar”.



No Sex Last Night, de Sophie Calle e Gregory Shepard (1995) (fotograma reenquadrado do filme)..



Jonas Mekas, *Lost, Lost, Lost*, 1976, 180' (*The Diary Film Project*) (fotogramas reenquadrados do filme)..

Found footage

Entre o cinema experimental e o *underground*, e de novo envolvendo directa ou indirectamente Jonas Mekas, surgiam entretanto dois tipos de cinema não comercial que merecem menção pela repercussão que as suas experiências estéticas viriam a conhecer: o *diário filmado* e o *found footage*. O diário filmado envolve auto-filmagens e repescagens de memórias e documentos, muitas vezes apoiadas por uma narração em *voice over* recheada de confidências. O exemplo paradigmático deste tipo de filme é o *Lost, Lost, Lost*, de três horas, que Mekas, exilado lituano nos EUA, fez entre 1949 e 1976, entrelaçando as suas memórias da difícil integração no contexto americano com as da cooperativa que criou e com as do próprio país que o acolheu — designadamente a guerra do Vietname. Imagens desfocadas e incompletas, incerteza do enquadramento e tremura da câmara à mão, grande recorrência a grandes planos e a *voice over* do autor marcaram o novo género, suportado por um *unreliable narrator* subjectivo e parcelar mas cativante.

O *found footage* (literalmente *metragem encontrada*) consiste na montagem e reciclagem de lixo fílmico e de restos de filmes de todas as espécies, dos domésticos aos industriais e às *reel news*, reagenciando materiais heterogêneos que assim são fragmentados, desviados, desconstruídos e reorganizados para a produção de novos significados e sentidos. Bruce Connor, com o seu *A Movie* (1958), de apenas 11'38", é um dos pioneiros do género: o filme resulta da montagem — da colagem — de fragmentos soltos de toda a espécie de imagens documentais e de actualidades, que apenas a música e alguns *raccords* visuais articulam. Não há ainda intervenção pictural na película nem *layering* de imagens sobrepostas ou misturadas na pós-produção. Mekas, precisamente, apostou desde 1969 no futuro do *found footage*, a que os franceses chamam *remplois* (re-usos): “Aposto que toda a produção de Hollywood (...) virá um dia a transformar-se em simples material de montagem para novos cineastas” (citado por Mancient, *loc. cit.*). Embora trabalhando com material

que não é lixo fílmico e que inclui citações de clássicos, de cinema de animação, de *news reels* e de fotografia e pintura, o trabalho de Godard nas *Histoire(s) du Cinéma* tem algo a ver com a inspiração de base do *found footage*, transformado num filme-ensaio suportado pela *voice over* do autor, que vai fazendo avançar a série de enunciações declaratórias que estrutura toda a obra.

A experimentação cinematográfica segue hoje por diversos caminhos de que por vezes o *mainstream* e o cinema independente se reapropriam: em 1999, Mick Figgis fez em *Time Code* uma experiência de *split screen* (o ecrã divide-se em quatro), filmando em tempo real e sem montagem, com câmaras digitais, quatro segmentos narrativos diferentes que são visionados simultaneamente, com misturas das respectivas bandas sonoras — a conversão, para filme projectável em sala, de experiências de ecrãs simultâneos conhecidas das instalações baseadas em *video art*. A experiência evoca indirectamente as colagens picturais e as do cinema primitivo do início do séc. XX, bem como a câmara à mão de Mekas, e herda da *video art* socializada pelo *portapak*. ■

Anexo 2: O cinema do fluxo

NUM OUTRO PERFIL contemporâneo do pensamento sobre o cinema, três curtos textos de 2002 e 2003, publicados pela revista *Cahiers du Cinéma*, estão na origem da reflexão que a partir deles se desenvolveu sobre o “cinema do fluxo” ou a “estética do fluxo”, e que recolocam, a seu modo, a questão de saber que coisa é o filme. São eles «Plan contre flux», de Stéphane Bouquet (nº 566 de Março 2002, 46-47); «C’est quoi ce plan?», de Jean-Marc Lalanne (nº 569 de Junho 2002, 26-27); e «C’est quoi ce plan (la suite)?» de Olivier Joyard (nº 580 de Junho 2003, 26-27). O primeiro apresentava-se como “a introdução a um folhetim teórico trimestral em torno de algumas questões estéticas de hoje”, o segundo e o terceiro são comentários aos festivais de Cannes daqueles dois anos. Os títulos do segundo e terceiro texto glosavam o de Pascal Bonitzer, «Qu’est-ce qu’un plan», in *Le champ aveugle*. Creio ser vantajoso incluir numa curta meditação sobre estes textos as noções de “quadro” e de enquadramento, dada a sua natureza seminal ao longo de grande parte da história do cinema.

Como se verá, e apesar da mudança de idiolecto que o informa e lhe dá pertinência epocal, neste recente desenvolvimento da reflexão sobre o cinema vêm rebater-se todas as questões históricas de Bazin sobre o “realismo”, a duração e a montagem, bem como a “imagem-tempo” e o “cristal-tempo” de Deleuze. É, também, uma discussão que pede para ser aproximada do terreno dos *estudos interartes*, dada a relação que, de novo, estabelece entre cinema e pintura, cinema e fotografia, cinema e artes plásticas globalmente entendidas.

Apesar da mudança dos tempos e das formas, subsistem hoje cineastas para quem o enquadramento é ainda (como na tradição pictural), o primeiro princípio organizador do olhar do filme. Herdam da mais antiga tradição da academia e, se vivessem no séc. XVII, juntar-se-iam talvez a Poussin contra Caravaggio (Bouquet, 2002: 47), o primeiro defendendo o desenho e as “belas ideias” contra a voluptuosidade da cor e o menosprezo do desenho pelo segundo — querela que, na pintura, teve uma enorme posteridade. A relevância do desenho viria, no último quartel do século seguinte, a ser significativamente reiterada pelo Kant da *Crítica da faculdade de julgar*, § 53, nos seguintes termos:

“Entre as artes figurativas eu daria preferência à *pintura*; em parte porque, como arte do desenho, serve de fundamento a todas as artes figurativas; em parte porque ela pode penetrar mais profundamente na região das Ideias e alargar, em conformidade com esta, o campo da intuição, bem mais do que é permitido às outras artes”.

A fidelidade à construção pictural da imagem cinematográfica em função de determinado conceito e arquitectura do que vai ser visto atravessou, à sombra de Kant, toda a história do cinema e subsiste, como vimos, em cineastas inteiramente contemporâneos, para quem a ideia de enquadramento é solidária da ideia de composição — outra ideia-chave herdada da pintura e das artes plásticas. Para falar depressa, direi que estes cineastas “kantianos” antevêem o que vão filmar como uma pintura fora da tela (com o seu campo e fora-de-campo), e que é a ideia de “quadro” que os inspira nessa antevisão. Estas pré-figurações são também *schemata* (Gombrich, 1986: 280-281), imagens conceptuais construtivistas que constituem pontos de partida do visualizador (ou do vidente) e que vão sendo corrigidas e refeitas por tentativa e erro. Destes procedimentos correctivos resultam as figurações, desfigurações e refigurações que dão identidade fantasmática ao corpo do filme.

A natureza da composição vem da música e da poesia muito antes de se ter estendido às artes visuais, à pintura, à fotografia e ao cinema. Como, entre mil outros, escreveu Simone Weil no seu testamento ético, *L'enracinement* (1943):

“Um poeta, no arranjo das palavras e na escolha de cada uma delas, tem em conta ao mesmo tempo pelo menos meia dúzia de planos de composição. As regras da versificação — número de sílabas e rimas — na forma de poema que adoptou; a coordenação gramatical das palavras; a coordenação lógica na exposição do pensamento; a sequência musical contida nas sílabas; o ritmo, (...) composto pelos cortes, as paragens, a duração de cada sílaba e de cada grupo de sílabas; a atmosfera que as possibilidades de sugestão de cada palavra contém e a passagem de uma atmosfera a outra, à medida que as palavras se sucedem; o ritmo psicológico constituído pela duração das palavras correspondentes a tal atmosfera ou ao movimento do pensamento; os efeitos de repetição e de novidade; ... sem dúvida outras coisas mais; e uma intuição única da beleza para dar unidade a tudo isso”.

Nos manuais introdutórios ao cinema, quadro e enquadramento ocupam de resto, associados ao plano, um lugar relevante entre os primeiros conceitos abordados (Aumont *et al.*, 2008: 12), porque, precisamente, representam a preocupação com o equilíbrio e a expressão da composição herdada da pintura — pense-se, para além dos casos que aqui abordei, na sua importância em exemplos como *A Paixão de Joana d'Arc*, de Dreyer — e são, por isso, “materiais” de base com que o cineasta trabalha. Por vezes, realizadores sobrepõem cenas no interior do mesmo enquadramento e da mesma imagem, como fizeram Visconti e Antonioni, o Tati de *Playtime* e Tarkovski. De certo modo, poderíamos também dizer que o plano nascido do enquadramento inicial é, para tais cineastas, uma *animation de tableau*, uma *animação do quadro*, se entendermos a expressão literalmente, e não no sentido técnico que a história das artes lhe estabilizou. E que esse plano, assim entendido, continuou a constituir a unidade mínima do filme. Não foi por acaso que o plano fixo, entendido como um regresso, nostálgico ou não, à gramática elementar do cinema primitivo, se tornou no instrumento dilecto de tantos cineastas “modernos” que cultivaram um cinema “pobre” e de autor; e que, pelo contrário, certas escolas americanas passaram a ensinar cinema com base no imperativo “*Move the camera! Move the camera!*” como exorcistas que esconjurassem uma possessão.

Pensar o filme em função do enquadramento e da composição, e pensar o plano como animação do “quadro”, é o que encontramos de Resnais a Antonioni, de Mizogushi a Ozu e de António Reis a Pedro Costa e a Béla Tarr. É uma atitude em certa medida inventariável como “racionalista”, visto que o projecto do filme nasce do encadeamento previsional dos elementos que o irão construir: enquadramento, plano ou plano-sequência, sequência, série de sequências, exprimindo uma ideia prévia de *découpage* e de *mise en scène*. Para este cinema, que atravessou o período “moderno” sem rejeitar o “classicismo” que o ligava à pintura, “o enquadramento permaneceu como composição pictural, o *raccord* como gerador de sentido, a montagem como sistema retórico e a elipse como condição da narrativa” (Lalanne, 2002: 26). Associado à *découpage*, este conjunto de instrumentos identificaram historicamente o trabalho do *metteur en scène* como característico da τέχνη ou da ars cinematográfica (3).

A partir do meio da década de 90, porém, e em parte estimulada pelos novos dispositivos de captação e pós-produção de imagens e sons e pela sua convergência nas novas plataformas digitais, surgiu uma geração de cineastas no seio da qual tem sido possível identificar representantes de uma nova “estética do fluxo” (Bouquet, *loc. cit.*; Lalanne, *loc. cit.*; Joyard, 2003), mais herdeiros de Caravaggio do que de Poussin e que se afastaram cada vez mais irreversivelmente do cinema “racionalista” a que acima aludimos, desejosos de repensar o enquadramento e o plano. Eis como Joyard (*loc. cit.*) expõe o que se passou, em função dos filmes vistos no festival de Cannes de 2003:

“Pensou-se, com *Mulholland Drive* [Lynch, 2001] e *In the Mood for Love* [Wong Kar Wai, 2000], que a experimentação sobre a narrativa se tornara na única marca forte da modernidade no cinema. Ela correspondia historicamente ao esgotamento do plano fixo como figura central do cinema de autor, e à transformação deste num maneirismo estéril. No seu melhor, como em *Millenium Mambo* [2001] de Hou Hsiao-hsien, a experiência sobre a narrativa e sobre o plano como unidade de base do cinema estavam ligadas. Desde 2002, surpresa: os filmes apresentados em Cannes marcaram o regresso em força do plano como lugar primeiro onde se constrói a radicalidade de uma visão. Jia Zhangke, Sokurov, Gaspard Noé, Kiarostami e os irmãos Dardenne tinham aberto a via, com sortes diversas. Desta vez ainda, os filmes formalmente mais audaciosos (...) repousavam numa maneira de repensar a criação do plano, sua composição e seu esgotamento na duração”.

Joyard compara sobretudo os *long tracking shots* de *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), em que são longamente filmados adolescentes americanos passeando nos corredores do seu liceu, e os de *Shara* (Naomi Kawase, mesmo ano), atrás de dois miúdos primeiro, de um casal de adolescentes depois, no labirinto das ruelas de uma pequena cidade japonesa, para dizer que eles já nada têm a ver com a *technique de filature* (técnica de perseguição) ensaiada pelos irmãos Dardenne em *Rosetta* (1999) e *O filho* (2002), de câmara ao ombro ou sobre “dolly” atrás de um actor, atentos ao mais mínimo movimento da nuca deste: em Van Sant ou em Kawase, o plano, em vez de acabar, *bifurca*, ou porque um novo adolescente cruza o campo e passa a ser seguido pela câmara, ou porque algo ocorreu — por exemplo o vento trouxe chuva — e a câmara “distrai-se” do que filmava e muda de objecto sem interrupção do plano. O tempo fílmico altera-se decerto, comunicando em primeiro lugar a dilatação de um presente que amplia a percepção da vida banal. Mas tais planos e suas eventuais *bifurcações* não perdem a relação com a narrativa, porque contêm eles próprios, por vezes, as suas elipses internas. Antes, Bouquet (*loc. cit.*), tentando inventar uma designação para esta “nova” maneira de fazer cinema, considerava, ao contrário do que Joyard sugeriria mais tarde, que ela rejeita a concepção clássica e moderna do plano, porque não quer ver senão a passagem infinita do mundo e das coisas diante da câmara, e que o seu modelo — sublinhe-se a apreciação claramente depreciativa — é o do *reality show* televisivo, que só produz espectadores passivos, solitários e narcísicos:

“Poderíamos chamar-lhe fluxo — por ser um princípio de desfile das coisas permanente e infinito — e opô-lo ao plano, série ordenada de composições ordenadas (ou sabiamente desordenadas). *Loft Story* [nome do *reality show* da Endemol adaptado, no Québec e em França, do original holandês *Big Brother*] seria uma representação típica e ideal deste princípio do fluxo, onde nada mais haveria para ver senão a pura passagem das imagens. Não se pode censurar *Loft Story* por não produzir pensamento, visto que a emissão pertence (teme-se que sem o saber) a um regime de imagens que proclama a abolição do discurso em proveito de um real interessante porque não organizado, não discursivo”.

Nesta versão, repitamos a pergunta: que coisa é o filme? Longe da clássica arquitectura, voluntariosamente projectada pelos cineastas do enquadramento e do plano — construtivistas que eram, apostados em gerar sentido a partir dos dispositivos da sua *τέχνη* —, os cineastas “do fluxo” regressariam ao tempo de Leucipo ou Demócrito, para quem o mundo flui e varia constante e infinitamente, sem princípio nem fim, bastando filmá-lo, sem interrupção, tal como ele corre ou decorre diante de nós. De algum modo, tal opção exprime o regresso ao pesadelo de Pasolini: um plano-sequência infinito que gravaria em tempo real o fluir do mundo diante da câmara, numa daquelas alucinações borgesianas em que o mapa tanto se expande que se sobrepõe ao território, já dele não se distinguindo. O plano fixo, que

Planos sem
princípio
nem fim

O pesadelo
de Pasolini

coexiste no cinema do fluxo com os longos *travellings* e com a deambulação da câmara, já não é aqui o esgotamento do cinema de autor tardo-moderno, como em Reis, Oliveira ou Pedro Costa, mas apenas uma das posturas cinematográficas fortes diante desse fluir constante das paisagens, situações ou acontecimentos que não vêm necessariamente *de...* nem vão necessariamente *para...* parte alguma. Referindo-se a *Unknown Pleasures* (Jia Zhangke, 2002), diz Lalanne (*loc. cit.*):

“*Unknown Pleasures* comporta algumas *stasis* siderantes. A montagem é reduzida a um trabalho minimal: trata-se, simplesmente, de ligar entre si, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos graníticos não divisíveis. Os momentos mais eufóricos do filme são aqueles em que tudo conspira para que o plano nunca acabe: a *mobylette* deixou de funcionar, a personagem abandona-a e continua a pé; a personagem sai do enquadramento, mas a câmara continua a filmar. A duração é o que fragiliza a composição perfeita destes planos-quadros. O tempo flui no plano como uma hemorragia interna, e não obedecendo a uma razão”.

Admitindo que um dos principais traços identitários do cinema “moderno” foi a sua obsessiva tarefa de inovação narrativa, emulando o que se passou desde os princípios do século XX com a literatura e o teatro, este cinema “do fluxo” só excepcionalmente guarda um tal traço: Naomi Kawase não complica nem baralha a narrativa, antes regressa à linearidade simples e escorreita das antigas *fairy tales*, agora tornadas menos loquazes, mais sombrias e, tanto quanto possível, esvaziadas de “intriga” ou de “enredo”, do mesmo modo que Apichatpong Weerasethakul restabelece (por exemplo em *Tropical Malady*, 2004), uma relação inspiradora com lendas e crenças da sua infância, ou que Hou Hsiao-hsien (por exemplo em *Le voyage du ballon rouge*, 2006) se limita a homenagear a fantasia de Albert Lamorisse (*Le ballon rouge*, 1956), interpondo no dia-a-dia parisiense de uma mãe atriz e seu filho uma *baby sitter* chinesa estudante de cinema. Não há, aqui, nem a “errância” nem a “descompressão narrativa” (Joyard, *loc. cit.*) que tanto cinema de autor nos ofereceu desde os anos 70 (9).

O cinema “do fluxo”, ou “da fluidez”, ou “líquido”, de que também fazem parte filmes como *Café Lumière*, *Good men, good women*, *Três tempos*, de Hou Hsiao-hsien; *Adeus Dragon Inn*, *The Skywalk is gone*, *O sabor da melancia*, *I don't want to sleep alone*, de Tsai Ming-liang; *Eternamente sua* e *Síndromes e um século*, de Apichatpong Weerasethakul; *Em busca da vida*, *O mundo*, *Plataforma*, *24 City*, *Still Life*, de Jia Zhang-Ke; *Juventude em marcha*, de Pedro Costa; *Fim dos tempos*, *O Último Airbender*, *The Happening*, *O sexto sentido*, ou *A Senhora da Água*, de M. Night Shyamalan; e ainda os filmes de Claire Denis, Lucrecia Martel, Philippe Grandjeux, um ou outro de Gus Van Sant, associa orçamentos reduzidos ao gosto pelos novos dispositivos digitais, e, à custa da sua entrada nos principais festivais internacionais, gerou nichos de mercado inesperados. Em boa parte, creio que é possível pensá-lo como um rebatimento estético da problemática ética, provinda da filosofia social, que Zygmunt Bauman debateu em *Liquid Modernity* e suas sequelas, descrevendo a “liquefacção” de todos os valores “sólidos” sobre os quais as sociedades ocidentais desenvolvidas assentavam, e o desmoronamento das arquitecturas sociais que tinham dado origem à própria ideia de “desenvolvimento” (Bauman, 2000) — um processo que seria extensivo aos “valores” do cinema.

É certo que o cinema moderno deu origem a mimetismos e maneirismos de fim de festa, como frequentemente sucedeu com artistas que chegaram tarde a escolas e épocas da pintura, da escultura ou da fotografia. Mas aquilo que alguns designam por “cinema do fluxo” não representa um maneirismo pós-moderno (nesta designação caberia eventualmente o formalismo de um Wong Kar-wai em *In the Mood for Love*, de Tsai Ming Liang em *I Don't Want to Sleep Alone*, ele que tem por vezes sido apresentado como “o Antonioni de Taiwan”, de algum Edward Yang e de parte da nova vaga de Taiwan). A geração deste novo “cinema-instalação” trata os seus filmes como obras atmosféricas e sensoriais, oferecendo, para lá da narrativa (que por vezes volta a ser linear e simples como uma *fairy tale* inacabada e que de preferência está cheia de não-acontecimentos, de intervalos entre acções), um mundo e um real abordados em bruto e sem tematização: o mundo na sua versão mais imediatamente abordável pelas sensações, e que é “intensificado” pela filmagem, que o torna flutuação permanente e mera extensão no tempo. O cinema torna-se, assim, um olhar sobre um real fugidio, um dispositivo de intensificação de

sensações. Em vez do *significado* da experiência, procura-se a sua *intensidade*.

O “cinema do fluxo” não é uma escola nem um movimento coerente, e a sua consideração envolve uma atenção obrigatória a cada um dos seus autores e a cada filme, por vezes muito diversos. No entanto, há nele traços comuns relativamente identificáveis. Por exemplo: a pouca narratividade e a pouca dramaturgia, que se tornam residuais e quase imperceptíveis; o destronamento da *mise-en-scène*, que deixa de gerir cenas e sequências e cede o seu lugar a uma imersão sensorialista que faz o cinema regredir às suas origens, a um estágio de miraculação do mundo por via das imagens em movimento; este é um mundo fascinado pelo seu próprio espelho e de onde o conflito tende a desaparecer, como dele desaparecem as ideias de clímax ou de arco dramático, que se diluem no tempo indiferente ao que nele ocorre.

Também existe com frequência, neste cinema, uma voluntária desistência do enquadramento e da composição vistos como heranças da picturalidade; os seus autores têm com um e outra uma relação deliberadamente desinteressada, porque a câmara, ora sempre em movimento ora em longos planos fixos pouco preocupados com a composição, lhes parece indiferente, sublinhando a transitoriedade, a ausência de fronteira entre o campo e fora-de-campo, e vagueando, na sua fluidez, na tentativa de registar o mundo sem nunca atentar demasiado em nada do que nele se move. Nestas condições, também o plano deixa de ser a unidade básica do filme e a *prise sur le vif* e o respeito pela duração integral do que é filmado passam a ser outros traços comuns a alguns destes cineastas. Para voltarmos a utilizar termos de Boécio, seria ainda preciso apurar o que quer este cinema *ver* no mundo: o *stans* (o inalterável), ou o *fluens* (o passageiro), embora ambos pertençam à “continuidade incessante do que dura” (Heidegger, 1958: 224)?

Stans e fluens

O cinema é o dispositivo técnico que permitiu simular o movimento com base numa determinada velocidade de projecção, em contínuo, de uma série de imagens fixas; o filme é o objecto prévio desse dispositivo, que, ao provocar uma alteração noemática do que mostra (usamos o termo referindo-o ao *noema* e à *noesis* husserliana), gera uma nova realidade imagética recheada de dádivas perturbadoras e suscita uma percepção específica, oferecendo-se como escola do ver. A questão que se põe aos filmes da estética do fluxo, ou da fluidez, ou líquida, não é diferente da que se pôs a todos os outros ao longo da história do cinema, como hipotéticas *aulas do ver*: conseguem eles, com a sua eventualmente nova concepção do enquadramento, do plano e da sua duração, com o quase desaparecimento da montagem e com a sua dieta narrativa, criar uma nova *imago* ou *images* do mundo, produzir a inquietante estranheza que atravessa a ficção e suscitar a experiência interior que marcou durante décadas a nossa vivência do cinema? Continuamos a sentir diante deles a simpatia e a empatia que nos levam a partilhar um *pathos*? Independentemente da mudança que eles porventura representam, a sua identidade depende da resposta a estas questões. ■

Anexo 3: Cinema e televisão

“Só o CHOQUE e o enigma que a obra de arte representa face às imagens e aos sons banalizados, pré-digeridos do consumo quotidiano, são realmente formadores”, escreveu Alain Bergala em *L'hypothèse cinéma*. As relações entre o cinema e a televisão, por exemplo, são complexas devido, ao mesmo tempo, às suas antinomias e porosidades. As cinefilias correntes, mesmo se e quando consideram existir sobretudo um *continuum* entre um e outra, tendem a preservar o cinema como “aristocracia” do audiovisual. No final dos anos 80 e na década seguinte, produtores de ficção para televisão adoptaram padrões de *Quality TV* que a aproximavam do *art cinema*: nos EUA, séries como *Twin Peaks* (ABC) e *The Sopranos* (HBO), depois como *Empire Falls* (HBO, 2005), outras, levaram para a televisão enredos complexos, filmados com meios mais cinematográficos do que televisivos. Em Inglaterra, documentários feitos por produtores externos para a BBC adoptaram padrões de qualidade equivalentes. Hoje, porém, a renúncia ao cinema volta,

ocasionalmente, a impor-se entre responsáveis pelas programações televisivas, em nome da fixação de audiências: para estes responsáveis, o cinema “afugenta” os públicos, representa nichos demasiado limitados, não resiste ao *zapping* maioritário: “Cinema, não” volta a ser a opção estratégica de decisores e programadores de televisões, e o império dos formatos e dos géneros televisivos parece regressar em força.

De facto existe, entre o cinema e os *media* informativos audiovisuais, uma “guerra” relativa à natureza das imagens que um e outros produzem. O cinema é uma arte que quer produzir o “choque” e o “enigma” de que fala Bergala. Os *media* audiovisuais produzem continuamente um dilúvio de imagens que têm a *realidade acontecimental* — a realidade na sua versão de *actualidade* — como principal referente. Esta realidade é composta pela selecção dos acontecimentos susceptíveis de ser noticiados ou reportados em função dos clássicos *news values* (valores-notícia) e seus numerosos sucedâneos. Os *media* audiovisuais tudo fazem para replicar essa realidade transformando-a em espectáculo imersivo — é essa a sua missão e o seu destino, como entre outros sublinharam Guy Debord (1967) e Dominique Wolton (1997). Depois, duplicam essa realidade no seu *entertainment* ficcional, feito de telenovelas e de séries, que mimam tão eficazmente quanto possível a realidade não-ficcional. As duas realidades da televisão são “janelas abertas sobre o mundo”.

Diferentemente, o cinema não *reporta* acontecimentos actuais (ele não faz *reportagens*: se faz *documentários*, estes, ao contrário daquelas, não dependem da ocorrência de um *acontecimento* no sentido jornalístico). O cinema moderno e pós-moderno é uma forma de arte que chama a atenção para si própria e para o olhar com que vê a realidade: não apenas nem sobretudo a realidade acontecimental dos *media* informativos audiovisuais, mas aquela que é feita de *tudo* — incluindo não-acontecimentos, tempos mortos, fantasmas e aparições, sonhos e alucinações, mundos virtuais, possíveis e futuríveis, expressos nas três ordens de realidade de Watzlawick. Como disse Jean-Louis Comolli (2013):

“No cinema, há uma suspensão das coisas que as torna reversíveis — o espectador assume uma posição crítica em relação ao mundo real; a fábrica dos sonhos está contra a fábrica sem sonhos. O poder de transformação do cinema, a sua fertilidade social, reside no seu poder de desalienação: um filme abre as portas do imaginário e portanto do possível (...). [Mas] a crença do espectador nunca é fanática ou absoluta: ele faz perguntas sobre o *porquê* do *como*. Esse trabalho da dúvida, que alimenta a crença mas ao mesmo tempo a perfura e a torna friável, torna perceptível a relatividade das coisas. É aí que começa o pensamento crítico”.

A “linguagem” da televisão é vocacionalmente, e por vezes estritamente, comunicacional: muito mais que o cinema, ela obedece a uma “gramática” (uma morfologia e uma sintaxe) convencional partilhada pelo maior denominador comum, utiliza códigos e uma retórica reduzidos para que todos a compreendam, visa ser uma janela aberta sobre o mundo dos acontecimentos mediaticamente considerados, vive da e para a sociedade do espectáculo. O cinema também *se comunica*, mas não obedecendo a essa linguagem comunicacional: comunica por imagens que é preciso interpretar ou decifrar. Não visa mostrar o mundo tal como ele é, antes cria mundos como a arte o faz, que manifestam a sua hecceidade nos ecrãs onde o vemos. O cinema precisa dos *media* informativos audiovisuais para ser publicitado e divulgado, por vezes mostrado, mas a sua relação com eles consiste em *ocupar a montra*, fazendo *entrismo* e “dormindo com o inimigo”: o sistema dos *media* contemporâneos arrisca-se a ser, para ele e para as outras artes, a vasta plataforma onde se diluem e perdem a sua hecceidade. O sistema dos *media* apresenta-se como aliado do cinema, mas só pode oferecer-lhe uma cama de Procusto com os seus formatos próprios. Diz ainda Comolli (loc.cit.):

“A televisão é uma fonte de financiamento [para o cinema] mas também uma fonte de banalização e de formatação: tem custos elevados em termos de conformismo e de mediocridade. (...) Ela só tem duas funções, o controlo do mundo e a modelação das normas”.

A realidade
como
actualidade

Entrismo
na cama
de Procusto

O espectáculo quotidiano da actualidade televisiva é preferencialmente feito de acontecimentos e pseudo-acontecimentos “impressionantes”. São *impressionantes* as imagens em directo do incêndio florestal. São *impressionantes* os números que revelam a magnitude das dez maiores fortunas do país. É *impressionante* o vultoso do eleitorado americano. É *impressionante* a multidão que celebra na rotunda a vitória do seu clube. Até que, excepcionalmente, um repórter destacado no local declara dispensar adjetivos porque, durante cinco segundos, as imagens falam por si. Ou, se por azar essas imagens não falam por si, repassam-se as que foram *impressionantes* oito dias atrás.

Recentemente, os ultra-leves *drones* teleguiados que voam com câmaras passaram a oferecer, ao universo audiovisual, uma nova visão divina (vista de cima) da realidade entendida como actualidade, acentuando o seu perfil espectacular. Catástrofes naturais e humanas são filmadas por *travellings* aéreos muito mais baratos do que os de aviões e helicópteros e que, montados com *requiems* tautológicos, potenciam a vocação operática e wagneriana da “nova televisão”. Mas esses dispositivos — meras aquisições tecnológicas da “aldeia global” — também são oferecidos ao cinema: fará ele, com eles, o mesmo trabalho espectacularizador aprendido com as televisões?

Não é por acaso que os *media* informativos audiovisuais — a começar pelas televisões generalistas — catalogam o cinema como *entertainment*: ele é por elas destinado a ocupar a parte da grelha de programas mais geneticamente escapista e evasiva — e é verdade que parte do cinema que ali vemos é concebido como entretenimento televisivo: cada vez mais produtoras externas fazem telefilmes adequados às gramáticas e convenções do *media*. As televisões generalistas abrem, por vezes, excepções, criando, a desoras, áreas de “cineclube” onde o cinema adquire uma nova expressão de objecto museológico e satisfaz o gosto de um nicho.

Televisão e cinema *main stream* são o último reduto do *story telling* convencional. Mas o cinema que adopta e replica a “gramática” da televisão equivoca-se sobre a sua própria natureza e ipseidade como arte: só contribuirá para a proliferação de poéticas que mimam as representações, ideologicamente controladas, da realidade acontecimental e do *entertainment* que a acompanha. Mesmo para o eclético Régis Debray (1992: 422-3, 432-3), para quem o cinema, na era da televisão e pós-televisiva, é em grande parte uma “coisa do passado” como as artes virtualmente foram para Hegel, cinema e televisão são duelistas que, na era da *difusão* de imagens que é a nossa, não podem, nem fundir-se, nem ignorar-se:

“A obra de cinema comunica-se, mas não é feita, como o *produto* televisivo, para comunicar. O operador de uma cadeia televisiva vende um público a publicitários (...). O produtor cinematográfico procura um público para um autor (...). Do mesmo modo que a fotografia libertou a pintura do dever de semelhança, a televisão libertou o cinema dos seus deveres documentais — dos ‘assuntos de sociedade’ e do dia-a-dia social. (...) [Mas] a televisão transporta igualmente o cinema, que também *passa* nela, depois de décadas em que o cinema a hipnotizou (...). Aqui e ali, cinema e televisão formam um casal, infernal ou burguês. (...) Porém, sejam quais forem as *mestiçagens* e os *tandems* resultantes desse casal (Jean Renoir e Rossellini trabalharam para o pequeno ecrã, Santelli e Kassovitz não desonrariam o grande), cinema e televisão não têm a mesma genealogia. Esta vem da história das telecomunicações, aquele vem da história das artes. (...) Um bom filme *perturba*, uma boa série *interessa*. (...) A nossa *simpatia* pode ir para o herói televisivo, mas o filme, como o romance, suscitam *empatia*. Um filme prega-nos, silenciosos, ao cadeirão. Diante da televisão passeamos e conversamos” (tr. adaptada, J. M. M.).

A televisão, tinha antes dito Debray, é um *medium* onde o consenso e o pronome reflexo “se” imperam; o cinema é sobretudo uma *coisa* de autor, a afirmação algo autoritária da multidão de *egos* que o fabricam. O facto de boa parte do cinema sempre ter sido produzida por uma indústria não altera a divergência recorrente entre os dois *media*. O cinema foi, maioritariamente, uma arte cara, em cuja criação participaram equipas técnicas pesadas, que se tornaram mais leves a partir da *nouvelle vague* e hoje se aligeiram ainda mais, na era da convergência digital — Comolli está entre os que defendem um *cinema pobre*. Mas o cinema foi maioritariamente caro porque tal *apparatus* era necessário à criação dos seus

mundos, porque o dispositivo de filmagens e de pós-produção requeria a conjunção e a colaboração de numerosas funções técnicas e artísticas especializadas.

Do mesmo modo que a socialização da fotografia obrigou a pintura a repensar-se a si mesma e a redefinir o seu objecto, também a socialização da televisão, a meio do séc. XX, poderia ter levado o cinema a repensar o seu âmbito próprio e os seus poderes. Mas os efeitos gerados pela televisão no cinema foram tão complexos e contraditórios como os gerados pela fotografia na pintura. Só a pintura e o cinema que quiseram preservar a sua autonomia “radical” face, respectivamente, à fotografia e à televisão, redefiniram os âmbitos estéticos, semiológicos e sociais das suas práticas, quer reavaliando os seus passados e heranças, quer refazendo caminhos que preservam e reafirmam a perenidade de saberes que por vezes pareceram ameaçados de extinção.

Dito isto, é hoje praticamente impensável que o cinema e os seus filmes subsistam sem o apoio implicado das televisões — e esse apoio é claramente de duas naturezas: em primeiro lugar, as televisões, que passaram a ocupar o topo da “pirâmide dos *media*” (mesmo se hoje têm de se fundir, na convergência digital, com plataformas audiovisuais mais amplas), são o meio pelo qual o cinema pode ser melhor noticiado, apresentado e publicitado, e também uma sua forma de exibição complementar; em segundo lugar, as televisões devem tornar-se num dos principais suportes de financiamento do cinema, sob a forma de taxas ou de impostos sobre exploração de antena directamente imputáveis a tal financiamento.

Mas este entendimento, necessário e mutuamente vantajoso, só é harmonizável e praticável no âmbito de uma política cultural de Estado que o imponha, valorize e o torne sustentável, por exemplo através de direitos de exibição dos filmes garantidos aos operadores do serviço público televisivo, direitos que funcionem como contrapartidas e ao mesmo tempo ofereçam aos filmes relançamentos e vidas mais longas do que os oferecidos pela sua tradicional distribuição/exibição comercial. Esta questão, nas democracias representativas ou nas “sociedades individualistas de massa” (Wolton, *loc. cit.*) em que vivemos, é eminentemente política e depende do empenho que os poderes executivos puserem na defesa dos patrimónios culturais nacionais, de que as cinematografias são, naturalmente, parte integrante. A diversidade das práticas europeias nesta matéria é suficientemente rica para que o seu estudo aplicado viabilize soluções legislativas justas e duráveis. No que toca às relações entre cinema e televisão, não é hoje necessário “inventar a roda”: antes faz falta uma estratégia de Estado inspirada nas melhores práticas já testadas nos diferentes países europeus. ■

Anexo 4: Cinema de Poesia • Cinema de Prosa

CINEMA DE POESIA contra cinema prosaico como propunha Pasolini nos anos 60 do séc. XX, imagem-tempo em vez de imagem-movimento como propôs Deleuze vinte anos depois, aposta no ritmo e na duração de cada plano como escreveu Tarkovski um ano depois da publicação do segundo livro de Deleuze sobre o cinema, planos e montagem lentos em vez de *découpage* veloz... A *Art House*, o cinema *de arte* e *de autor*, seguiu em grande parte este programa, inscrevendo-o no *habitus* da cinefilia contra a *eficácia comunicacional* dos filmes do *main stream* e da televisão. O lugar do cinema no universo audiovisual foi sendo discutido no seio deste diferendo sobre a *missão* da “sétima arte” à medida que a televisão foi hegemonizando o campo dos *media*. E a gramática do *main stream* e dos *blockbusters* tornou-se na *bête noire* de todas as suas margens, do cinema moderno e de autor ao cinema experimental e à videoarte.

Mas a cultura das margens exige competência artística e posicionamentos claros. Com frequência furtando-se a uma definição simples, o cinema *artie* e de autor é facilmente presa de alianças cúmplices e empáticas mas insuficientemente

argumentadas, em torno de “uma certa ideia do cinema” que prefere não se definir a si mesma de outro modo, embora deseje ver-se reconhecida como um *etos* (o espírito ou a marca distintiva de uma cultura ou de uma época). Trata-se de definir uma fileira ou um grupo de pertença inevitavelmente vasto e plural, onde a criação individual predomina sobre os efeitos de “escola”. O cinema de autor prefere definir-se negativamente, enfatizando aquilo que “não é”, em vez de tentar afirmar-se por um enfoque positivo — salvo nos momentos em que faz “doutrina” (veja-se, por exemplo, o manifesto do *Dogma 95*). Ora, a dificuldade não reside na identificação argumentada de tais fileiras e do que elas propõem como projecto de cinema e como desafio ou acto de resistência — pelo contrário: só essa identificação argumentada de uma comunidade de preocupações éticas e estéticas, de uma linhagem de aliados, permite o reconhecimento de adversários e da morfologia da paisagem onde uns e outros travam a sua infindável batalha. A dificuldade reside na insuficiência da clarificação do que seja, para uns e outros, essa “ideia do cinema”, e na subsistência de cumplicidades impressivas que só de forma vaga expõem as suas convicções e os seus *explananda*.

A reflexão deleuziana ofereceu, como vimos, uma chave-mestra de entrada nesta “ideia do cinema” de que aqui é questão: do mesmo modo que Platão, na *República*, censurou os poetas pelo seu gosto pelo inverosímil peripatético e espectacular, também Deleuze criticou o cinema por tanto ter contribuído para a actual descrença no mundo real, atulhando-o de enredos de acção e movimento que o desfiguraram, e representando-o como aventuroso e irreal, sobrecarregado de heróis-semi-deuses implausíveis, mas que *entretêm*. Deleuze acreditava que, a despeito dessa deriva maioritária, o cinema poderia reconciliar-se com o mundo através da atenção ao tempo, à duração, ao que imagens e figurações são capazes de tornar manifesto. Volta, assim, a evocar-se Pasolini: o *Cinema di Poesia* é uma forma de resistência e uma “reconquista”, a reconquista de um território cinematográfico devassado e descredibilizado pelo *Cinema di Prosa*.

Reconquista

Depois de ter abdicado do desejo de contar histórias causalmente articuladas, reproduzindo quase inevitavelmente *clichés* narrativos e imagéticos (“sempre a mesma história”: Aumont *et al.*, 2008) e dos modelos de *découpage* assentes na montagem analítica, esta “ideia de cinema” propõe-se produzir uma realidade cinematográfica que reinventa, oferecendo-lhe densidade ontológica, a realidade do dia-a-dia, surpreendendo por revelar novos perfis dessa realidade, para efeitos de contemplação e de reconhecimento da alteridade do mundo filmado. Nos termos de Tarkovski, trata-se de “ajoelhar diante do real” reinventado e mostrado, pelo corpo do filme, no seu esplendor esquecido, recalcado ou menosprezado.

O principal perigo desta jornada consiste em cair numa crença de seita e em novos tiques maneiristas, quando procurávamos aliados com quem pudéssemos discorrer livremente sobre como mostrar o mundo e as coisas. Pior: quando assente em cumplicidades proteccionistas e não em argumentários que não temem a *disputatio*, esta ideia de cinema assume facilmente o perfil de uma igreja pré-conciliar, prisioneira dos seus dogmas e ressentimentos partilhados apenas por iniciados, que tornam *mistérico* o seu saber e o seu totemismo — uma comunidade de *sacerdos* que, aquém e para além das suas divergências, se limita a aludir à sua adesão a um vago e esotérico grupo de pertença. A argumentação aberta ao mundo e à cinefilia é o melhor antídoto contra esse espírito de trincheira.

No seu melhor, revelando e oferecendo a percepção do *mundo* heideggeriano e pós-heideggeriano na sua permanência (*stans*) e no seu acontecimento (*fluens*), esta ideia de cinema *hipostasias* o mundo da realidade banal, abordando-o de modo transcendental para forçar o emergir da sua imanência e para mostrar a sua substância identitária — algo que na vida corrente olhamos e não vemos, e que o cinema pode, a seu modo, dar a ver. O que a hipóstase do banal que deixámos de ser capazes de ver propõe, é a mostraçã de uma substância tida como realidade ontológica — o que se obtém figurando (10). Como diz o *Lalande*, hipostasiar significa ainda “transformar uma relação lógica em substância no sentido ontológico da palavra”, e até “oferecer sem razão uma realidade absoluta ao que apenas é relativo”, como quando Bergson escreveu, no seu *L'évolution créatrice*: “devia ser grande, (...) a tentativa de hipostasiar essa esperança...” ■

Notas

1. Para verter a alegoria da caverna (Platão, *República*, VII, 514a-517c) no regime das imagens contemporâneas, Alain Badiou encenou-a numa sala de cinema. O trecho foi incluído em *La République de Platon* (Paris, Fayard, 2012), a hiper-adaptação do texto clássico à problemática do mundo contemporâneo. Eis a transcrição/tradução do seminário de Badiou sobre Platão (21.01.2009, disponível in <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/o8-09.htm#_ftn5>, «Pour aujourd'hui: Platon»), precedida de uma explicação complementar do autor — a seguinte:

“Quis verter o texto de Platão para um registo de imagens contemporâneas. As sombras projectadas nas paredes da caverna têm algo de genuinamente neolítico. Recorri, assim, aos prestígios combinados do cinema e — para conservar o enigma dos manipuladores e animadores invisíveis — das sombras chinesas. Para presentificar a violência obscura da saída da sala de espectáculos, recorri a Kafka e a ‘agentes’ que, sem explicações, arrancam o espectador à sua rotina habitual. Quis ainda pontuar — sem pretender resolvê-lo — o principal enigma do texto: o de todos os objectos que circulam nas costas dos espectadores (bonecas, marionetas, outros) e de que ignoramos a proveniência — o que, mais uma vez, é sublinhado por Amantha, quando ela diz que as sombras da experiência corrente, antes do desenraizamento do espectador, eram mais ‘reais’ do que esses misteriosos objectos. Finalmente quis dar mais amplitude à passagem para o exterior em contraponto com a sala de espectáculos, e fui buscar uma passagem de Samuel Beckett: ‘ele vê nascer Vénus, outra vez.’” Eis o texto de Badiou (tr. J.M.M.) quase na íntegra:

— Imaginem uma gigantesca sala de cinema. Primeiro o ecrã, que sobe até ao tecto — até tão alto que o perdemos nas sombras — e que impede a visão de qualquer outra coisa para além dele. A sala está cheia e os espectadores estão, desde que existem, presos aos seus lugares, de olhos fixos no ecrã. Na cabeça têm auscultadores rígidos que lhes cobrem as orelhas. Por detrás dessas dezenas de milhar de pessoas pregadas aos seus cadeirões há, à altura das cabeças, uma vasta *passerelle* de madeira, paralela ao ecrã, a todo a largura da sala. Mais atrás, enormes projectores inundam o ecrã com uma luz branca quase insuportável.

— Estranho lugar!, diz Glauco.

— Não mais que a nossa Terra... Na *passerelle* circulam toda a espécie de autómatos, bonecas, silhuetas de cartão, marionetas, animados por mãos invisíveis ou telecomandados. Passam e repassam animais, maquiadores, falsos carregadores, carros, rolas e cegonhas, todo o tipo de pessoas, militares armados, bandos de jovens das periferias, animadores culturais, mulheres nuas... Uns gritam, os outros falam, outros tocam pífaro ou concertina, outros ainda apressam-se em silêncio. No ecrã vêem-se as sombras, recortadas pelos projectores, deste carnaval incerto. E nos auscultadores a multidão ouve ruídos e palavras.

— Meu Deus!, pontua Amantha. Estranho espectáculo e ainda mais estranhos espectadores.

— Eles parecem-se connosco. Vêem eles de si mesmos e dos seus vizinhos, da sala e das cenas grotescas da *passerelle*, algo mais que as sombras projectadas no ecrã pela torrente de luzes? Ouvem algo mais do que os auscultadores difundem?

— Decerto que não, exclama Glauco, se têm a cabeça imobilizada desde sempre face ao ecrã e se têm as cabeças presas aos auscultadores.

— É o caso. Não têm outra percepção do visível senão a mediação das sombras, nem do que é dito para além do que ouvem. Mesmo supondo que inventam maneira de discutir entre eles, nunca poderão distinguir o nome de uma sombra que vêem e o do objecto que não vêem (...).

— Sem contar, acrescenta Amantha, que o objecto da *passerelle*, robot ou marioneta, é já ele mesmo uma cópia. Dir-se-á que eles não vêem senão sombras de sombras.

— E que não ouvem, completa Glauco, senão a cópia artificial duma cópia física de vozes humanas.

— Ai está! Estes espectadores cativos não têm nenhum meio de concluir que a matéria do Verdadeiro é diferente da sombra de um simulacro. Mas que se passaria se, grilhetas quebradas e alienação curada, a sua situação mudasse de repente? Atenção! A nossa fábula torna-se agora noutra coisa. Imaginemos que libertamos um espectador, que o forçamos a erguer-se, a mover a cabeça para a direita e para a esquerda, a andar, a olhar a luz vinda dos projectores. Claro, sofrerá nestes gestos inabituais. Cego pelos fluxos de luz, não poderá discernir que apenas via sombras. Explicamos-lhe que a sua antiga situação não lhe permitia ver senão o equivalente, no mundo, do nada do bru-á-á, e que só agora ele está próximo do que é, pode enfrentar o que é, a sua visão é agora susceptível de se tornar mais exacta. Não ficará ele estupefacto e incomodado? E pior ficará se lhe mostrarmos, na *passerelle*, o desfile dos robots, dos espantalhos, das bonecas e das marionetas, tentando explicar-lhe o que aquilo é. Porque decerto as sombras anteriores serão ainda, para ele, mais verdadeiras do que o que lhe mostramos.

— E de certo modo são-no, anota Amantha: uma sombra que valida uma experiência repetida não é mais ‘real’ do que uma boneca de que se ignora a proveniência?

Sócrates, imóvel e silencioso, fixa Amantha, talvez tão furioso como maravilhado. Depois:

— Temos de chegar ao fim da fábula antes de concluirmos à cerca do real. Suponhamos que obrigamos a nossa cobaia a olhar fixamente os projectores. Doer-lhe-ão os olhos, quererá fugir, voltar a ver o que suportava ver, essas sombras sobre as quais pensa que o seu ser está mais garantido do que o dos objectos que lhe mostramos. Agora, uns rudes seguranças pagos por nós pegam nele e empurram-no sala fora, abrem uma dissimulada porta lateral e atiram-no para um túnel nauseabundo que leva ao ar livre, aos luminosos flancos de uma montanha primaveril. Cego, ele cobre os olhos com as mãos fracas, mas os nossos agentes empurram-no pela encosta escarpada, por muito tempo e até cada vez mais alto. Chegam ao cimo, em pleno Sol, e os guardas largam-no, deixam-no lá e desaparecem encosta abaixo. Ei-lo só no meio de uma paisagem sem limites. O excesso de luz devasta-lhe a consciência. E como sofre por ter sido empurrado, maltratado, exposto! Como odeia os nossos

mercenários! Pouco a pouco, porém, tenta olhar os cimos, os vales, o mundo ofuscante. Primeiro cego pelo brilho de cada coisa, não consegue dizer ‘isto existe, isto está de facto ali’. Não é ele quem pode dizer, como Hegel diante da *Jungfrau*, e num tom desprezivo, ‘das ist’, aquilo não faz senão ser. E no entanto ele tenta habituar-se à luz e ao fim de porfiados esforços, sob uma árvore isolada, acaba por discernir a sombra do tronco, o recorte negro das folhas, que lhe lembram o ecrã do seu antigo mundo. Num charco ao pé de um rochedo vê o reflexo das flores e das ervas. Depois vê as coisas propriamente ditas. Lentamente, maravilha-se com arbustos, pinheiros, uma cabra solitária. Cai a noite. Ergue os olhos para os céus e vê a lua e as constelações, vê Vénus aparecer. Sentado, hirtó, num velho cepo, observa a radiosa. (...) Depois, de manhã, vê nascer o Sol (...), o Sol ele mesmo, em si e para si, no seu lugar. Vê-o e contempla-o, na beatitude de que ele é o que é.

— Ah, diz Amantha, que ascensão nos descreves, que conversão!

— Obrigado, rapariga. Farás tu como ele? Porque este nosso anónimo, aplicando o seu pensamento ao que vê, percebe que a posição aparente do Sol depende das horas e das estações do ano: o estar-ali do visível está suspenso deste astro, de tal modo que podemos dizer: sim, o Sol é o regente de todos os objectos de que os antigos vizinhos, os espectadores da grande sala fechada, não vêem senão a sombra de uma sombra. Evocando assim a sua primeira morada — o ecrã, o projector, as imagens artificiais, os seus companheiros de impostura — o nosso evadido involuntário felicita-se por dali ter sido expulso e apieda-se dos que ficaram grudados aos seus cadeirões de visionários cegos”.

O diálogo prolonga-se por mais um par de deixas e réplicas, mas o essencial é o acima traduzido. A alegoria de Badiou tal como ele a adapta em *La République de Platon* representa apenas parte do complexo e conflitual posicionamento do autor face ao cinema, mais apreciável se lermos *Cinéma*, que publicou em co-autoria com Antoine de Baecque (Paris, Nova Éditions, 2010), um conjunto de textos e entrevistas que mostram 50 anos de reflexão sobre a sétima arte. Badiou foi, por exemplo, sensível ao relacionamento entre cinema e pensamento proposto por Deleuze, discutindo-o de forma matizada, e até aceitou desempenhar um papel em *Film Socialisme* de Godard, onde surge fazendo uma conferência para o auditório vazio do navio de cruzeiros. Mas aqui, no seu seminário de 2009 sobre Platão, o cinema e os seus filmes são o dispositivo totalitário e despótico a que se referiu Jean-Louis Baudry (1970, 1975, 1978), o aparelho responsável pela total alienação e total condicionamento do espectador. Questões não abordadas por Platão na sua alegoria — quem são os encenadores do espectáculo da caverna? Quais os seus objectivos? Qual a natureza dos adereços cujas sombras são projectadas? — são igualmente deixadas em aberto por Badiou. Mas, dada a transposição das funções das sombras de Platão para as funções do cinema contemporâneo, este é apresentado como um espectáculo montado “para sempre” por gestores do panóptico foucaultiano, com o objectivo de oferecer aos prisioneiros (os espectadores) um artefacto inteiramente fictício mas operativamente substitutivo do “real”, do mesmo modo que a *Matrix* é a fábula platónica que aborda a irre realidade das “alucinações verdadeiras” propostas por uma máquina de subjugação.

Por outras palavras, nesta sua diabolização, as imagens e sons do cinema são a “máquina tirânica”, o artifício simulacral malevolente que subsiste, via indústria, para impedir qualquer relacionamento do espectador com o “real”. A alegoria de Badiou afasta-se, assim, radicalmente, da reflexão de um Baudrillard, em boa parte relançada por Deleuze, sobre os “poderes do falso” e a “hiper-realidade” gerada pela fusão, precisamente, do mundo simulacral e do mundo “real”. Finalmente, quando o espectador-cobaia é arrancado à caverna-sala-de-cinema por polícias saídos do *Processo* kafkiano e “pagos por nós”, o mundo real que cá fora o espera não é o mundo contemporâneo, é o de Platão: Sol, Lua e constelações, o nascimento de Vénus, arbustos e pinheiros, montes e vales, uma cabra solitária. Ele não vê estradas de montanha, nem automóveis e aviões, nem turistas comendo conservas nas suas caravanas e falando ao telemóvel. Arrancado esse espectador ao seu cinema, o mundo que ele descobre é o da Grécia de há 2.350 anos e a sua *natureza*, mantida intocável até hoje. A alegoria necessita dessa sincronia implausível. Mas reconheçamos que, perante *A República*, Badiou procedeu como um genuíno adaptador cinematográfico: inventou para ela uma Amantha, para pôr diante de Sócrates a *Jungfrau* de Hegel, e outras *dramatis personæ* que dialogam com o mestre da maiêutica. Com a sua “hiper-adaptação” de Platão, tornou-se num dos grandes ironistas da filosofia contemporânea.

2. O *Mandylion* de Edessa é um pano onde o Cristo terá impresso o seu rosto húmido, oferecendo-o a um pintor que não conseguia retratá-lo devido à luz que dele irradiava: o episódio está referenciado desde o séc. IV na *História da Igreja* de Eusébio de Cesareia, 1.13.5-1.13.22). É uma peça guardada num antigo *hall* barroco, hoje Capela Matilda, no palácio residencial dos papas de Roma; raramente visto em público, o British Museum conseguiu exibi-lo, entre outras relíquias cristãs, no Verão de 2011. O véu de Verónica (com que, segundo os *Actos de Pilatos*, do séc. VI, ela limpou a face do Cristo a caminho do Calvário) desapareceu em 1608 do relicário que o guardava na basílica de S. Pedro; em 2001, um jesuíta alemão anunciou tê-lo descoberto num pequeno convento capuchinho em Manoppello. O sudário de Turin é supostamente o lençol funerário que envolveu o corpo do Cristo depois da sua morte na cruz e está guardado na catedral de S. João Baptista, na mesma cidade. Desconhecem-se, ainda hoje, as técnicas que neles gravaram as respectivas imagens.

3. Antecipando ironias sobre o uso que aqui faço dos termos *vidente* e *vidência*, esclareçam-se os seus significados nas línguas de referência dos presentes textos. *Vidente* é, no Dicionário de Moraes: “Que vê o que está fora da visão ocular ou o que está para acontecer. || Sagaz, perspicaz. || Pessoa a quem foi dado ver coisa sobrenatural. || Pessoa ou aquilo que prevê, que profetiza. || Profeta. || Que ou aquele que tem vista (opõe-se a cego)”. Em francês diz-se *voyant*, em inglês *clairvoyant* com os mesmos significados. *Vidência*: capacidade daquilo ou daquele que vê. Não nos interessam aqui as capacidades sobrenaturais ou proféticas da *vidência*. *Vidente* e *vidência* interessam-nos aqui designando aquilo ou aquele dotado da capacidade de *ver*, o “*seeing-being*” da fenomenologia de Sobchack. É essa capacidade de *ver*, que tanto caracteriza animais como artefactos técnicos (máquinas fotográficas e de filmar, outros) que legitima, aqui, o uso destes termos.

4. Sobre a dicotomia sujeito-objecto escrevi noutro lugar (Mendes, 2015) o que segue, a propósito da

experiência da criação artística:

Subsistirá (...) a dicotomia sujeito-objecto, pedra angular de tanta filosofia e saber sobre a vida? Será o sujeito *ainda* um *ego-cogito* cartesiano, exterior ao objecto que fabricou? Não o creio. No núcleo da experiência artística, sujeito e objecto indistinguem-se. Não é operativa a ideia, herdada do idealismo cartesiano, de que o mundo só é abordável a partir dessa dicotomia e de que sem ela as nossas percepções se afundariam num *maelstrom* irracional. Perguntem a Shakespeare e Dante, a Cézanne e Picasso, a Schönberg e Bartók, ou a contemporâneos vossos, se se consideram *sujeitos pensantes* que produziram *objectos pensados*: é absurdo. Eles “pensaram”, sim, os seus objectos, mas no *quiasma* de Merleau-Ponty, enquanto deles se indistinguiam e a paixão por eles os invadia. O *pathos* criativo tem a idade do *homo sapiens* e instalou um dos paradigmas do nosso *habitus*. A velha dicotomia foi, *in illo tempore*, um ansiolítico eficaz, garantiu um dualismo ordenador, separou águas entre percepção e pensamento? Já não o faz. (...) O actor que encarna uma personagem, o pintor que vive um corpo-a-corpo com a sua tela, o músico que improvisa “fazendo máquina” com o seu instrumento, o cineasta que pós-produz imagens que filmou, o poeta que luta com seus versos, o novelista que inventa *personae*, o Pigmalião que esculpe a Galateia, partilham o mesmo núcleo de experiência onde a fronteira entre sujeito e objecto se dissolve: eles misturam-se um no outro, são transportados para uma terra-de-ninguém onde se tornam *sujeitobjecto*. E a prática artística, como o antigo arrebatamento dos místicos, é apenas um dos baldios onde a velha dicotomia falseia a experiência e é absurda. A “arrumação de ideias” a que a ela deu origem desrealiza-se, esboroa-se no *quiasma* de Merleau-Ponty. E é inútil psiquiatrizar e medicalizar tais experiências, classificando-as num *pathos* excepcional: artista e místico (...) conhecem esse *quiasma* porque ele é constitutivo da sua aposta, do seu desassossego.

Mas a dicotomia sujeito-objecto não começou por ser posta em causa no núcleo das práticas artísticas. Recorda Michel Piclin (1995):

“Já em Schopenhauer a dicotomia sujeito-objecto não tinha (...) valor ontológico. Um e outro aparecem e desaparecem concertadamente, são intermutáveis; procurando o nosso sujeito pensante só encontramos treva e simulacro. (...) Também Kant (...) atacou o *cogito* de Descartes, admitindo que o ‘*eu penso*’ é um acto de síntese, mas anotando que para além dessa ‘unidade sintética’ não avançamos mais: o *Eu* não passa de uma ‘representação vazia de conteúdo’. Na consciência tudo é fluxo contínuo.”

De facto, a crítica decisiva dessa dicotomia foi feita pela fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, que insistiu na imersão do sujeito no mundo vivido, o *Lebenswelt* alemão, seu “objecto” no sentido clássico: sujeito e objecto partilham por condição — a condição humana — o mesmo interface, a mesma ancoragem no mundo objecta. Escreveu ele (1945):

“...O ser-objecto e o ser-sujeito (...) não são alternativos. O mundo percepcionado está aquém e além dessa antinomia; o falhanço da psicologia ‘objectiva’ deve ser entendido (...) não como uma vitória do ‘interior’ sobre o ‘exterior’ ou do ‘mental’ sobre o ‘material’, mas como apelo à revisão da ontologia, ao reexame das noções de ‘sujeito’ e ‘objecto’.”

Depois (1964, póstumo), Merleau-Ponty propôs uma “ontologia selvagem” dos dois termos, assente na sua reversibilidade e na experiência da percepção e do pensamento, porque uma e outro são o verso e o reverso do mesmo ser e da mesma experiência, entrelaçados um no outro:

“Como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse, não para fora do corpo, mas para outro corpo mais leve e transparente, como se mudasse de carne e abandonasse a do corpo pela da linguagem” (*loc. cit.*, p. 198). [E o artista é] “esse homem de trabalho que reencontra dia-a-dia, na configuração que as coisas adquirem sob o seu olhar, o mesmo apelo, a mesma incitação imperiosa a que nunca deixou de responder” (*La prose du monde*, 1969).

5. A psicologia cognitiva terá dado, nas últimas décadas, passos talvez decisivos para o conhecimento dos dispositivos cerebrais que viabilizam, *por imitação de outros* (incluindo *dramatis personae* retratados por inicialidade directa), a compreensão e aprendizagem das suas aptidões e intenções, o que pode contribuir para a descrição do tráfego de influências exercido pela imagem de outrem sobre o seu *spectator*: a descoberta dos neurónios-espelho (*mirror neurons*) em primatas e depois em seres humanos, na década de 90, ofereceu uma chave de compreensão da capacidade de imitar outros e da aquisição de linguagens. Os neurónios-espelho são células que disparam na concretização de acções também quando se observa outro ou outros (em princípio conspecíficos) nessa concretização, possibilitando a compreensão, quer da acção, quer da intenção desse(s) outro(s) e permitindo a imitação do que o outro faz como se o observador estivesse, ele mesmo, a realizar essa acção. Os neurónios-espelho têm sido associados a diferentes registos comportamentais (imitação, aprendizagem de novas aptidões e entendimento da intencionalidade de outrem, e alteraram a teoria da mente (Gallese, 2005; Rizzolatti, Fogassi, & Gallese, 2006). A sua descoberta permitiu alargar a reflexão sobre a compreensão da intencionalidade de conspecíficos, a partir da observação, à transmissão de cultura (Tomasello, Carpenter, Call, Behne, & Moll, 2005).

6. O cinema-espectáculo peripatético, com a sua galeria de monstros inverosímeis — *aliens*, lobisomens, vampiros, *zombies*, etc. — banalizou as distorções antropomórficas dos contos maravilhosos e das *fairy tales* tradicionais e expandiu para o mundo adulto a fantasmática infantil, perpetuando um imaginário regressivo, que explora o insólito ameaçador e o “estranho” nas suas representações mais primárias.

7. Escreve Van Tuinen (2012: 70) sobre a imagem-tempo e a imagem-cristal de Deleuze: “A imagem-tempo torna visíveis e criativas as relações temporais que não podem reduzir-se ao presente. A sua pedra angular é a ‘imagem-cristal’, que substitui a forma empírica ou orgânica do *tempo que passa* pela sua forma transcendental (...), onde (...) temporalidades virtuais coexistem — recordações, sonhos, mundos

— no fluir do presente, em durações heterogêneas que constantemente se alimentam umas às outras. (...) O cinema (...) comunica [então] um *relevo* do tempo, uma perspectiva do tempo”.

8. O que, no “perfeito equilíbrio” dos anos 30-40 e na sua herança, mais incomodou os neo-realistas italianos, e depois os italianos pós-neo-realistas, os franceses da *nouvelle vague* e os “modernos” europeus dos anos 60-70, foi o facto de o cinema dos grandes estúdios se ter deixado “gramaticalizar” e congelar por um programa informacional (um programa que *dava forma a...*) e pelos seus inúmeros funcionários (os *apparatchicks* do *apparatus*), reproduzindo no seu seio o modelo organizacional do que viria a ser a imensa fábrica fordista do cinema industrial, com as suas rotinas técnicas, as suas hierarquias laborais e os seus procedimentos normativizados. Veja-se, porém como Jean Mitry definia, com alguma sobrançeria e menosprezo, a *nouvelle vague* no seu *Dictionnaire du Cinéma* (1963):

“*Nouvelle vague* — denominação arbitrária que designa em geral um grupo de jovens realizadores franceses que acederam rapidamente à autoria de filmes devido aos meios financeiros de que pessoalmente dispunham. Agruparam-se em torno da revista *Cahiers du cinéma*, onde a maioria deles escrevia. O seu movimento reflecte um estado de espírito que pode sumariamente definir-se como uma espécie de anarquismo burguês tendente a demolir os valores recebidos, menos para os negar do que para neles confortavelmente se instalarem, mudando-lhes as etiquetas sem contrariar, nem os seus conceitos, nem os seus valores básicos — o que é válido tanto para a forma como para o fundo (...)”.

9. Fechando o texto que criou em 2002 a designação “cinema do fluxo”, escrevia Bouquet, criando entre este cinema e o Lynch de *Mulholland Drive* ou de *Lost Highway* uma ponte talvez forçada, e que o tempo parece não ter confirmado:

“No seguimento deste escrito estudaremos os procedimentos rítmicos no cinema do fluxo, de que podemos dar aqui alguns exemplos: não atribuir a personagens (nem a actores) um ser preciso, antes os deslocalizando (como Lynch em *Mulholland Drive* [2001] e *Lost Highway* [1997] — note-se como os dois títulos aludem a percursos de estrada); torná-las inidentificáveis (*Ashes of Time*) [Wong Kar-Wai, 1994] ou intermutáveis (*Flowers of Shanghai*) [Hou Hsiao-sien, 1998]; evacuá-las como personagens para as conservar como corpos a-significantes (*Time and Tide*) [Hark Tsui, 2000]. Este último usa também outra estratégia essencial de tal cinema: fazer menos uma *mise en scène* do que pôr [corpos, coisas] em movimento ou em continuidade (daí o recurso incessante a *passerelles*, corredores, escadas, metáforas da passagem)”.

10. Este uso do termo hipóstase remonta à *Epístola aos Hebreus*, onde o filho de Deus é chamado *καρὰ τῆς υὑοστάσεως* (*caractêr tês upostáseous*) de seu Pai, “resplendor da sua glória, effigie da sua substância” (1.3). Hipostasiar é uma operação “mística”, não por visar o atingimento de um além, mas por pressupor como possível um regime de correspondências entre o rosto banal do mundo e o seu sentido transcendental: um longe tornado perto, uma lonjura que se recuperou e que inunda de súbito o que nos rodeia, sentido interpretado e revelado por uma *τέχνη* ou por *τέχναι* artísticas. O poder do cinema é, neste sentido, o que as suas imagens — que, como lembrei, criamos artificialmente para que mandem em nós — forem na sua relação com a antiga *imago* ou *imagines* do mundo e dos outros.

4 A vitória do “simulacro” e do “maravilhoso verdadeiro”

EM NOVEMBRO DE 2017 passaram 50 anos sobre a publicação, por Guy Debord, de *La Société du Spectacle* (1967), um manifesto composto de 221 teses aforísticas sobre a espetacularização feiticista das mercadorias pelo capitalismo moderno e a correspondente alienação do homem contemporâneo, para quem o mundo passou a ser uma “imensa acumulação de espetáculos”. Logo de início, o autor citava Feuerbach (o do prefácio à 2ª edição de *A essência do cristianismo*): “Sem dúvida, o nosso tempo (...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...” O mundo real era substituído pelas suas infinitas representações. E a seguir explicava-se sobre a nova bipolaridade:

“As imagens, separadas de cada aspecto da vida, fluem num leito comum onde a unidade dessa vida não pode ser restabelecida. A realidade, considerada parcialmente, constitui-se (...) como um pseudo-mundo à parte, mero objecto de contemplação. (...) O espectáculo em geral, inversão concreta da vida, é o movimento autónomo do não-vivo (...), mas é nele que se concentram todos os olhares e todas as consciências”.

No “espectáculo” discutido por Debord fala-se “a linguagem oficial da separação generalizada”: novas imagens de um lado, antiga realidade do outro. Estava a saque a antiga arca da aliança onde se guardava o equilíbrio entre o real e as suas representações. Melhor: violada a arca da aliança, caixa de Pandora, saíam dela monstros invasores. *Guerra dos mundos*. Nos termos do Baudrillard de 24 anos depois (1981), instaurava-se a nova ordem simulacral: os simulacros ocupavam vertiginosa e alucinatoriamente o mundo das coisas que tinham começado por *imitar*. O “leito comum onde fluem as imagens” (metáfora de um rio tumultuoso e em cheia?) invadia e submergia o mundo real. E fotografia, cinema, televisão, tinham sido o instrumento decisivo dessa invasão-submersão.

Agora, a publicidade fetichizava e impunha, nos *media* audiovisuais, mercadorias maciçamente inúteis, produzidas em fábricas de luxos, e a política emigrava, como um quase-gênero dramático, para o melodrama televisivo e as normatividades da eficácia comunicacional. Coisas, pessoas e suas relações estavam doravante transferidas para as imagens, numa nova hiper-realidade hipostasiada, que transformava a anterior num Hades ou, na melhor das hipóteses, num país de exílio. Mais tarde, esta falsa realidade iria tornar-se no tema da disfórica *Matrix* dos irmãos (depois irmãs) Wachowski, de 1999. E ia instalar-se o novo empório dos *reality shows*. O livro de Debord não se ocupava particularmente, porém, da sociologia política da comunicação nem da crítica da comunicação de massas, embora as pressupusesse: a sua reflexão sobre a nova hegemonia do espectáculo e das imagens era um instrumento metafórico de combate político anti-capitalista, contra as novas formas de alienação geridas pelo *fake look* do desenvolvimentismo industrialista ocidental e do capitalismo de estado soviético. Quase no fim do seu texto (tese 219) escrevia o autor:

“O espectáculo, apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do primeiro, assediado pela presença-ausência do mundo, é também o apagamento dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda e qualquer verdade vivida sob a presença real da falsidade, que assegura a organização da aparência. Aquele que

se submete quotidianamente à sua sorte estrangeira deixa-se conduzir a uma loucura que reage ilusoriamente contra essa sorte recorrendo a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no centro dessa pseudo-resposta a uma comunicação irrespondível. A necessidade de imitação vivida pelo consumidor é uma necessidade infantil, condicionada por todos os aspectos da sua fundamental despossessão. Nos termos que Gabel usa para descrever um outro nível de patologia, ‘a necessidade anormal de representação compensa o sentimento, torturante, de estar à margem da existência’.”

Mas teria, de facto, a antiga realidade sido esmagada, num duelo desigual, pelas suas imagens e simulacros? Decerto, a antiga realidade não deixara de existir, apenas “se escondera” como num eclipse, ou “perdia aos pontos” num infundável combate. O mundo não passara a ser sinónimo da vontade da sua representação, porque, evidentemente, “a imensa acumulação de espectáculos” se alimenta dele como o parasita se alimenta do seu hospedeiro. Este novo mundo dúplice poderia, nesse caso, ser posto em causa: seria possível rejeitar o mundo das imagens e regressar ao mundo sem elas — como tentou a *New Age* nostálgica da vida “natural” e da horaciana *aurea mediocritas* (*Odes*, II, 10, 5), quer, depois, os novos iconoclasmas confessionais, bárbaros e violentos? Ou, pelo contrário, seria possível manter a antiga realidade enclausurada na sua torre como a bela adormecida, não lhe dando voz e fingindo que se podia viver sem ela? A “maioria silenciosa” aprendeu a conciliar pragmaticamente, quer com os simulacros, quer com o mundo real, sendo que, nesta coalescência, a “sociedade do espectáculo” de Debord protagoniza uma cultura dominante, e o antigo “mundo real” recorda uma cultura dominada e colonizada. É ainda esta nova homeostase, esta relação de forças por ele premonitoriamente descrita, que domina o *habitus* e o *etos* contemporâneo. Cada vez mais continuámos a preferir “a imagem à coisa, a cópia ao original”. O espectáculo tornou-se o novo *todo* holístico; a realidade, o *puzzle* das suas *partes*.

Para as disforias científicas e políticas, a relação entre parasita e hospedeiro continuou a supor a possibilidade de o primeiro se apropriar inteiramente do segundo, metamorfoseando-se nele e forçando-o a devir outro. Nesta hipótese, o primeiro torna-se mestre e o segundo escravo, assim se gerando uma nova servidão — a “alienação”, ou a perda de si mesmo, a que se referira Marx na esteira de Hegel. É essa ainda a dimensão do pacto de Fausto, uma das grandes histórias-mães-de-histórias. Para o jovem Debord da Internacional Situacionista, que tanta influência viria a ter no “programa” do Maio de 68 francês poucos meses depois, essa hipótese estava então em vias de irreversível concretização.

O mundo dominado pela alienação no espectáculo e no simulacro tem sobretudo três rostos: o mais enraizado na longa duração é o das artes e da cultura, onde as imagens em movimento do cinematógrafo propulsionaram a hegemonia do campo mediático audiovisual, tão combatido, a meio do século XX, pela escola de Frankfurt; o mais directamente produzido pelo desenvolvimento do capitalismo é o do *fétichismo* da mercadoria, gerador de necessidades cada vez mais imaginárias e de mercados onde a satisfação das necessidades materiais ganha uma incontornável aura de fantasma efêmero (veja-se o funcionamento do sistema da moda ou a vertiginosa substituição de modelos automóveis pela indústria) e passa a ser gerida por um seu duplo genuinamente inútil; finalmente, o que mais depende da evolução tecnológica é o novo *sensorium* técnico-científico onde proliferam *robots*, já não os autómatos mecânicos que fascinaram Descartes e os séc. XVII e XVIII, mas os simulacros electrónico-cibernéticos de seres humanos — serviçais, sucedâneos dos antigos escravos, que garantem os interfaces requeridos por uma nova geração de serventias. O primeiro rosto é dominado pela alucinação do real e pela substituição deste por imagens simulacrais; o segundo, motor da economia, pela criação de falsas necessidades e suas deformadas satisfações; o terceiro, pela invasão de *replicants* e mimóides que ocupam o lugar de pessoas, dispensando-as como, nas revoluções industriais, as máquinas que tornaram os homens descartáveis ou os fizeram seus escravos.

Sintomático é que Debord, representante da “vanguarda” intelectual da jovem esquerda radical, francófona e neojacobina, tenha, na segunda metade dos anos 60, edificado o seu argumentário político anti-capitalista sobre a clássica oposição entre

Três rostos

“verdadeiro” e “falso”, que, herdada de Platão e do platonismo, atravessou toda a história da filosofia e depois a da estética, envolvendo sempre disputas, com frequência muito violentas, sobre “imagens falsas” e “imagens verdadeiras”. E, de facto, só regressando à remota Grécia clássica e ao renascimento italiano entendemos que caminhos percorreu essa discussão até à sedimentação da ideia de que existe um “maravilhoso verdadeiro” onde “real” e “ficcional” se reconciliam.

A guerra das imagens

MOVENDO-NOS NUMA ARQUEOLOGIA dos simulacros, evoquemos pois os gregos e as suas “guerras das imagens”, parentes arcaicas da “guerra dos sonhos” que Marc Augé (1997) abordou nos seus exercícios de etnoficção. Na história das imagens, a que por causa do cinema regressarei (v., *infra*, os dois textos sobre *Facialidades*, caps. 14 e 15, Vol. II), há, no labirinto dos primeiros confrontos entre iconoclastas e iconófilos, e deles decorrendo, um diferendo entre pastores de ícones e pastores de ídolos, que diz respeito ao que se pode e deve tornar visível. Só revisitando esse diferendo percebemos a génese das questões que, ainda hoje, exprimem a “crise” da imagem.

Pastores de
ícones, pastores
de ídolos

A passagem do invisível ao visível, que tanto interessa o cinema por via do que ele pode *ver* e *dar a ver* (e que reencontramos via Merleau-Ponty, Heidegger, Deleuze, Sobchack, outros), é discutida na Grécia clássica e atravessa toda a história da filosofia ocidental, reportando à dualidade sensível-inteligível e depois, indirectamente traduzida, à dicotomia kantiana do mundo fenomenal e do mundo numenal, e exprimindo-se ainda na polémica entre idealismo e realismo, que discute o que podemos saber das coisas “elas mesmas”. O transcendental contemporâneo (de que o cinema veio a tornar-se cúmplice) abandona esta dualidade e significa que a antiga metafísica e a antiga transcendência se rebateram sobre o mundo corpóreo e ôntico, o das coisas e dos *entes*, nos quais é igualmente necessário *ver* algo que não tem existência material, o *ser*. É essa abordagem da “visibilização do ser das coisas” que requer uma curta viagem ao seu mundo originário, o da Grécia platónica e aristotélica, em torno dos conceitos de *εἶδος*, *ἰδέα*, *εἰκὼν*, *εἰδωλον* (*eidòs*, *idea*, *eikôn*, *eidôlon*). Os gregos deram origem a uma enorme posteridade. Este capítulo vai requerer, assim, algum uso do vocabulário filosófico da Grécia clássica, o que — oxalá — não afugentará os meus leitores.

Quando, na sua reflexão sobre a técnica (1954), Heidegger evoca a teoria das formas de Platão, recorda os termos *εἶδος* (figura, forma sensível de algo) e *ἰδέα* (gémeo do primeiro e quase seu sinónimo em Platão, mas também traduzível por *ideia*) para designar o que está entre o mundo sensível, a que acedemos em primeiro lugar pelo olhar, e o mundo essencial, a que só acedemos pelo saber, pelo conhecimento. No entanto, o deslizamento semântico entre os dois termos é notório na interpretação do filósofo alemão. Diz ele (Heidegger, 2007: 385):

“Nós, contemporâneos, deixámos de ser capazes de entender o que significava para Platão arriscar a palavra *εἶδος* para designar o que impera em tudo e em cada coisa. Se *εἶδος* significa, na linguagem quotidiana, o aspecto que uma coisa visível oferece aos nossos olhos sensíveis, Platão, no entanto, ousa designar por essa palavra algo completamente incomum, o que exactamente nunca será possível captar com os olhos sensíveis. E ainda não concluímos sobre o que há de incomum nesta atitude, pois *ἰδέα* não designa apenas o aspecto não sensível do que é sensivelmente visível: ‘aspecto’, *ἰδέα* designa e é também o que faz a essência do que é possível ouvir, tocar e sentir, daquilo que de algum modo é acessível”.

Diz por seu turno Fernando Belo (1992: 8) escrevendo sobre a relevância de Heidegger nesta mesma questão e sublinhando a importância do *ver* (com os olhos sensíveis ou “com os olhos da alma”):

“O inteligível é concebido na matriz do olhar sensível e da luz, é o que ‘vê-com-os-olhos-da-alma’ o *eidòs* das coisas ou entes, vivos ou não. Platão conceberá a *ideia* eterna de que o *eidòs* (forma, aspecto) de cada coisa é cópia, Aristóteles definirá a *ousia*, substância e essência, idêntica nos entes da mesma espécie”.

O mundo metafísico grego era um mundo que dependia da bipolaridade *essência-aparência*, e de onde estava ausente a ideia posterior de *representação* (que

herdamos do latim *repræsentatio*). Para os gregos, as imagens do mundo eram a manifestação possível e visível do próprio mundo: o *εἰκών* (*eikon*, ícone, imagem) dava aparência a uma essência, ou ideia, invisível. Ele era imagem, figuração, forma, o que pode ser visto, o invisível tornado visível, imagem do invisível. Muito mais tarde, mas herdando desta mesma concepção, o Cristo ainda é o *εἰκών* de Deus, feito à sua “imagem e semelhança”, *ομοίωσις θεῷ*, (*homoiosis Theo*, à semelhança de Deus), sendo a *ομοίωσις* entendida como processo de assimilação: é o devir semelhante ou o tornado semelhante.

Neste sentido, que os cristãos herdaram directamente do platonismo, o *εἰκών* é a forma, a manifestação ou a figuração do que, sem ele, não pode ser visto. O *εἰκών* dava forma, não só ao invisível (o mundo das ideias) mas igualmente ao indizível (Deus não tem nome, é inomeável). Na sua versão mais antiga, o *εἰκών* foi *sombra*, *reflexo*, antes de ser *duplo fiel*, *cópia* ou *reprodução* de algo (a sua formulação como *cópia* surge no livro X da *República* de Platão). Já herejes entre os primeiros cristãos e recuperando para si aquele conceito mais arcaico, os gnósticos consideravam o Cristo, não um Deus em carne e osso, mas sim um fantasma “que não deixava pegadas quando andava” — aquilo a que Bazin teria chamado uma “alucinação verdadeira”.

Na *República*, a objectivação do *εἰκών* como artefacto — cópia e simulacro, já considerarei a diferença entre os dois — produzido por artesãos ou artistas, retirou-lhe o seu sentido inicial, mais alucinatório e desassossegador, que se referia a uma maior incerteza ou insegurança existencial. Depois de Platão, a cultura ocidental não mais cessou de colar a *imagem* ao *real*, primeiro no esforço de a fazer representar o “invisível verdadeiro”, depois para a considerar um *analogon* de algo existente e concreto e evacuar dela a referência ao invisível — esforço em grande parte inglório, dado que o *ser* é invisível e que dificilmente prescindimos de ter contacto com ele por via das formas.

Em termos modernos, o sentido original de *εἰκών* é melhor dado pelo termo *simulacro*, embora este corresponda mais exactamente ao *εἶδωλον*, (ídolo) de Epicuro e de Demócrito. As *εἶδη* (*eidê*, *formas*, na sua tradução latina) platónicas não são os *εἰδῶλα* (*eidoula*, simulacros) de Epicuro ou de Demócrito: os *εἰδῶλα*, que também podemos designar por *ideias-imagens*, são representações que os objectos enviam aos sentidos e causam a percepção (note-se como a indexicalidade das imagens foto-cinematográficas reiteram, glosando-a tecnicamente, esta acepção dos *εἰδῶλα*); os *εἰδῶλα* de Demócrito e de Epicuro são, assim, percepções e sensações passivas, enquanto as *εἶδη* platónicas são actos do espírito que incluem a capacidade de dar forma e de conceptualizar. No vocabulário herdado do platonismo, porém, o *εἶδωλον* remete em primeiro lugar para uma *forma semelhante a...* mas sem consistência ontológica. A querela entre *εἰκών* e *εἶδωλον* (ícone e ídolo) é a matriz conceptual de todas as políticas da imagem de que somos herdeiros e exprime aquilo a que tantas vezes chamámos a crise da imagem (1).

De facto, o que está aqui em causa é uma inquietação central, a inquietação grega perante o perigo da autonomia da vida das *formas* e dos seus *efeitos* — a autonomia das imagens que tendem a substituir o real, ocupando o seu lugar. Inquietação ou desassossego que regressam hoje, num mundo progressivamente mais conquistado pelo *virtual*, onde a experiência de contacto com o mundo e com as coisas é cada vez mais inteiramente mediada por imagens (as da fotografia, do cinema e da televisão, precisamente). Para além da mediação que é sustentada pela indexicalidade dessas mesmas imagens, porém, muitas construções imagéticas “hiper-realistas” contemporâneas (parte das fabricadas em computador, por exemplo) mantêm, como na pintura, a iconicidade sem indicialidade, visto que o objecto “por detrás” delas já é apenas um algoritmo ou um programa informático — como notava Manovitch. Assim regressam o *temor* e o *tremor* originais, feitos de incerteza ontológica, sobre o que seja “realmente” o mundo das imagens na sua relação com o invisível, com o que não é atingível pelos sentidos. É neste contexto que surge a reflexão contemporânea de Deleuze, Foucault e Baudrillard (1981) sobre os simulacros.

O medo da
autonomia
das imagens

O que sobretudo se teme, como os gregos temiam, é que, como vimos a propósito de *The Address of the Eye* de Vivian Sobchack, o mundo das imagens seja instaurador de real (Cruz: 2000) ou de uma fantasmagoria tão poderosa como ele, e que produza os seus efeitos autônomos, afirmando-se como força legítima e imparável independentemente do que a funda, substituindo, não só o antigo *εἶδος*, mas também a *φύσις* (*physis*, natureza) que ele dava a ver, a sua autopoiese e a sua desocultação verdadeira. O crescendo da virtualização do mundo contemporâneo, reaproximamos da primitiva desconfiança grega face às imagens e à sua aparente consistência, e reatualiza a clivagem clássica entre o *ícone* e o *ídolo*, que o cristianismo viria a tornar em trave mestra da sua política da imagem. Um tal temor é da mesma natureza do que o vivido perante a hipótese de uma cada vez maior autonomia da vida das máquinas, que, artefactos humanos como as imagens, acabariam por nos substituir e por mandar em nós, como o super-computador Hal no *2001* de Stanley Kubrick.

Para os gregos, que viviam num mundo frágil de imagens que davam forma, aparência e “aspecto” ao invisível, e que sempre procuravam o invisível nas imagens, essas imagens desvelavam ou desocultavam o real verdadeiro, e por isso estavam em íntima relação com a *αλήθεια* (*alêtheia*), a “verdade” do mundo que revelavam. Esse trabalho de desocultação materializava-se no *ícone* — como tanto insistiram os iconófilos de Bizâncio e a diplomacia teológica de Roma. Ainda hoje, quando observamos uma imagem do ponto de vista estético, procuramos nela o invisível, o *ser* que lhe é imanente — como sabemos da nossa experiência de contempladores de pintura, de fotografia ou de imagens em movimento: também no filme procuramos o “invisível” nele contido. Não o *ser* ausente por detrás ou para além da sua representação, mas o *ser* imanente, contido nessa representação. Esse *ser* invisível pode ser representado pela *aura* benjaminiana, que ora está moribunda, ora já morreu, ora ressuscita e quer regressar ao nosso *habitus*. Pintura e cinema tornaram-se, já o disse, auto-referenciais. Mas a auto-referencialidade não apaga a relação transcendental, agora exercida na relação entre significante e significado. Já não procuramos a “presença ausente” na tela ou no ecrã, o que estava “para lá dela”: procuramos a imanência das coisas na materialidade da sua re-apresentação.

O medo das falsas imagens

O MEDO DAS FALSAS IMAGENS resulta, assim, da clivagem entre *εἰκὼν* e *εἶδωλον* (este último na acepção plural de simulacro, ídolo, duplo, aparição, fantasma, espectro), como se ele viesse replicar o trabalho de *dar forma a...*, mas operando uma desacreditação desse trabalho. Esta acepção do *εἶδωλον* é crucial para entendermos o lastro da oposição entre os dois termos. Se o *εἰκὼν* estava ligado à *αλήθεια*, à desocultação verdadeira, o *εἶδωλον* carregava, não a desocultação desse verdadeiro *ser* das coisas, mas de outras ideias a que dava igualmente forma, embora podendo, essas ideias, ser falsas ou inventadas. É esta leitura da clivagem entre *ícone* e *ídolo* que será totalmente recuperada pelos primeiros séculos do cristianismo (o judaísmo manteve-se sobretudo iconoclasta), resolvendo-se depois do cisma de Bizâncio o “conflito” entre o primeiro e o segundo: o *ícone* manter-se-á como o lado necessário e desejável da figuração; o *ídolo* será interditado por propagar a antiga idolatria pagã, correspondente a uma idealidade “má” ou “falsa”. O interdito “Não criarás ídolos” exprime o conflito entre as duas figurações. O ícone cristão salvaguarda, na figura, a “boa transcendência, infigurável antes da encarnação divina”; o ídolo pagão dá presença intolerável à “transcendência falsa e mal fundada”. A guerra, como se sabe, foi muito longa e mortífera entre iconófilos e iconoclastas, desde as batalhas de Bizâncio e do cisma irreversível entre a Igreja do Oriente e a de Roma, até às fogueiras acendidas para queimar idólatras — um tema que visitarei com mais detalhe em *Facialidades e acheiropoietos* (cap. 14, Vol II).

A nova idolatria
segundo Flusser

Este longo historial, o do risco que o *ícone* sempre corre de se tornar *ídolo* para quem o cria e para o seu *spectator*, torna possível pensar a mediação grega das imagens entre o homem e o mundo em função da idolatria, entendida como substituição do mundo pelas imagens criadas pelo homem (Flusser, 1983 b):

“As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem *ek-siste* [Heidegger],

o que significa que não tem acesso imediato ao mundo. As imagens tornam o mundo acessível e imaginável pelo homem. Ao fazerem-no, interpõem-se entre o homem e o mundo. Deviam ser mapas mas tornam-se ecrãs. Em vez de apresentarem o mundo ao homem representam-no, põem-se a si mesmas no lugar do mundo, de tal modo que o homem passa a viver em função das imagens que produziu. Deixa de as decifrar, antes as projecta para o mundo ‘exterior’, e assim o mundo passa a ser como as imagens — feito de cenas e situações. A esta inversão da função das imagens podemos chamar *idolatria* [itálico J.M.M.] e hoje bem sabemos como o mecanismo funciona, porque as imagens técnicas omnipresentes [fotografia, cinema, televisão] passaram a reestruturar a ‘realidade’ e a torná-la num cenário imagético. Isto envolve um tipo de olvido particular: o homem esquece-se de que produz imagens para encontrar o seu caminho para o mundo, e passa a procurar o seu caminho nas próprias imagens. Já não as decifra, vive em função delas: a imaginação torna-se alucinação”.

Dito de outro modo: as imagens invadem e substituem vicarialmente o mundo (é um processo em curso desde sempre e interminável, mas que o cinema e o audiovisual contemporâneo aceleraram), o re-apresentante ganha importância contra o re-apresentado e impõe a este último a sua hegemonia, contribuindo decisivamente para a construção social da realidade, baseada no apagamento da distância que separava *εἰκὼν* e *εἰδωλόν*. A diferença entre *ícone* e *ídolo* também é, deste modo, entendível à luz do tipo de alucinação que provocam: o primeiro é uma “alucinação verdadeira”, o segundo uma “alucinação falsa”.

O filme e os cegos do ser

EM TERMOS PLATÓNICOS, o filme, enquanto fenómeno, *phainomenon*, reporta à *phantasia*, à imaginação — e a imaginação é o processo de “trazer-ao-aparecer” o real (Escoubas, 1986: 176), de propiciar o desvelamento do real. Mas o filme, onde *ícones* e *ídolos*, imagens “verdadeiras” e “falsas”, convivem desde sempre dada a sua ficcionalidade congénita, é, devido à iconicidade e a indiciabilidade das suas imagens (tidas por *analogons* dos objectos filmados), instaurador de real, propondo-nos figuras que ora são desvelações e desocultações do “verdadeiro” mundo, ora invenções mal-fundadas, mas verosímeis (é aqui que a verosimilhança aristotélica se sobrepõe à “verdade”) de mundos implausíveis. Por isso a nossa relação com o filme herda inevitavelmente a antiga desconfiança e mal-estar gregos diante das imagens e o estranhamento diante dos poderes destas — que conhecemos, quer do mundo actual, quer da longa duração. Tais poderes são os dos *simulacros* de Deleuze e de Baudrillard. Este mal-estar e estranhamento sempre re-actualizados substituíram a antiga iconoclastia e as fogueiras, mas ainda leva alguns a considerar que os ecrãs do cinema e das cinemáticas contemporâneas são “demoníacos” (*L’écran démoniaque*, Lotte Eisner, 1952).

Como diz Lanzmann (2000: 15), realizador de *Shoah*, em sintonia com a clássica emoção dos gregos diante das imagens e seus poderes, e apesar da sua recusa obstinada do uso de imagens de arquivo para evocar os campos de concentração e os de extermínio [aqui citado por Sylvie Rollet (2011: 191)]: “O que não podemos ver, é preciso mostrá-lo”, e assim voltamos ao *εἶδος* e ao *εἰκὼν* platónicos. Comenta Rollet:

“A fórmula pressupõe, pelo menos, que a ‘imagem’ seja distinta do visível, e que, sendo-o, não possa ser produzida senão por um gesto de mostração. Ora, a produção dessa imagem pensada como ‘desvelamento da verdade’ requer a ‘arte da narrativa’ (Lanzmann, 2007:19). Ou seja, a revelação do acontecimento em toda a sua verdade não ocorre senão no termo de um processo que associa duas temporalidades distintas: o tempo da tomada [da imagem] — onde a imagem de súbito aparecida rasga o véu do visível — e o tempo da meditação, onde, de aparição em aparição, a verdade ganha corpo”.

O pedido feito por Deleuze ao cinema contemporâneo — o de que participe na reconstituição da nossa confiança (ele chama-lhe *crença*) no mundo real depois de dele tanto se ter afastado — é, para nós, indissociável da reconsideração do temor e tremor grego diante das imagens, do imperioso “regresso às coisas” proposto por Husserl e ainda do regresso à *φύσις* (geralmente, mas redutoramente, traduzida por *natureza: origem, nascimento, por vezes criatura*), o regresso ao “mundo e à terra” de Heidegger (1935...1960), coincidindo com a releitura, por um amigo (Belo, *loc. cit.*: 54), com quem estamos em empatia sobre estas matérias vai para meio século,

Voltar a acreditar no mundo banal

do filósofo que substituiu Husserl em Friburgo, e onde se alerta para o risco da perda da dimensão do *sagrado* (no sentido de Bataille, mas a associação é minha), que sempre deu às comunidades humanas a dimensão da *dignidade* e da *altivez* (Bataille diria *soberania* mas, de novo, a associação é minha):

“O que, porventura, há de mais admirável na lição de pensamento em Heidegger, é a confiança que ele encontrou nesse primeiro pensamento grego da Terra como desvelamento abrigante, confiança que, não tendo nada a ver com optimismos que a conjuntura torna hoje insensatos, nos previne que o destino que foi aberto há vinte e alguns séculos contém ainda possibilidades abertas, em que as nossas decisões se farão. Ele lê a técnica como a última possibilidade da metafísica, o seu ‘acabamento’, já que ela desdobrou tudo o que havia a desdobrar no seu campo de causalidade. A única possibilidade ainda em aberto é a da habitação poética da Terra, mas abre-se, por assim dizer, num abismo de catástrofe, de crise”.

Relevante para o que nos ocupa aqui é, assim, o que Heidegger (1968: 215) diz sobre a cegueira ontológica, aquela que nos impede de *ver* o *ser* no mundo, porque aquilo que está sempre-e-já disponível para qualquer olhar é precisamente o que deixámos de ser capazes de reconhecer:

“Do mesmo modo que existem cegos da cor, também há *cegos da φύσις*, [natureza, mundo...] que não são senão um género dos *cegos do ser* (...) e que são, não só mais numerosos que os cegos da cor, mas também mais poderosos e obstinados, até porque estão mais escondidos e geralmente não são reconhecidos como tais. Por isso os cegos do ser acabam por passar por únicos videntes autênticos”.

Interpretando livremente Deleuze e esboçando uma síntese de resposta à questão de saber que coisa é o filme: o filme, artefacto da *τέχνη* (*teknê*: arte, técnica), ajudaria os cegos ontológicos a voltar a *ver* o *ser da φύσις, do mundo*, como antes o fizeram as artes, tornadas próteses oftálmicas e oferecendo outros olhos à mente (oferecendo o “olhar-da-alma” ao olhar sensível e tornando-nos videntes). Mas isso significaria regressar a um mundo anterior ao mundo “hiper-real” de Baudrillard, onde a “verdade das coisas” se confunde irreversivelmente com as suas imagens, os seus *εἰδωλα*, os seus simulacros.

“O Cinema é Católico” . Catolicidade do Cinema

RESTABELECENDO O CONTACTO, atrás abordado, entre a crença animista nos poderes da imagem e a sua posterior *conversão* aos cristianismos não-reformados de Bizâncio e de Roma (amigos dessas imagens embora concedendo-lhes diferentes graus de liberdade: v., *infra*, os dois capítulos sobre *Facialidades*, Vol. II), é agora possível estabelecer uma ponte, claramente proposta por Deleuze a propósito da “catolicidade” do cinema. Mas tal ponte nunca foi uma construção pacífica, antes herda dos litígios históricos entre iconófilos e iconoclastas, entre reformas e contra-reformas, entre o insanável desejo de figurar e o seu interdito. Entre as religiões do Livro, islamismo e judaísmo mantiveram-se fiéis ao interdito de figurar. Nos cristianismos, mais que Bizâncio, que preferiu sacramentalizar as imagens e as suas figurações canónicas, a igreja de Roma foi, desde a Idade Média mas sobretudo desde o Renascimento, madrinha e mecenas de artistas relativamente livres; aprendeu a absorver e a tolerar figurações animistas para não decepcionar a necessidade de imagens vivida pelos crentes nem criar fossos inultrapassáveis entre teologia e religião popular. A história desse relacionamento é uma história de cedências e concessões, por vezes não “oficialmente” assumidas pelo aparelho eclesial. E a tradição dessa relativa tolerância estendeu-se mais tarde (depois de anos de incompreensão e de litígio), às imagens cinematográficas, apesar dos anátemas e das veementes condenações a que muitos filmes não escaparam. Não se trata, assim, de um fenómeno particularmente novo, e ainda menos de um fenómeno provocado pela emergência do cinema: Serge Gruzinski (1990) descreveu a diversidade de estratégias e de dispositivos utilizados pelos jesuítas nos séculos XVII e XVIII para converterem ao imaginário da igreja de Roma o imaginário ameríndio com que os padres missionários se confrontaram na colonização da América do Sul, conseguida sobretudo à custa de violência, mas também de mestiçagens e sincretismos de todas as espécies: durante um vasto período de aculturação alucinada, o imaginário (e as imagens) dos colonizados foram cedendo lugar às propostas dos colonizadores —

como representado pela vitória do culto da *Virgem de Guadalupe*. Hoje, no que ao cinema respeita, tratar-se-ia, para Deleuze (tal como o leio aqui), de conseguir operar o movimento inverso, uma *re-conversão* animista, em busca da perdida “crença no mundo”.

De facto, hiperbolicamente, em *Cinéma 2 — L’image temps* (1985), Deleuze considera que o novo cinema “não-ilusivo” e consciente dos “poderes do falso”, produz uma nova realidade que não se pretende mimética, nem verosímil, nem produtora de efeitos de realidade, podendo, ao contrário do “cinema ilusivo” (o cinema clássico na sua versão de “imagem-movimento” ou de “imagem-acção”, que usava todos os seus artifícios para produzir imagens, sons e narrativas verídicas ou verosímeis), ajudar-nos a restabelecer a ligação perdida com o mundo. Longe da “máquina de influência” de Baudry e de Metz e invocando uma passagem de Nietzsche em que este se refere às dimensões da vida “em que ainda somos piedosos”, Deleuze estabelece uma relação profunda entre o “bom” cinema, a escolha implicada e o fenómeno da crença, ligando ideologicamente esse cinema, quer à “catolicidade”, quer à “revolução”. E fá-lo de modo assertivo, como que reiterando uma dimensão axial; a ligação à “catolicidade” reatava com a tolerância animista-transcendental; a ligação à “revolução”, com a materialização de utopias societárias resultantes de protagonismos colectivos circunstanciais e temporários mas geradores de mudanças qualitativas irreversíveis:

“Decerto, o cinema teve desde o início uma relação especial com a *crença*. Há uma *catolicidade* do cinema (muitos realizadores [são] expressamente católicos, mesmo na América, e os que o não são têm uma relação complexa com o catolicismo). Pois não existe, no catolicismo, uma enorme *encenação* (*mise en scène*) e também, no cinema, um culto que sucede ao das catedrais, como dizia Elie Faure? (...) Ou melhor, desde o início, o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária, foram os dois polos que atraíram a arte das massas” (*op. cit.*: 222-223. Itálicos meus).

O cinema está assim, para Deleuze, em ligação directa com a encenação ritual de grandes cultos, porque herda dela como teatro e ópera herdaram. Mas, escrevendo sobre psicanálise e cinema, já Julia Kristeva (1975) sublinhava, referindo-se mais especificamente aos poderes das imagens, que foi Agostinho de Hipona quem consolidou “a ordem simbólica e fantasmática para dois mil anos de cristianismo”, ao designar a *imagem* como constitutiva da *mens* (mente): “a ordem simbólica está assegurada desde que há imagens nas quais se acredita sem reservas, porque a própria crença é imagem”; e “a penumbra das igrejas, mais do que qualquer outra, conhece, multiplica e explora esse fascínio”. Antecipando o que virá a ser a opinião de Deleuze, também Kristeva considera que “com o cinema, a eficácia semiótica do monoteísmo atingiu o seu apogeu”, e que nada há de melhor que o filme para cumprir a constatação agostiniana: ‘Apesar do homem se inquietar em vão, ele caminha na imagem’ (*De Trinitate, As imagens*, XXIV, IV, 6). Ora, qual é o limite desse *caminhar na imagem*? Seria porventura o humor e a ironia, se o espectador fosse capaz de *des-animar* o que vê, transformando, à custa da repetição, a tragédia em farsa. Mas Kristeva duvida de que tal *des-animação* aconteça:

“Seria sem dúvida necessário que a fascinação especular chegasse à sua realização perfeita e total através do cinema, para que do seu pavor e da sua sedução pudessem irromper risos e distâncias. Se essa desmistificação não suceder, o cinema será apenas mais uma Igreja entre outras”.

Pois bem, essa *des-animação* não ocorreu, e o cinema e os seus filmes geraram a igreja cinéfila — a nova geração de iconófilos nascida na idade das imagens em movimento. Deleuze insiste (*loc. cit.*) na necessidade de regresso a uma crença como modo de restaurar a aliança perdida entre o homem contemporâneo (a antiga aliança animista a que se referira Monod), o mundo e suas coisas, o que o homem “vê e ouve”; nesta passagem, o mundo deixa de ser o objecto pelo qual o “bom” cinema *deve* interessar-se; para ele, esse objecto passa a ser, *deve* ser a própria crença no mundo:

“Só a crença no mundo pode religar o homem ao que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único laço (*lien*). Muitas vezes nos interrogámos sobre a natureza da ilusão cinematográfica. Devolver-nos crença no mundo, tal é o poder do cinema moderno (quando ele deixa de ser mau).

Kristeva:
a crença
é imagem

Cristãos ou ateus, na nossa esquizofrenia universal *precisamos de razões para crer neste mundo*” (id. *ibid.*, 223. O itálico é dele).

O Cinema é transcendental

Filmar, já não o mundo, mas “a crença na sua crença”, torna-se, convenhamos, um programa confessional. A crença no mundo é, para Deleuze, constitutiva do transcendental e do plano de imanência, conceitos que ele não desenvolve ali (sobre o plano de imanência escreveu, com Félix Guattari, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, e nas suas análises de autores em *Critique et clinique*). Mas anota, a este respeito, que a língua inglesa, e os americanos em particular, tendem a não distinguir entre *transcendência* e *transcendental* (a passagem da antiga transcendência vertical à horizontalidade: como em Spinoza, Deus e a Natureza são a mesma coisa, Deus transferiu-se para a pedra, a árvore, o pássaro), o que torna difícil para eles uma segunda distinção correlata da primeira, a distinção entre o plano da transcendência e o plano da imanência; esse facto leva Deleuze a discordar, por exemplo, das análises de Paul Schrader no seu livro *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* — Schrader não distingue transcendente e transcendental. Insistindo, páginas adiante, no seu apelo à recuperação da crença no mundo, Deleuze volta à distinção entre o “cinema da ilusão” e o “cinema não-ilusivo”: “A questão já não é: o cinema dá-nos a ilusão do mundo?, mas: como é que o cinema nos devolve a crença no mundo?” (loc. cit., 237). É vasta a arborescência da abordagem deleuziana do “bom” cinema, o “não-ilusivo”, o da “imagem-tempo” e da “imagem-cristal”. Defendendo, por exemplo, o “cinema do corpo” de Philippe Garrel, Deleuze faz convergir neste cinema a possibilidade de recuperação da crença no mundo:

“...Constituir corpos, e desse modo devolver-nos a crença no mundo, dar-nos a razão... É duvidoso que o cinema baste para tanto; mas, se o mundo se tornou num mau cinema, no qual já não acreditamos, não poderá um verdadeiro cinema contribuir para nos devolver razões para crer no mundo (...)?” (loc. cit., 261).

Transportados por declarações como esta, porém, não controlamos um vocabulário técnico suficientemente rigoroso. O que é o “bom cinema”, o “verdadeiro cinema”? Não faltam, de resto, autores que rejeitam de modo brutal esta ligação entre o cinema e a “crença (animista) no mundo” ou qualquer outra crença, e que mais ainda rejeitariam a ligação entre cinema e “catolicidade”: introduzindo o seu *Philosophy, Black Film, Film Noir*, Dan Flory (2008), por exemplo, refere-se ao “ninho de ratos das crenças” (*rat's nest of beliefs*) que parece cimentar a nossa visão e experenciação de qualquer filme. Mas, por sua vez, esta postura aparentemente positivista e pragmática ignora a multiplicidade de abordagens — incluindo a transcendental e a animista-transcendental — que marcou durante mais de um século a reflexão sobre o que são o cinema e os seus filmes.

Tal como o leio, o pedido feito por Deleuze ao cinema — que ajude a devolver-nos a “crença no mundo” — está, ainda, talvez surpreendentemente, em estreita relação com o argumentário do Platão da *República* contra os poetas. Para este, os poetas, desejosos de tornar a vida “mais intrigada, mais enredada”, inventaram histórias inverosímeis, monstros e heróis peripatéticos que nos afastam da consideração do mundo “real”, do existente visível e do invisível que podemos tornar visível. Esse mundo dos monstros e dos heróis peripatéticos substituiu a mais simples *mundaneidade* do mundo, escondendo este último atrás das suas impossíveis aventuras. O que Deleuze pede é que regressemos ao mundo liberto desses heróis e das suas aventuras implausíveis e que nos re-interessemos pela “realidade” tal como a conhecemos desde Lascaux — o que o aproxima de Cavell e da sua pergunta sobre em que se tornam as coisas nos filmes. É da ficção peripatética que Deleuze pretende afastar-se, não da restauração da antiga aliança entre homem e mundo, longamente proposta pela resiliência das cosmologias primitivas.

Estamos, naturalmente, em território de ironia. Neste território, a catolicidade do cinema é, no entanto, relativa. Não porque lhe falte crença e vocação, sacerdotes ou lugares de culto, heresias e heresiarcas; mas por razões de cultura organizacional e de exercício do poder. Do ponto de vista das crenças que pratica, o cinema é sobretudo *animista* e *totémico* (dá alma às coisas e agrega-as sob influência), e fá-lo de modo *apostólico* e *ecuménico*, oferecendo-se a uma empatia universal e desejando-a; mas não é apenas *romano*. E a hierarquia do seu aparelho político tem

mais a forma da mastaba (feita de patamares) do que da pirâmide: um cineasta pode debutar como pároco de aldeia ou de freguesia urbana, ordenado em festivais locais; chega a bispo se três ou quatro vezes premiado em festivais internacionais “A”, integrando um grupo de centenas de semelhantes; se a consagração aí continua a repetir-se, atinge o patamar dos arcebispos — entra num grupo onde já só há escassas dezenas de congêneres; mas o colégio arcebispal desse patamar só excepcionalmente se reúne, e nunca para eleger papa: os arcebispos convivem num *modus vivendi* onde se materializa o topo de carreira, disputando áreas de influência. Na hierarquia do cinema, como na de todas as artes, não há papas; no topo do aparelho eclesial há arcebispos, que raras vezes, ao fim de anos de notoriedade ou postumamente, se tornam patriarcas cardinalícios (também na hierarquia católica o estatuto de cardeal patriarca é uma excepção, limitada a Lisboa e Veneza). As analogias não acabam aqui: as escolas de cinema equivalem a Seminários; a academia de Hollywood e os principais festivais europeus partilham um estatuto de Vaticanos rivais — e cada um deles oficia nas suas históricas catedrais.

O efeito Pigmalião

RECONQUISTA da “crença” no mundo quando este se tornou num “mau cinema”, reencontro da “natureza” grega e da de Heidegger? Tudo isto é melancolicamente requerido como se estivéssemos a pedir a lua e não a terra, ou a ressurreição de algo que perdemos e de que fazemos, mal, o luto. A meio caminho da vida do cinema, o ecossistema real/virtual em que ele se inscreve evoluiu: tornou-se num “mundo mobilizado pela técnica” e pela sua “tecnocultura”, cujo pano de fundo é a mudança de natureza de parte das imagens que o integram. As imagens, que tinham começado por ser *representantes* ou *re-apresentantes* de alguma coisa, substituíram o *representado* ou o *re-apresentado* e ocuparam o seu lugar.

Inspirador dos simulacros de Baudrillard e fundindo natureza e artefacto desde muito antes da hiper-realidade ou da realidade virtual, o arqui-texto da paixão e da atracção erótica pela estátua viva é o de Ovídio sobre Pigmalião (*Metamorfoses*, X, 243-297): revoltado com os vícios das mulheres dissolutas mas desejoso de conjugalidade heterossexual, Pigmalião esculpe em marfim um corpo feminino (Ovídio omite a dimensão da estátua mas, apesar do marfim, seria em tamanho natural) e enamora-se da sua obra: beija-a, tacteia-a, acaricia-a, dorme com ela e ao ser acariciado o marfim ganha vida, torna-se mole e respondente — “tal como a cera do Himeto sob o sol amolece”. Vénus é, naturalmente, a madrinha da união: o escultor e a mulher de marfim casam-se e ela dá à luz Pafo, de quem a ilha homónima herda o nome. A paixão pela estátua viva é o tema de *O efeito Pigmalião*, de Victor Stoichita (2008).

O artista anima
a sua estátua.
Nasce o
simulacro.

Toda a fantasmática da animação/criação se cruza naqueles 54 versos de Ovídio: o artista cria vida a partir do inanimado, que por sua vez é mais belo que o animado e lhe serve de modelo (a vida imita a arte); ao dar vida a uma peça morta (mármore, marfim, bronze, celuloose), o artista é um ressuscitador; mas o que se tornou esposa foi um simulacro por ele criado para substituir uma esposa real. O simulacro usurpou o mundo real, tornou-o mais apetecível e desejável, insuflou-lhe mais vida. A estátua de Pigmalião não imita nenhuma mulher, torna-se na mulher que a imita. As *love dolls* das indústrias do sexo são, hoje, os sucedâneos materiais da imaginada Galateia de Pigmalião. No seu ensaio, Stoichita analisa, num vasto período que vai “de Ovídio a Hitchcock”, a persistência do mito de Pigmalião e seus avatares na literatura, nas artes de cena, nas artes plásticas e visuais e no cinema, sugerindo que a metamorfose da estátua é uma arqui-ideia que passou a simbolizar o desígnio do artista de se tornar criador no sentido divino, *alter Deus*. Particularmente interessante no âmbito dos estudos filmicos é o seu capítulo final sobre *Vertigo* de Hitchcock (1958), adaptado da novela *D’entre les morts* de Boileau-Narcejac, onde uma *femme fatale* da alta burguesia americana (Madeleine) é duas vezes “criada” a partir de uma atriz pobre e com fracos meios de vida (Judy), sendo ambas representadas por Kim Novak (o paralelo com *Pygmalion* de Bernard Shaw, herdeiro da vasta tradição de Pigmalião e Galateia, é evidente). O filme suscita um clima de grande proximidade

entre o simulacro e a morte: a Madeleine inventada vive hipnoticamente fascinada pela bisavó que se suicidou, e quer ela quer Judy estão, no filme, destinadas a morrer.

Seremos nós particularmente diferentes de Pigmalião ou da plebe crente bizantina e romana, que precisava de tocar e beijar os ícones cristãos para experienciar a *presença* do que eles representavam? Desiludamo-nos, não somos. Não esperamos nós das imagens que elas nos garantam o que sem elas não teríamos? As imagens são originalmente *μεταφορές*, *metáforas*, *transportes* do sentido próprio para o sentido figurado, do invisível para o visível. Decerto, ao longo dos séculos, a proliferação das imagens e as alterações da sua natureza foram redesenhando sucessivamente o ecossistema onde eram e são produzidas. Mas nós mudamos menos do que o ecossistema que inventámos: toda a história da técnica — hoje de novo em tão acelerada mutação — nos mostra que mudamos mais lentamente do que o mundo que vamos modificando. E o valor substitutivo dos simulacros não é recente, atravessou toda a história das artes (v., *infra*, *Facialidades e acheiropoietos*, cap. 14, Vol. II).

Os ícones da pintura começaram por *representar* por semelhança, pobre *mimesis* desqualificada por Platão. Mas as imagens indexicais da fotografia e do cinema passaram a *re-representar* o real por co-naturalidade “ontológica” com ele, e os símbolos de Peirce continuaram a *aludir* ao real enquanto convenções comunicacionais. Este funcionamento dos signos não se alterou. Pelo contrário, ele é permanentemente confirmado pela experiência multitudinária e partilhada. Mas os ícones, imagens indexicais e símbolos que exprimem a vida interior ou a antiga alma são sobretudo retratos e figuras passionais que revelam sentimentos, transe — por referência a imagens interiores, paisagens mentais. Os estados de alma só se tornam *visíveis* na sua expressão figural e *inteligíveis* pela narrativa. Só os damos como garantidos porque lhes demos *forma*. Por maioria de razão, *a alma*, *o espírito* só se tornaram verosímeis quando figurados e narrados. Desde a escatologia órfica, que representava a alma como um pássaro saindo da boca do moribundo, a alma transfere-se para o signo, funde-se nele, confunde-se com ele. Primeiro como significado, depois também como significante porque o primeiro não existe, não é detectável sem o segundo. A esfera onde este drama se desenrolou e desenrola é *semiótica* — aquela onde se produz a geração de sentido.

A alma
confunde-se
com o seu signo

Repitamo-lo: um filme é um artefacto projectável em ecrã, resultante da utilização de equipamentos e tecnologias específicas de captação, criação e tratamento de imagens e sons. Esse artefacto mostra um mundo, o “seu” mundo, através do “olhar” e do “ouvido” dos dispositivos técnicos utilizados, que por sua vez obedecem ao olhar e ao ouvido de quem os utiliza (realizador, director de fotografia, director de som). As imagens e sons do filme são simulacros de fracções do real (o enquadramento, o plano e os eventuais movimentos da câmara seleccionam parte do real, do mesmo modo que os dispositivos de captação de som). Câmaras e gravadores de som simulam o olhar e o ouvido humano mas não “vêem” e “ouvem” como eles — muitas vezes vêem e ouvem *mais* do que sentidos humanos. O *mundo* do filme é criado, em primeiro lugar, por essa diferença entre os dispositivos técnicos e os sentidos naturais: o realizador manipula e distorce, em maior ou menor grau, as fracções de real que os dispositivos de captação lhe permitem gravar. O filme é um simulacro em dois registos sobrepostos: simula tecnicamente sentidos humanos e, ao mesmo tempo, o mundo fraccionado que, produzindo um discurso, o realizador reduziu àquelas imagens e sons.

Fétiches
intensificados

Como já sucedera com a fotografia, o cinema propôs simulacros manipulados do real, *fétiches* intensificados, mas o seu “efeito de realidade” disparou devido à simulação do movimento no tempo, isto é, ao longo de determinada duração. Qualquer cinéfilo sabe que, ao longo da história do cinema, muitos filmes estiveram tanto mais “próximos do real” quanto mais artificiosos eram. Em muitos casos — como no cinema clássico, o da “transparência” e da invisibilidade da técnica — a simulação do real (de facto, a produção de uma “nova realidade”, a do mundo do filme) resultava de uma grande soma de artifícios que a prática transformou em procedimentos normalizados, hábitos e convenções. A representação dos actores e a *mise-en-scène*, a escala de planos, a obediência a eixos ópticos e a ângulos de visão,

o enquadramento, o campo-contra-campo, os movimentos de câmara, a montagem, o tratamento das imagens e dos sons em pós-produção, tornaram-se numa espécie de gramática elementar de artifícios que visavam simular a realidade (construindo uma realidade substitutiva da primeira) tão eficazmente quanto possível. O bom domínio, o *empowerment* dessa quase-gramática era sinónimo de competência do realizador, como antes sucedera nas belas-artes canónicas, aquelas que as academias ensinavam. Hoje, as imagens geradas em computador, os *softwares* de tratamento e manipulação da imagem e do som, a banalização de efeitos especiais, reaproximam os filmes da pintura e da animação, afastando-os da indexicalidade que Bazin quis tornar na pedra de toque da “ontologia do cinema”.

Objecto-totem e objecto-fétiche

ENQUANTO SIMULACRO que é, o filme — como sucedera já com a pintura e a escultura — substitui, em boa parte, a realidade e influi na percepção que dela temos. A cinefilia sabe que por vezes o mundo não parece o mesmo à saída de um visionamento: o filme alterou a percepção do mundo pelo espectador, impôs uma mudança. Uma imagem pode ser “melhor” do que a realidade a que se refere, e nesse caso tendemos a substituir a realidade por essa imagem. A Galateia de Pigmalião e a Helena de Eurípides estão na génese ficcional dos poderes do simulacro, que o cinema recriou no *Solaris* de Tarkovski e no *Blade Runner* de Ridley Scott. Aqui, como no caso das *real dolls* das indústrias do sexo, os *replicants* e *mimóides* que substituem os humanos repetem a metamorfose da estátua. A diferença entre esses *replicants* e *mimóides* e as *real dolls* é que os primeiros são “apenas” imagens animistas projectadas num ecrã, enquanto as segundas são corpos animados como em Eurípides e Ovídio. A pornografia cinematográfica, como antes a fotografia e a gravura pornográficas, constitui um dos exemplos mais claros da substituição da realidade pelos seus simulacros.

Em *Totem e Tabu* (1912), Freud propôs, como vimos, a existência de uma conexão directa entre *arte*, *animismo*, *magia* e *crença na onnipotência das ideias*, conexão que exprime o significado mitológico e fundador do episódio Pigmalião em Ovídio. Freud invoca E. B. Tylor para definir o princípio que rege a *acção mágica* como *técnica animista*, e até rejeita o juízo de valor negativo contido na frase de Tylor: o acto de magia consiste em “*mistaking an ideal connexion for a real one*” (tomar erradamente uma conexão ideal por uma conexão real) (p. 62). E acrescenta: “O princípio que rege a magia, a técnica do pensamento animista, é o da ‘omnipotência das ideias’ ” (p. 67). Quanto à arte, o seu pensamento não poderia ser mais claro, como já mencionei em *Arte, infância, imagem*. Repitamos a citação:

“A arte é o único domínio onde a onnipotência das ideias se manteve até hoje. Só na arte ainda acontece que um homem, atormentado pelos seus desejos, faça qualquer coisa que se parece com uma satisfação [desse desejo]; graças à ilusão artística, esse jogo produz os efeitos afectivos de qualquer coisa real. Falamos com razão da magia da arte e comparamos com razão o artista a um mágico (...). A arte, que decerto não começou como ‘arte pela arte’, estava inicialmente ao serviço de tendências (...) entre as quais bom número de intenções mágicas” (p. 70).

A seguir, Freud invoca o Frazer de *Totemism and Exogamy* para definir o *totem* como “um objecto material pelo qual o selvagem nutre um respeito supersticioso, por acreditar que entre a sua própria pessoa e cada um dos objectos dessa espécie existe uma relação absolutamente particular” (p. 79). Logo depois, a ligação à arte é depreciada: “o *totem* distingue-se do *fétiche* porque nunca é um objecto único como este último, mas sempre o representante de uma espécie animal ou vegetal, mais raramente de uma classe de objectos inanimados, mais raramente ainda de objectos artificialmente fabricados” (p. 80). Mas se tivermos em conta o que Baudrillard propôs sobre a natureza e funções dos simulacros, concluiremos talvez que objectos-*totem* (que instalam alianças e grupos de pertença) e objectos-*fétiches* (que instalam dependências) tenderam a confundir-se na história das imagens, e que objectos inanimados ou fabricados tenderam a substituir as representações de espécies animais ou vegetais características de sociedades “primitivas”. Esta conjunção quiasmática torna os objectos artísticos em *fétiches* intensificados e em artefactos animistas geradores de superstição totémica — facto extensivo às imagens

contemporâneas da “hiper-realidade” de Baudrillard ou ao universo real/virtual que tornámos nosso. Outra vez: *guerra dos mundos*.

O real rendido
aos seus
simulacros

Tentemos uma definição: quando representante e representado se indistinguem no signo, ganhando o primeiro o valor da representação vicária — a que dispensa a presença do representado — o signo passa a ser *simulacro* do real, passa a impregnar e a sustentar os sentidos deste. O real não “desaparece”, mas entrega-se aos seus simulacros e deixa-se reformular por eles, é *substituído* por eles. A re-iteração que sempre o sustentou passa a depender da *semeiosis*. Foi este processo que Baudrillard (1981) genericamente descreveu em *Simulacres et simulation*.

Os simulacros de Baudrillard

NESTE PROCESSO baudrillardiano, as imagens, em vez de *representarem*, *re-apresentarem* e *aludirem* passaram, como genuínos duplos do real, a *substituí-lo*, reconfigurando-o e ajudando-o a tornar-se virtual. A ideia de *substituição* é, aqui, central. *Quem é* a estátua de Pigmalião? E quem foi raptada por Páris e levada para Tróia: a bela esposa de Menelau, ou uma sua réplica feita pela deusa Hera, como sugeriu Eurípides na sua *Helena*? *Quem é* a mimóide de Solaris? *Quem* são os replicants de *Blade Runner*? Em termos renascentistas, houve uma vitória do *maravilhoso verdadeiro* sobre o real — um *maravilhoso verdadeiro* que hipostasiou o *verosímil* do Aristóteles da *Poética*. Tal vitória abre a *crise da representação* genericamente considerada e a das suas variantes, que tão intimamente associamos à *crise das imagens*. Foi a esses novos duplos substitutivos do real que Baudrillard chamou *simulacros*, resultantes de um movimento de *simulação* que se enraiza em Ovídio e que chega até nós.

Também para Deleuze (1967: 292 e ss.), o *ícone* é cópia de uma coisa e o *simulacro* é auto-referencial e dispensa a relação de representação com a coisa a que o ícone dava forma. O simulacro autonomiza-se, só se figura a si mesmo. Em termos platónicos, o ícone dependia da semelhança com um qualquer ser. O simulacro instaura a dissemelhança porque depende da relação com um não-ser. O ícone figurava o mundo real, o simulacro instala um mundo simulacral. O simulacro altera a antiga relação entre as coisas e as suas imagens, o original e a cópia, o modelo e a sua figuração. A potência do mundo simulacral é a de dispensar as coisas e as suas cópias e de remeter para uma “falsa” realidade tão “efectiva” (produtora de efeitos) quanto a realidade. Diz Deleuze (*loc. cit.*: 303):

“O simulacro não é uma cópia degradada, antes instaura uma potência positiva que nega quer o original quer a cópia e o modelo da reprodução. É o triunfo do falso pretendente”.

Disse que os ícones bizantinos e as imagens religiosas apadrinhadas por Roma tornaram tangível uma teologia demasiado abstracta. Os rostos da paixão ou do domínio sobre ela, na escultura e na pintura, tornaram visível a alma e a vida interior. Perguntava Baudrillard no início do seu livro: o que sucedeu à divindade quando ela se transferiu para as imagens, já não representações dessa divindade, mas seus simulacros? Sucedeu o que temiam os iconoclastas: “que a maquinaria visível dos ícones substituísse a ideia pura e inteligível de Deus”; que o fascínio dos simulacros acabasse por apagar, substituindo-a, a ideia de Deus. O mesmo se passou com a alma e a vida interior: as imagens que as simulam tendem a apagá-las e a substituí-las, como aconteceu, entre outros momentos, no barroco — apenas um dos picos históricos da vitória das figurações sobre o figurado. A diferença entre representação e simulação é descrita por Baudrillard nos seguintes termos:

“Assim é a simulação, oposta à representação. Esta parte do princípio da equivalência entre o signo e o real (mesmo que tal equivalência seja utópica, é um axioma fundamental). A simulação, pelo contrário, parte da *utopia* do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão radical e aniquilação de toda e qualquer referência. A representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação; a simulação apropriou-se de todo o edifício da representação como simulacro” (*op.cit.*, 16).

Nesta acepção, o signo deixa de ser *aliquid stat pro aliquo*, algo que está ali *em vez de, em representação* ou em *re-apresentação* de alguma coisa: ele dispensa essa coisa, tornou-se auto-suficiente, auto-referencial. Boa parte da realidade virtual contemporânea operou essa transferência; outra parte manteve-se referencial. É a convivência destes dois registos — um alucinatório, outro referencial, que gera a ambiguidade do novo ecossistema onde real e virtual se tornam indistintos.

Perguntava o Baudrillard de 1981 o que sucessivamente foram sendo as imagens, ao longo do caminho percorrido: 1 — O “reflexo de uma realidade profunda” (ou a *boa forma* de uma *ideia*)? Nesse caso foram uma *boa* aparência, uma aparência da ordem do *sacramental*. Precisamente, os ícones bizantinos foram praticamente tornados sacramentos. 2 — “Uma *máscara* que desnaturava a realidade profunda”? Nesse caso foram *ídolos*, *más* aparências falsificadoras do real, embora o passado não seja aqui o tempo verbal adequado, porque, apesar das mudanças de vocabulário, a discussão sobre o poder dos ídolos ainda não terminou. Nestas duas primeiras figuras regressa assim como seu pano de fundo, embora Baudrillard não o mencione, o litígio entre *ícones* e *ídolos*, entre imagens “verdadeiras” e imagens “falsas”. 3 — “*Máscaras* da *ausência* da realidade profunda”? Nesse caso foram um *teatro do vazio*, nada existindo a que a sua *mise en scène* se referisse. Enquanto *máscaras*, *personæ*, tais imagens foram *personificadas*, passaram a ser “pessoas-imagens” que dispensam os seus protótipos, modelos ou referentes. 4 — “Ou perderam qualquer relação com a realidade, tornando-se em seus simulacros puros”? Neste caso, que apenas hipostasia, ampliando-as, as consequências da etapa anterior, as imagens já não são *aparências* do que quer que seja, mas meras simulações (*op.cit.*, 17).

Da *representação*, sempre referencial, ao *simulacro*, herdeiro e gémeo do *εἰδωλον* grego, que se considera melhor e mais real do que qualquer referente e visa dispensá-lo, o percurso efectuado é, para Baudrillard, aquilo que conduziu ao que então designou por “neo-realidade” ou “hiper-realidade” — aquilo a que hoje chamamos realidade virtual. Os objectos ficcionais substituem os objectos reais, como os artefactos as “coisas” naturais: para o dizer de forma simples, toda a realidade tende a converter-se em ficção (Mendes, 2001), ou a colocar-se em posição de ficção (Augé, 1997).

Néo-realidade,
hiper-realidade,
realidade
virtual

Dir-se-ia que Baudrillard lida, sincreticamente, com três idades do simulacro: 1 — No vasto período pré-moderno, a imagem, *boa* ou *má* aparência de algo, é sempre uma contrafacção mimética do real, uma sua falsificação, uma ilusão; 2 — Com o nascimento da fotografia e a revolução industrial do séc. XIX, a distinção entre representação e real começa a dar de si: a fotografia marca esse tempo em que a indexicalidade disputa espaço ao real e se propõe substituí-lo, ao mesmo tempo que a proliferação das cópias tende a submergir esse mesmo real; é a época-charneira, onde as representações se tornam simulacros. 3 — Na idade pós-moderna, os simulacros *precedem* e *determinam* o real, isto é: a antiga distinção entre o real e a sua representação cai, porque os simulacros forçam o real a assumir as suas formas, a adaptar-se a elas. Apesar da velocidade do seu relance histórico, é esta última definição de simulacro que interessa o nosso autor: “o mapa precede o território; é do real, e não do mapa, que subsistem vestígios aqui e ali, em desertos (...) que são nossos: o deserto do real, ele próprio” — uma fórmula que mais tarde viria a interessar Slavoj Žižek. A identidade do simulacro (tomemos de novo o exemplo da fotografia) está entre a da *anima* e a dos *automata*: o simulacro herda do antigo *pneuma* ou sopro vital mas é um artefacto. A ficção científica propôs-nos muitas vezes que tratássemos os simulacros como “pessoas não-humanas” (2).

No seu texto de 1981, Baudrillard começava por distinguir *fingimento* e *simulação*: quem *finge* estar doente fica na cama e queixa-se; quem *simula* uma doença produz em si alguns dos seus sintomas. É uma leitura diversa da de Pessoa, para quem o fingidor “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. O fingidor de Baudrillard não afecta o princípio de realidade, porque a ausência de sintomas o denuncia; o simulador sim, afecta-o, porque torna indistinguíveis o *verdadeiro* e o *falso*, o *real* e o *imaginário*. O médico não sabe se o simulador está ou não doente, porque ele produz sintomas: mostra-se febril, sua, delira. Na simulação, conclui Baudrillard,

verdade, referência e causa objectiva deixam de existir. Podemos tratá-la como o faz, expeditamente, a psicologia militar: *se fulano faz tão bem de louco, é porque de facto o é*. Mas isso apenas acelera e valida a simulação. Já nos esquecemos de que foi a fotogenia dos sintomas que fez, no seu tempo, o êxito clínico das fotografias de histéricas na Salpêtrière de Charcot?

Da medicina e da autoridade militar voltemos, porém, às religiões, onde a questão começou por se colocar: que divindade habita ainda determinado templo? Se não podemos demonstrar a existência imaterial do deus, o ícone (ou o ídolo) que lhe deu forma ocupa o seu lugar: foi-se o deus, ficou o ícone (ou o ídolo), sua *mise en scène*, seu sintoma e substituto. Já o disse: foi esta transferência do deus para a sua imagem que os iconoclastas combateram: preferiam o deus irrepresentável, “incircunscritível”, não queriam vê-lo plasmado em nenhuma figura, porque a figuração transformaria qualquer ícone (a representação de um invisível verdadeiro) em ídolo (a representação de um invisível falso ou inexistente). Como na guerra, para grandes males, grandes remédios: A mão está a gangrenar? Corte-se o braço. Todo o ícone pode tornar-se ídolo? Destruam-se todos os ícones.

Os iconófilos, pelo contrário, ao aceitarem a figuração do deus, prefiguraram a “morte” deste na sua *redução* à imagem, a sua subsistência apenas na imagem. E ao fazê-lo abriram os caminhos que conduziriam à realidade virtual: o ícone é em sim mesmo deus *bastante*, e é indiferente que ele não represente nada. O ícone é real, podemos tocá-lo e beijá-lo mesmo que o deus seja ficcional, mesmo que um e outro nunca tenham “participado” da mesma entidade. Os significantes que dispensam o significado e ocupam todo o espaço do sentido modificam a antiga natureza do real: substituem-no no todo ou em parte pelos simulacros imagéticos e de toda a ordem, simulacros que ao mesmo tempo o hipostasiam, o minorizam e o “desrealizam”. O real torna-se em algo de que uma infundável sucessão de delírios se apropriou — numa *appartenance du délirant*. Entre o ícone (ou ídolo) que substitui o deus e a *Disneyland*, a *Enchanted Village* e a *Magic Mountain*, diz Baudrillard, o caminho foi conceptualmente mais curto do que a sua longa duração sugere. Eis como ele concluía, em 1981, a sua *expositio*:

“Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação abre com a liquidação de todos os referenciais — pior: pela sua ressurreição artificial nos sistemas dos signos, material mais dúctil do que o sentido porque se oferece a todos os sistemas de equivalência, a todas as oposições binárias, a toda a álgebra combinatória. Já não se trata de imitação, nem de duplicação, nem mesmo de paródia. Trata-se da substituição do real pelos signos do real, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operativo, máquina sinalética metastizável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e curto-circuita todas as peripécias deste” (*op. cit.*: 11).

Disfórico em toda a linha, portanto, o Baudrillard dos simulacros. Tanto mais quanto esses simulacros não se limitam às imagens e às narrativas: expandindo-se, atingem também os comportamentos e a acção. Se o antigo real desapareceu, substituímo-lo por um novo, reciclado: se as pessoas já não se tocam recorrem à contactoterapia; se já não correm na natureza fazem *jogging* na passadeira de um ginásio; se já não fazem amor vêm pornografia; se já não comem produtos naturais substituem-nos por sintéticos; se já não viajam mergulham em vídeos de viagens. A palavra-chave deste mecanismo é a *transferência*: o quotidiano passa a estar ocupado por simulacros de capacidades perdidas e por uma multidão de curas, terapias, reciclagens. Mas ao mesmo tempo, este exército de substitutos produz, enquanto houver memória viva ou narrada do antigo real, acédia e nostalgia por esse real perdido — saudade dele, como dizemos em português. Por isso também foi preciso, diz Baudrillard (*op.cit.*, 27), “reinventar a penúria, a ascese, a naturalidade selvagem desaparecida: *natural food, health food, yoga*”, novos simulacros compensatórios. É o que o levará, no fim do livro, a afirmar que a *melancolia*, associada à dor do luto, ao sofrimento devido a uma perda, se tornou inexoravelmente na nossa principal paixão e que hoje “somos todos melancólicos”:

“Já não é o *spleen* nem o triste langor (*vague à l'âme*) do fim de século (XIX), nem o niilismo, essa paixão ressentida que tudo visa normalizar pela destruição. Não: a melancolia é a tonalidade fundamental dos sistemas funcionais, dos actuais sistemas

de simulação, programação e informação. A melancolia é a qualidade inerente ao desaparecimento do sentido, à volatilização do sentido nos sistemas operativos. E somos todos melancólicos. A melancolia é a desafeção brutal característica dos sistemas saturados (...)” (*op. cit.*: 232).

Ersatzes de Fausto, aceitámos um novo pacto: sim, roubem-nos o real e dêem-nos em troca o mundo simulacral que o substitui com vantagens acrescidas, de tal modo que nem percepcionemos a “desrealização” do primeiro e convivamos, felizes, com a “hiper-realidade” do segundo. E garantam-nos também que, se viermos a sofrer da nostalgia do primeiro, estarão preparados para aumentar compensatoriamente a dose do segundo. O essencial é que a *transferência* não se faça em sofrimento, que os simulacros não sejam racionados nem conheçam crises de abastecimento. A antiga *alienação* que tirou o sono a Marx não nos preocupa desde que a homeostase esteja sempre garantida — mera questão de terapia.

Sobre a melancolia e a acédia, tornou-se entretanto incontornável ler *Saturne et la mélancolie* (1964), de Klibansky, Panofsky e Saxl. Mas voltando aos simulacros: como para Pigmalião, o *Lebenswelt* virtual contemporâneo é um mundo onde só apetece viver em espaços de intimidade partilhados com os simulacros que criámos, e que substituem os entes e as coisas da antiga realidade. Esses simulacros realizam os nossos desejos, raramente nos enfrentam com a alteridade radical que conhecíamos do Outro, foram feitos, por medida, à nossa imagem e semelhança. Sobre a melancolia de uma vaga perda, mas a tensão entre essa melancolia e os poderes do simulacro mantém-se activa e em aberto. Foi assim no tempo de Ovídio, na Idade Média, no Renascimento e no século das “Luzes”. Dificilmente não o seria hoje, quando, num mundo em grande parte pós-industrial, a hegemonia dos simulacros tende a sobrepor-se a cada vez mais zonas do que chamávamos real.

As imagens, novas almas dos corpos biotécnicos?

SE O REAL em parte se ausentou ou passou, em parte, a ser quimérico, as imagens subsistem como substitutos vicariais desse ausente ou dessa quimera. Eis, também, a razão porque a antiga *imago*, que hoje ocupa boa parte do universo virtual, se tornou terra de asilo para a metade imaterial da pessoa humana dualista: as imagens tornaram-se no registo material de outra grande ausente, a “alma”, são o sintoma e a “prova” de que ela uma vez existiu, são o *topos* para onde toda a fantasmática humana emigrou ou parece querer emigrar, como se fosse um planeta de recurso, um novo fôlego da transcendência e da escatologia.

Do *milieu divin* ainda pensado por Teilhard de Chardin a meio do séc. XX, passámos para um *milieu humain* determinado pela “mobilização geral do mundo pela técnica”, pela conversão da transcendência à imanência, pela secularização generalizada das sociedades. À pergunta “você ainda têm uma alma?”, formulada por Julia Kristeva em *Les nouvelles maladies de l’âme* (1993), passámos a responder tentativamente que sim, mas já só apontando para as nossas próprias imagens espelhadas no mundo virtual como num imenso caleidoscópio. Escreveu Kristeva sobre o que sucedeu à alma:

“Pressionados pelo *stress*, impacientes por ganhar e por gastar, por fruir e por morrer, os homens e as mulheres de hoje economizam nessa representação da experiência a que chamamos vida psíquica (...). O homem moderno está a perder a sua alma. Mas não o sabe, porque precisamente é o aparelho psíquico que regista as representações e os seus valores significantes para o sujeito”.

Admitindo que o séc. XX enfraqueceu poderosamente a antiga ideia de alma, mesmo a de Homero, para quem a origem divina dessa entidade e a sua imortalidade estavam longe de assumidas, a *anima* da filosofia ocidental, com as suas mil definições, sobreviveu disfarçada e mudando de nome, como fugindo à nova polícia materialista: depois de se ter refugiado no *intelecto*, na *razão*, no *espírito* e na *mente*, acabou ironicamente por pedir, face à ameaça das neurociências, asilo político às imagens — seu mais antigo e derradeiro reduto — investindo-as e estabelecendo nelas residência. Na verdade, as imagens da pintura, da fotografia, do cinema sempre “mostraram” a seu modo a existência da alma e das suas paixões, tornando-a não-discursivamente evidente. A alma que pediu asilo às imagens não era, portanto, ali,

Asilo político
no reino
das imagens

uma recém-chegada: desde os baixos-relevos da arte tumular paleo-cristã e da escultura de santos nas catedrais góticas às estátuas jacentes dos túmulos medievais e aos séculos do retrato na pintura, a alma e a vida interior nunca deixaram de ser figuradas em imagens: ao longo de dois mil anos, as imagens deram-lhes expressão observável, tornaram-se nos seus espelhos, nos seus rostos. Quando a existência da mesma alma foi posta em dúvida, subsistia dela a expressão iconográfica multisecular; se o homem passou a duvidar da existência da alma, ao mesmo tempo reencontrava-a a cada instante na história das artes — uma herança de que fotografia e cinema naturalmente se apropriaram.

Ao longo de 120 anos de história do cinema aprendemos a viver com as suas imagens animadas e depois com os sons dos seus filmes — de onde vêm, em grande parte, as imagens e sons do novo *milieu humain* real/virtual. Não só as suas *dramatis personæ* e respectivos comportamentos, mas também os lugares, o espaço e o tempo que o filme nos propõe, são re-apresentações figurais de pessoas, comportamentos, lugares, espaços e tempos que conhecemos do *Lebenswelt* e pelo nosso *corpo-vivido* — e também das suas fantasmagorias, dos seus sonhos felizes e dos seus pesadelos. Do susto inicial dos espectadores de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, que fugiam da locomotiva que avançava no ecrã, à intimidade interpessoal do *skype* na co-presença diante do ecrã do computador portátil, um longo caminho foi percorrido. Num vasto movimento de báscula, as imagens passaram a ser as novas almas dos corpos cada vez mais biotécnicos: elas são a *prova de vida* do espírito, o *topos* virtual e caleidoscópico para onde a antiga *ánima* se transferiu. Mas esta declaração intempestiva requer um necessário esclarecimento:

Por analogia com o mercúrio (esse metal líquido que usávamos nos termómetros e que muda facilmente de forma e de propriedades físico-químicas, revelando uma plasticidade invulgar, razão pela qual, na alquimia, ele era o mediador entre todos os metais), a ideia de alma mostrou, desde Homero às neurociências, uma ductilidade e uma capacidade de se metamorfosear e de se re-semantizar só comparáveis à do mito: como sugeriu Lévi-Strauss, o mito oferece a mínima resistência possível ao que o ameaça para lhe poder sobreviver, adaptando-se, remoldando-se e reformulando-se continuamente. Ora, a alma imita o mito: se o platonismo consagrou o antagonismo entre corpo e alma (*Sōma Sēma*, o corpo é o túmulo da alma), logo substituído pela unidade hilemórfica entre os dois (para Aristóteles, a alma era a *forma* indissociável da matéria-corpo), o cristianismo ligou a alma imortal (agora incarnada, nascida com cada indivíduo, e já não a do chamanismo grego do séc. VI a. C., que passeava de corpo em corpo) à ressurreição futura. Suportados pelo cristianismo, dualismo platónico e hilemorfismo aristotélico sobreviveram a toda a história da filosofia, reactualizando-se e re-fraseando-se em sucessivas épocas e autores. Foi preciso esperar pela psicologia e pelo séc. XX para assistirmos à progressiva ênfase posta na ideia de que alma e corpo *se confundem*, e por Sartre para ver rejeitada a ideia de alma e começar a olhar o corpo como único objecto físico e psíquico.

O “maravilhoso verdadeiro”

A VITÓRIA DOS SIMULACROS sobre boa parte do mundo real (para os mais incrédulos, pelo menos a sua vitória sobre boa parte da “realidade de primeira ordem” descrita por Watzlawick) transporta no seu ADN a mais antiga vitória do “maravilhoso verdadeiro” sobre os velhos *ícones* de quem Platão esperava que revelassem “a verdade” das coisas e do mudo: o mundo dos *ídolos*, instauradores de “falsas realidades” platónicas (mas trata-se das realidades de segunda e terceira ordem de Watzlawick) ganhou ao dos *ícones*.

Como se chegou a este maravilhoso verdadeiro, tão instituinte do nosso mundo real-virtual? Como e por quem foi o *ídolo* salvo dos antigos anátemas que o tinham exilado? O maravilhoso verdadeiro fascinou o romantismo, que o levou até aos surrealismos, e através destes a sua influência estendeu-se até aos dias de hoje. A crença na *verdade* do *maravilhoso* requereu o *furor* de poetas e artistas que “não tivessem outro mestre senão eles mesmos” e nasceu de sínteses complexas feitas pelo *Rinascimento* italiano. Regressando por momentos ao que foi o devir do *εἶδωλον*

grego, entenderemos melhor a genealogia de parte das artes “modernas” e, entre elas, o cinema. De facto, não é possível entendermos a importância da discussão em torno do *εἶδωλον* na posteridade da cultura europeia se nos restringirmos à herança grega, dada a sua reaparição eruptiva em épocas posteriores. Teresa Chevolet (2008) mostrou bem a centralidade problemática e controversa da *mimesis* (a *idolopoiese* da *República*, X, 599 a-b, e do *Sofista*, 235-236) nesse vasto *Rinascimento* italiano de que somos (também) herdeiros; *Rinascimento* apostado em reconciliar ecleticamente Platão e Aristóteles e em demonstrar que não era possível ler a “nova” *Poética* — a do segundo, cujos comentários passaram a ser conhecidos em Itália a partir de 1548 — sem ter em conta o *Timeu*, o *Crátilo*, o *Crítias*, o *Sofista*, o *Banquete* e a *República* de Platão.

Na metafísica platónica, a *mimesis* ora implicava relação fundamental entre modelo e representação, ora, praticada por artistas, se limitava a uma desgraçada falsificação que se afastava da realidade (cf. a metáfora das três camas na *República*, livro X, 595 c7 - 598 d6). Para o Aristóteles da *Poética*, que contra o seu mestre defendeu a *mimesis* artística e a dos poetas, esta pressupunha uma construção ficcional, passando-se da “verdade”, sempre particular, à “verosimilhança” universal. Aristóteles nunca propôs uma nova definição da *mimesis*, limitou-se a *reduzir* as definições de Platão à da *Poética*. Os renascentistas italianos precisaram de um verdadeiro *tour de force* para, no seu neo-platonismo dominante, assimilarem as “novas” ideias aristotélicas, que lhes chegavam, muito tardiamente, por via da *Poética*: na prática, precisaram de tornar os “universais” de Aristóteles, e portanto os atributos da verosimilhança, sinónimos das *Ideias* de Platão — o que fizeram com maior ou menor êxito, mas abrindo uma vasta posteridade. Marsilio Ficino (1433-1499) Agnolo Segni (1522-1576), Gregorio Comanini (1550-1604), Jacopo (ou Giacomo) Mazzoni (1548-1598), Torquato Tasso (1544-1595), entre outros, releeram ambos os gregos através, sobretudo, de Plotino, produzindo uma nova sincrese neo-platónica e neo-aristotélica. Escreve Chevolet:

“Segni (...) consente na implicação metafísica sugerida pela tradução ficiniana da palavra *eidolôn*, mas por outro lado parece conceder ao poeta algo mais do que a simples obediência ao modelo: enquanto a palavra *mimesis* (*imitatio*, *imitazione*) algo inerte, insiste no resultado da reduplicação, há na palavra [italiana] *ídolo* certamente mais que na palavra grega *eidôlon*, algo como um acréscimo criativo, uma qualidade dinâmica que força a empreitada imitativa em direcção a uma ideia de trabalho, de formação, de criação ou mesmo indirectamente, de símbolo”.

Aquilo a que assistimos, nos autores do *Rinascimento* italiano, é a uma morosa reabilitação do velho *εἶδωλον*: a antiga ideia de *εἰκών* quase desaparece dos seus textos. Ficino, defensor do *furor* poético, acredita que poetas e artistas, longe de serem falsários e imitadores de terceira ordem, podem estabelecer, através dos seus *simulacros* artísticos — os *ídolos* que criam — uma ponte directa e imediata com o mundo das *Ideias*: arte e poesia operam a mediação com o *ser*; como Plotino, Ficino crê que esta “nova *mimesis*” dá dimensão divina ao *humanus artifex* (artífice humano). A reabilitação neo-platónica e neo-aristotélica dos *ídolos* criados pela *poiesis* é um dos traços mais marcantes da renascença italiana: os pobres imitadores de Platão vão tornar-se em pintores de essências, émulo da natureza, fazedores de entes, criadores de realidade como Deus, *alter dei* (outros deuses). Comanini acrescentará que o artista decide por si mesmo a distância a que o seu ídolo ficará do modelo, *re-formando* este último e dando-lhe nova inteligibilidade e visibilidade. Este novo *furor* poético redimirá a imaginação e o *pathos* criativo, e o seu extenso braço chegará aos românticos, às artes modernas e ao cinema.

Apoiando-se no trabalho de outros autores (Ricœur, 1975, p. 54; Bundy, 1927, pp. 29-30; Allen, 1989, p. 118), Chevolet recorda que a palavra *mimesis* adquiriu, na vasta obra platónica, diferentes significados; mas, mesmo apenas invocando o *Sofista*, diz ela,

“... Platão reconhecia dois tipos de imitação: a arte da cópia [*eikastikên*] e a arte do simulacro [*phantastikên*] (236c). A *mimesis* icástica - de *eikona*, as imagens — é utilizada pelo pintor quando representa o real de modo mais justo; em contrapartida, a *mimesis* fantástica — de *phantasmata*, as aparências — é utilizada pelo artista que

“corrige”, e mesmo falsifica, a reprodução a partir de efeitos de óptica; é esta também, mas desta vez no campo da fala, que é empregue pelo sofista ‘mágico’, cuja arte discursiva opera sobre as aparências da verdade. Platão reconhece então a *imaginação* como restituição do verdadeiro (“imaginação” significa aqui produção de imagens, *eikasia*) e a *phantasia*, pelo contrário (a esta noção acopla-se a *opinião* ou o *discurso*, ambas actividades do “sofista”) como uma *imaginação falaciosa*”.

A distinção entre *eikasia* e *phantasia* vinha inevitavelmente rebater-se sobre uma outra, a feita entre *ídolo verdadeiro* e *ídolo falso*, ou, noutro contexto, entre *εἰκὼν* e *εἰδωλον*, ora esclarecendo juízos e discernimentos difíceis, ora tornando-os morosamente labirínticos. Lembra, sobre esta matéria, a mesma autora:

“Uma tal distinção permite (...) a Segni partir ao meio a noção aristotélica de *verosímil* e fazê-la deslizar no edifício mimético do *Sofista*. De um lado, o *ídolo verdadeiro*, *homoiôma tou ontos*: tal seria o caso do *Evangelho*, cujas imagens são necessariamente *alethéicas* (versão cristã dos ditirambos de Aristóteles); de outro lado, o *ídolo falso*, como as fábulas de Boccaccio ou de Luciano, literatura de *ficção*. Uma verdadeira, outra verosímil. Ora, continua Segni, citando em uníssono a *República* e a *Poética*, o *ídolo verdadeiro não é poesia*: ‘é o próprio da história ou de outra ciência’, pois a poesia não opera segundo os processos do intelecto, mas seguindo o *sensus* e a *phantasia*, especificidades da imitação”.

Cerzindo a
República
com
a Poética

Reconciliar a *República* e a *Poética* foi o desígnio daqueles italianos; com a revolução de Ficino e seus seguidores, a distinção entre a *mimesis icástica* e a *phantasia* acabaria pulverizada: através do imbroglia argumentativo desta fileira de autores da segunda metade do séc. XVI, Aristóteles tornou-se progressivamente mais platónico e Platão mais aristotélico. Sobre tudo com Torquato Tasso, surge a ideia nova do “maravilhoso verdadeiro”, que resolverá o problema da natureza dos *Evangelhos* face aos textos de ficção de Luciano e de Boccaccio, gerando uma nova *pax hermeneutica* que, em certa medida, durou até aos nossos dias. Salienta ainda Teresa Chevrolet:

“... [A imitação poética] ‘é mais icástica que fantástica; e se pudemos encontrar aí uma operação da fantasia, isto deve ser entendido no sentido da imaginação intelectual, impossível de ser distinguida da imaginação icástica’ (Tasso, 1997, p. 177). (...) O poeta aventura-se então a conceber um ‘maravilhoso verdadeiro’ que se oferece ao seu espírito primeiramente como uma qualidade intelectual, sem nenhuma incidência sobre a percepção sensível: os Anjos, criaturas verdadeiras para o cristão, são maravilhosos e verdadeiros, como o Bestiário dos Evangelistas. (...) E o além-túmulo de Dante, que nenhum cristão poria em causa, não era ele mais uma construção *alethéica*, um sonho profético, do que uma ficção?”

Outra dimensão virá ainda sobrepôr-se a este novo maravilhoso verdadeiro, tornando mais extensas as suas aplicações: para além de icónica e idólatra, a “nova” *mimesis* aristotélica que os renascentistas italianos “descobrem” e “digerem”, diluindo-a no seu neo-platonismo, também ultrapassa a sua velha natureza oratória, que a aproximava da sofística, através daquilo a que Ricœur (1983, p. 66-104) chamará a “mise en intrigue” [transformação em enredo] dos seus conteúdos — o que, precisamente, Aristóteles estudara na tragédia. O ressurgimento da causalidade (necessidade) sequenciadora das acções tornava-se num novo motor de *mimesis*, que já não seria apenas *idolopoïèse* (criação de ídolos) pela imagem ou pela linguagem, mas também estruturadora de sequências teatrais miméticas, tornando-se, deste modo, uma *dramatopoïèse* (criação de dramaturgia). Uma operação que estenderia os seus efeitos ao universo da novela e do romance posteriores, e que o cinema narrativo viria a herdar.

Na verdade, o cinema, como já tinha acontecido com os modernos e depois sucedeu com os contemporâneos, herdou de tudo: do *εἶδος* inicial e da vontade de *ἀλήθεια*, dando a ver o invisível; da querela grega e cristã entre *εἰκὼν* e *εἰδωλον*; da iconofilia paleo-cristã que foi vencendo todos os iconoclasmas; da regeneração do *εἰδωλον* pelo *Rinascimento* italiano; do maravilhoso verdadeiro também por este reinventado; da refundição da *mimesis icástica* e da *phantasia*. E fê-lo como Tasso tinha proposto, colando-se ao mundo para o reinventar como um *alter Deus*, e tornando-o (a esse mundo) seu semelhante — a semelhança herdada da antiga *μοιῶσις*. A “nova realidade” que os filmes fabricam é uma nova materialização do

maravilhoso verdadeiro do *Rinascimento* italiano. ■

Notas

1. Observemos a diferença entre *εἶδωλον* e *εἰκών* com detalhe: o *εἶδωλον* é o que é visto como se fosse a própria coisa embora desta não seja senão um duplo ou um simulacro ilusório — sombras de mortos no Hadès (*Odisseia* XI, 476), sócia de Helena criada por Hera (Eurípides, *Helena*, 33), effigie ou retrato que, em cerimónias funerárias, substituem o ausente, ou ainda o que pode ver-se num espelho sem no entanto “lá estar” (Le Robert: 2003): é ilusão, ao contrário do *εἶδος/ἰδεα* de Platão (*Crátilo*, 89b 3), forma “verdadeira”. Por produzir ilusão, o *εἶδωλον* adquiriu cedo a conotação pejorativa de figuração inconsistente (*Septantes*, II, Reis, 17, 12) e na acusação de “idólatras” feita pelos iconoclastas contra os “adoradores de imagens” (Le Robert, *ibid.*). O *εἰκών*, também por oposição ao *εἶδωλον*, é a effigie ou o retrato que reproduzem fielmente o seu modelo (Platão, *Sofista*, 235d-e): é o *vero-símil*, valor positivo da *μίμησις* (*mimesis*, imitação por semelhança), enquanto o *εἶδωλον* distorce o modelo ou o falsifica, impondo a sua presença intra-mundana: o *εἶδωλον* implica, assim, a declaração de que “o não-ser é”, e exerce, por excelência, a função de instaurador de um real falso. Logo depois de Platão, o verosímil ganha o poder de ser “mais verdadeiro que o verdadeiro” (Aristóteles, *Poética*, 9, 1451a 36-38).

2. A noção de “pessoa não-humana” não diz respeito aos simulacros mas sim, em primeiro lugar, a certos animais, e foi relançada quando o governo indiano atribuiu esta qualidade aos golfinhos (Outubro de 2013), interditando os *delphinariums* no seu território. Os golfinhos são animais sencientes e dotados de um sistema de comunicação complexo que lhes permite a identificação como indivíduos e o reconhecimento mútuo (à semelhança dos grandes símios: chimpanzés, bonobos ou chimpanzés *pygmy*, gorilas e orangotangos, capazes de raciocínio e de usar utensílios para alcançar objectivos). Das quatro dimensões que historicamente definiram a pessoa — a metafísica, a jurídica, a moral e a relacional — são as três últimas que sobressaem na “nova” qualificação, porque às “pessoas não-humanas” são reconhecidos direitos, dignidade individual e capacidades de relacionamento baseadas em linguagens e para-linguagens. Activistas tentam estender esse reconhecimento, não só ao mundo animal globalmente considerado, mas também ao mundo vegetal ou a parte dele, reabilitando o antigo animismo.

3. As competências requeridas para a apropriação pessoal deste conjunto de instrumentos foram transmitidas mais em oficina neo-medieval do que nos ensinos formais, passando muitas vezes de mestre a aprendiz e correspondendo a uma iniciação. Este conjunto de inscrições que definiam um ofício vão muito para além da distinção sumária entre cinema “clássico” e “moderno” e são-lhe conceptualmente anteriores, atravessando escolas e épocas: encontramos-lo desde Griffith e Murnau a Hawks e Hitchcock, mas também em Renoir e Rossellini, Welles e Ray, em Tarkovski e Kieslowski. Dominadas as *τέχναι* e o *savoir-faire* requeridos, sempre com uma mão na artesanaria e outra na arte, os autores — fossem eles “monomaniacos, *hurluberlus* ou *bricoleurs*”, para recordar os termos de Bazin — construía a sua idiossincrasia, estilo e identidade através das suas “pequenas diferenças excessivas” e faziam cada um o seu percurso próprio da heteronomia para a autonomia.

5

Narratividades do cinema e suas cercanias

“...A literatura, oral ou escrita, é sempre filha da mitologia e herda as suas funções: conta as aventuras, o que se passou de *significativo* no mundo. (...) Toda a narração (...) prolonga as grandes histórias contadas pelos mitos, que explicam como o mundo veio a ser o que é e como a nossa condição é a que hoje conhecemos. Ela responde à necessidade de ouvir o que se passou, de ouvir o que os homens fizeram e o que podem fazer: os riscos, aventuras, provações de todo o tipo. Não estamos cá imóveis como pedras, nem como flores e insectos cuja vida está pré-determinada. Somos seres de *aventura* e nunca deixaremos de escutar histórias”.

Mircea Eliade, *L'Épreuve du Labyrinthe, entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, 1978

“Estamos longe de pressentir o carácter da narrativa quando vemos nela o relato (...) de um acontecimento (...) que ocorreu e que alguém tenta reproduzir. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde ele é chamado a produzir-se.”

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 1959.

“Há filmes que começam e que acabam, que têm um princípio e um fim, que conduzem uma história desde a sua premissa até que tudo volte a estar em ordem e em sossego, haja neles mortes, um casamento, ou a descoberta de uma verdade: há Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. E há filmes onde não há nada disso, que procuram o tempo como os rios procuram o mar e que, no fim, nos propõem apenas as imagens mais banais: rios que correm, multidões, exércitos, sombras que passam, cortinados que se agitam infinitamente, uma rapariga que dança até ao fim dos tempos: há Renoir e Rossellini”.

Jacques Rivette, «Lettre sur Rossellini» in *Cahiers du Cinéma*, n° 46, Abril de 1955.

“Hoje, um rapaz ou uma rapariga de 20 anos não farão um filme que não tenham escrito; no meu tempo era diferente: os autores completos eram raros (...). Não filmo romances porque não quero uma história que o espectador já conheça. Por isso o argumentista deve estar verdadeiramente comprometido com a produção.”

Alain Resnais, entrevista no *Nouvel Observateur* com Pascal Merigeau, 1997.

EXISTEM REGRAS PARA CONSTRUIR HISTÓRIAS? *Não*. Mais precisamente: *Não, mas*. Em vez de regras, existe a imensa experiência acumulada de mil formas narrativas e outras tantas tradições, por vezes multi-milenares, que desde Homero e desde os contos tradicionais sedimentaram morfologias e modos de as conceber e contar. Sempre vivemos, ao mesmo tempo, sob o peso das tradições e a compulsão do novo, ora glosando formas antigas ora desconstruindo-as e demolindo-as para testarmos novas arquitecturas do contar. Por vezes, academias tomaram essas tradições por regras, tentando impô-las como “boas práticas” normativas e únicas aceitáveis: os italianos da segunda metade do séc. XVI, por exemplo, transformaram os ensinamentos da *Poética* de Aristóteles sobre a tragédia num cânone intemporal e indiscutível, que não podia nem devia ser superado. Mas, como logo a seguir percebeu Shakespeare, os modos e as formas de contar histórias dependem, em primeiro lugar, do que cada autor experiencia livremente em contacto com o seu público. E na modernidade todas as artes narrativas, saturadas de normas e espartilhos, desafiaram os seus públicos, fazendo tábua rasa do já exaustivamente experimentado e testando novos *graus zero* de escrita. Em alguns destes casos, autores desistiram igualmente de contar histórias: substituíram as narrativas

convencionais por figurações libertas de laços internos, virando costas aos teares onde outros as urdiam.

No *Enquadramento* inicial destes textos recordei, a propósito das relações entre realidades e ficções, que Watzlawick descreveu (1976, 1984) três tipos de realidade: a de primeira ordem, feita de *res extensa*, empiricamente irrecusável, onde todos os dias nos movemos materialmente; a de segunda ordem, a dos *valores*, onde o ouro, por exemplo, deixa de ser visto como um metal entre outros e passa a ser considerado pelo seu excepcional valor de troca ou sumptuário; e a de terceira ordem, a do *simbólico* e do *imaginário*, onde não exigimos às coisas que a integram (as nossas ficções, fantasmas e *imagines*) que satisfaçam o predicado de existência factual tal como o entendemos aplicado às coisas da realidade de primeira ordem. O que é, neste contexto, uma ficção? É, originalmente, a imagem inventada de entes, coisas ou lugares que não correspondem, a não ser por eventual alegoria, a nada de existente na realidade de primeira ordem: cíclope, sereia, cavalo alado, deuses, anjos e demónios, Avalon, Hogwarts, *Land of Oz*. Uma narrativa ficcional é, assim, o relato de acontecimentos imaginários que não ocorrem *nessa* realidade de primeira ordem (ocorrem nas duas outras), mas que pode usar todos os meios dos relatos de factos “reais”, deles se indistinguindo.

Mais genericamente, o que é uma narrativa? É o que dá sentido(s) ao Mundo e ao que nele ocorre. As coisas a que os gregos chamavam *natureza* (*physis*) nunca se contaram a si mesmas: repetem-se mudamente devido à necessidade (ao sistema de causalidades e de ligações) e ao acaso, incluindo nessa repetição acidentes e catástrofes, comportamentos predadores e adaptativos que ora geram novas espécies ora extinguem outras, sem esquecer os “cisnes negros” (Nassim Taleb, 2007), os improváveis que destroem paradigmas estabilizados (a descoberta de cisnes negros na Austrália do séc. XVII anulou a ideia, então universal, de que só existiam cisnes brancos). Essa natureza e suas ocorrências não são sencientes nem explicam o seu sentido ou sentidos: existiram durante muitos milhões de anos sem serem *contadas*. Nem o mundo dos artefactos que com ela se misturou e a altera, o dos diques dos castores ou o dos favos das abelhas, nem as alterações nela provocadas por acção de utensílios, máquinas e construções humanas, que levaram Moscovici (1968: 122) a listar três “idades” da natureza (a “orgânica”, a “mecânica” e a “cibernética”), viveram essa necessidade. Tanto quanto sabemos, também as inúmeras formas de comunicação animal não são narrativas, antes satisfazem a necessidade de sinaléticas funcionais, por vezes de enorme complexidade, ao serviço da sobrevivência de cada espécie.

A excepção é a que tornou idiossincrático o animal humano: ao descobrir-se mortal, precisou que mundo e coisas fizessem sentido, e por isso inventou e inventa narrativas porque só nelas se fixa e é transmissível o sentido que para o mundo ele foi e vai criando. Do mesmo modo que, devido ao tipo de consciência que adquiriu de si mesmo, começou a sepultar conspécíficos e a pintar os animais de que dependia, o homem, inicialmente organizado em tribos predadoras, relectoras e defensivas, inventou histórias para dar sentido à sua existência entre as demais e para transmitir esse sentido de geração em geração, tornando-se, assim, no único animal narrador. Com que grau de rigor ou de justeza essas narrativas correspondiam ou correspondem à realidade de primeira ordem é outra questão; mas rigor e justeza não são, aqui, de importância capital — todas as épocas e culturas os perseguiram com os meios de que dispunham e respectivas margens de erro. A minha interrogação de há vinte anos atrás: *Porquê tantas histórias?*, mantém, assim, a centralidade que então lhe atribuí: *que fazem* e como o fazem as narrativas? Que fio de Ariadne as trouxe de Heródoto e Homero a Joyce e Beckett?

O animal
narrador

E o que é a narrativa cinematográfica? É obviamente a que, adoptada uma resposta à primeira questão genérica, está em exercício no cinema, que *conta mostrando* por projecção de imagens em movimento. O cinema entendeu-se a si mesmo como o dispositivo que permitiria reciclar, transformar e relançar a infinitamente variada tradição narrativa e, ao mesmo tempo, como ponto-de-não-retorno que separava, doravante, dois tempos: o anterior à invenção das imagens em movimento projectáveis em ecrã e o que estas inauguravam e prenunciavam. Narrativa e figuração disputavam-se no seu seio. Qual seria a sua vocação principal? Essa dupla

percepção de si mesmo revelou-se fundamentalmente acertada: o cinema, primeiro “mudo”, depois “sonoro”, amanhã “háptico”, antecipou a televisão e o vídeo e constituiu o ponto de partida e a referência fundadora do universo audiovisual figurativo-narrativo que, depois dele, se desenvolveu até adquirir a expressão hegemónica que hoje o caracteriza. Abordar a narrativa cinematográfica obriga-nos, assim, a ter em conta a teia diacrónica das narrativas que a precederam e a observar sincronicamente a diversidade de percursos por elas experimentadas. Para reflectirmos sobre as narratividades no cinema temos, portanto, de alargar o horizonte dessa reflexão à vasta paisagem onde proliferaram adaptações, importações, glosas e *ekphrasis*, fusões e misturas de técnicas oriundas das mais diversas artes e *media*. Ao nascer no final do séc. XIX e ao metamorfosear-se ao longo dos seus primeiros anos num dispositivo que cedo foi percepcionado como arte, por um lado, mas também como indústria, por outro, o cinema sempre oscilou entre a vocação do *entertainment* generalista e a inovação artística, experimental e de ensaio. E os exercícios narrativos no seu seio diferenciaram-se desde cedo em função dessa dupla identidade: simplicidade linear e acessível a todos para a indústria; complexidade, erudição e endereçamento a nichos cultivados para o cinema de arte e ensaio, suas vanguardas e posteriores *undergrounds*.

Hoje, mais de 120 anos depois da sua invenção, a questão de saber se o cinema foi e é um “novo meio para contar histórias” ou uma “nova forma de arte liberta de histórias” permanece em aberto: o cinema e os seus filmes tornaram-se ambas as coisas — figuração e narrativa. E a narrativa invadiu-os como antes tinha invadido as outras artes, por ser ela que dá sentido ao mundo e ao que nele acontece. Manteve-se actual o que Barthes escreveu na abertura do número especial da revista *Communications* (1966, nº 8: 7) dedicado à *Analyse structurale du récit*:

“Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há primeiro a variedade prodigiosa de géneros, eles próprios dispersos por substâncias diferentes (...). A narrativa pode ser suportada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias. Está presente no mito, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, no quadro pintado (...), no vitral, no cinema, na banda desenhada, nos *faits divers*, na conversa. Mais (...): houve narrativa em todos os tempos, lugares e sociedades. Ela começa com a própria história da humanidade”.

Falada, cantada, escrita, representada em cena, num filme ou fotonovela, desenhada, pintada ou esculpida em qualquer suporte, a narrativa é vulgarmente entendida como o relato de acontecimentos reais ou inventados, no primeiro caso passados e presentes, no segundo podendo incluir acontecimentos futuros. Mas ela é igualmente o lugar onde, como sugeriu Blanchot (1959), o que é narrado volta alucinatoriamente a acontecer, devido à presentificação que a caracteriza. E falar de acontecimentos reais e inventados supõe uma definição prévia do que seja o real, definição em torno da qual historicamente se opuseram realismos e idealismos, até confluir na descrição das três ordens de realidade de Watzlawick.

Canudo e as sete artes

QUANDO RICCIOTO CANUDO publicou o seu «Manifesto das sete artes» (versão de 1923, no nº 2 da sua *Gazette des Sept Arts*), as seis que, segundo ele, precediam o cinema eram a arquitectura, a pintura, a escultura (artes do espaço), a música, a poesia e a dança (artes do tempo). Para Canudo, que recuperava a ideia de *obra de arte total* (a *Gesamtkunstwerk* do romantismo alemão retomada pelo Wagner de 1849), o cinema, *sétima arte*, era a síntese de todas elas. Escrevia ele: “Precisamos do cinema para criar a arte total para a qual todas as outras tenderam desde sempre”. Curiosamente, nem teatro nem romance eram por ele considerados precursores do cinema — drama e narrativa não contavam para a definição da sua “essência”. Depois de Canudo nunca mais houve acordo sobre a identificação das seis primeiras artes nem sobre o seu ordenamento. Mas o cinema continuou a considerar-se a si mesmo “a última das artes tradicionais”, como ainda Cavell (1971, ed. 1979: 219) sustentou. Para além da proposta de Canudo, pensar as modalidades narrativas que o cinema praticou e pratica exige que tenhamos presente a rede de conexões que sempre existiu entre ele e outras práticas, designadamente o teatro e demais artes de cena e

os diferentes géneros literários. Tais conexões fazem parte da história do cinema desde Méliès, ou seja, estão historialmente inscritas nas sucessivas metamorfoses que ele foi conhecendo; os filmes aprenderam com os caminhos percorridos pelas artes e literaturas envolventes, desde a epopeia aos minimalistas contemporâneos. A transferência de conteúdos e de formas (se nos é permitido usar estes termos hoje sob suspeita) do teatro, da ópera, da dança, da novela, do conto e da poesia para o cinema começou por se inscrever no processo de autonomização do novo *media* inventado pelos Lumière (que, na altura, ainda ninguém designava assim), mas desenvolveu-se a par da discussão (nos anos 20 e 30 do séc. XX) sobre o cinema como espaço de confluência das artes ou como arte que, precisamente, devia emancipar-se das narrativas herdadas da cena e da literatura. 25 anos depois da invenção do *cinématographe*, parte da intelectualidade europeia considerava que a propensão do cinema para imitar histórias antes contadas pela novela ou encenadas pelo teatro era um atavismo que ameaçava destruir as virtualidades da nova arte.

Qualquer grande história do cinema nos recorda que o cinema primitivo se apropriou e inscreveu em si conteúdos, expressões e técnicas características de outras práticas. Georges Sadoul (1949) abriu a sua evocando as sombras chinesas e a lanterna mágica, para logo acrescentar que estas não foram mais importantes, para o cinema, do que “a literatura, o teatro, a pintura ou qualquer outra arte nobre, ou as *images d'Épinal*, os almanaques, as marionetas, a caricatura e qualquer outra arte popular ou desprezada”. E pouco depois, no capítulo «La mise-en-scène: Georges Méliès», explicava como este prestidigitador e fabricante de autómatos, encenador e abastado proprietário do *Théâtre Robert Houdin*, passou a vida, desde 1896, a transferir para o cinema o que melhor conhecia do teatro: “guião, actores, roupa de cena, maquilhagem, cenários, maquinaria, divisão em cenas ou em actos” — o que, dizia Sadoul, marcou o cinema “até hoje”. No mesmo sentido registou Cook (1996: 14-15) que o modelo dos filmes de Méliès foi “a cena dramática representada do princípio ao fim” e filmada por uma câmara fixa cujo ponto de vista era “o do espectador de teatro sentado no centro da orquestra”; tal espectador não vivia, vendo um Méliès, “mais manipulação narrativa do que numa peça de teatro que mostrasse a mesma acção”. Mas essa maneira de fazer evoluiu imparavelmente: René Clair (1951) evocou a efemeridade congénita das formas da nova arte, anotando que os filmes envelheciam bem depressa, se tornavam rapidamente datados e faziam sorrir, e isso desde antes do surgimento do sonoro:

Sadoul

“Em 1925, quando pela primeira vez o cinema se voltou para o [seu] passado, os espectadores modernos, acompanhados por senhoras vestidas por Chanel ou Lanvin com vestidos curtos de cintura baixa e que, depois de saírem da exposição das Artes Decorativas, vinham às Ursulinas nos seus cinco cavalos, riam-se dos filmes feitos quinze anos antes, que lhes pareciam saídos de velhos álbuns de família animados por um caricaturista” (loc.cit.: 189).

Mas, sobrepondo-se à caducidade dos estilos, o espectro das histórias pairou sobre os filmes desde Méliès, dando origem à cultura que dominaria o novo *media*: a do cinema narrativo. E o cinema foi sempre um omnívoro voraz, devorando todo o tipo de histórias: adaptou-as de novelas e romances, do teatro e da ópera, de memórias e biografias; aprendeu a condensá-las e a distorcê-las para lhes dar a duração padrão imposta pela exploração comercial das salas; separou-as em géneros adoptando taxonomias herdadas (comédia, drama, melodrama...) e criou géneros próprios (*western*, filme de *gangsters*, *film noir*, *thriller*, filme de guerra, musical...). Apropriou-se das formas do teatro expressionista alemão e do *chamber theatre*. Os soviéticos tornaram-no num meio de persuasão. A meio do séc. XX, na Europa, apaixonou-se por temas político-sociais (neo-realismo italiano, *kitchen sink* britânico), mas pouco depois preferiu voltar a ser uma arte *descomprometida*, uma “arte pela arte”: com a *nouvelle vague* francesa, com os pós-neorealistas italianos e com o cinema *moderno* europeu, desconstruiu a gramática narrativa que o *studio system* americano tinha edificado desde Griffith até aos anos 50.

Prenunciado por Astruc (1948) e pela sua ideia de *caméra-stylo*, o cinema *de autor* equiparou o realizador de filmes ao romancista, ao poeta e ao intelectual. Depois do *nouveau roman*, o cinema passou a namorar a *rêverie* acrónica e os *puzzles* mentais. Rejeitou a obediência a géneros e reciclou-os. Cansou-se de sagas lineares baseadas

em jornadas proppianas ou em ritos de passagem e optou pelo *multiplot* ou pelo *anti-plot*. Hoje disputa à literatura todas as formas narrativas, das mais clássicas às mais experimentais. E sobre a importância da “técnica narrativa” no cinema contemporizara já Bazin em 1948 (1985: 274):

“Como no romance, é sobretudo a partir da técnica narrativa que a estética implícita da obra cinematográfica pode revelar-se. O filme é sempre uma sucessão de fragmentos de realidade (...) cuja ordem e duração da visão determinam o *sentido*.”

“50 anos
de atraso”

Anote-se a veemência com que o mesmo Bazin, em «Por um cinema impuro» (1952), preconizava a adaptação cinematográfica de “bom” teatro e “bom” romance, reconhecendo que “tudo se passa como se o cinema tenha 50 anos de atraso face ao romance” (1985: 91) e elogiando as adaptações de Shakespeare por Laurence Olivier ou a do *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos, por Bresson. Para ele, romance, teatro e cinema só teriam a ganhar com tais transferências: o cinema, “grande arte popular”, devia emular a qualidade dos dois primeiros; e estes veriam os seus públicos ampliados pelo cinema: “Não é concorrência nem substituição, mas adição de uma nova dimensão que as artes foram perdendo pouco a pouco desde o Renascimento: a do público. Quem se queixará?” (1985: 106).

Movendo-se, entre outras, neste território “impuro” das influências interartes, as narratividades cinematográficas foram herdando o património das experiências acumuladas ao longo da sua própria história, mas também o de todo o passado literário e poético, das artes da cena (teatro, ópera, dança, *vaudeville* e *cabaret*, performance, circo) e da música. Primeiro, enquadramento, plano (fixo ou depois com a câmara em movimento, plano-sequência) e seu agenciamento na montagem foram os seus elementos fundadores. Depois juntou-se-lhes o som — a palavra em primeiro lugar, mas também os ruídos e a música. Com elementos tão simples como estes, o cinema tornou-se na mais formidável máquina de contar e recontar histórias, mesmo se com os pedidos de indulgência do René Clair de 1951 (ed. port.: 89), que repescava um seu outro texto de 1926 sobre a vocação figurativa dos filmes, privilegiando a importância da imagem contra a da narrativa:

“...Gostaria de pedir aos intelectuais, tantas vezes os críticos mais severos, que não julguem um filme pelo valor do argumento, como tantas vezes se faz. O cinema, arte que só tem três décadas, nem sempre se ocupa de assuntos ‘profundos’. Acontece até que o valor literário do argumento não conte para o valor do filme. Muitas vezes, bons filmes são feitos de ideias que dariam maus romances. Veja-se *Broken Blossoms* [D.W. Griffith, 1919] ou *Visages d'enfants* [Jacques Feyder, 1925]: banais do ponto de vista literário, foram ótimos temas cinematográficos. Muitos espectadores, apesar de cederem ao encanto do ecrã, pretendem resumir as suas impressões numa história a que falta o encanto da imagem. Ora, só a imagem conta”.

Bem depois escreveria Stan Brackage (1989), a propósito do *Nosferatu* de Murnau (1922) e referindo-se ao filme como uma espécie de conto de fadas transformado em história de terror deliberadamente *camp* (exagerada, esotérica e artificiosa):

“O que o salvou foi a fábula como arte. De certo modo, não existe arte da fábula — nunca ninguém tomou o ‘partido’ estético da arte narrativa (...). Apenas existe a arte de *contar uma história* — não sendo a ‘narrativa’ de qualquer obra senão a estrutura (...) que dá às possibilidades ‘exteriores’, criadoras, do realizador, os seus limites”.

Mas também essa questão, a de saber se existe uma arte da *figuração da fábula*, permaneceu e permanecerá sem resposta definitiva. O cineasta bem pode fugir da narrativa como o diabo da cruz: o espectador inventará inevitavelmente, para a sequência de figurações que vê, a narrativa que eventualmente lhe falta, porque é ela que dá *sentido* às imagens (Mendes, 2001, 2009) e o espectador precisa desse *sentido*. Tipicamente, cinéfilos e alunos de cinema discutirão interpretações, eventualmente divergentes, de uma cena difícil de justificar no contexto do filme a que pertence: “porque filmou o realizador aquela cena, aquele plano, porque os montou ali, que quer aquilo dizer, que pretendeu ele?” A resposta a estas questões satisfaz, melhor ou pior, o desejo de coerência narrativa, produtora de sentido(s). E assenta na abordagem holística que cada artefacto artístico requer para si: que novo todo se insinua e vem à tona, sobrenadando a soma das suas partes?

Walter Benjamin, cinema e narrativas

EM CONTINUIDADE com a riqueza das discussões dos anos 20, muitos autores discutiram, na primeira década do sonoro e na seguinte, o lugar do cinema entre as artes: Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Jean Epstein, René Clair, Adorno e Horkheimer, toda a escola de Frankfurt e a sua *Kulturkritik*, toda a *intelligentzia* francófona, outros. Entre eles, Walter Benjamin (1892-1940), filósofo, *literator* e pensador das artes e da cultura, deixou três textos cruciais (1) — escritos nessa primeira década do cinema sonoro — para a reflexão sobre narrativas e cinema:

O primeiro é *O Narrador* (*Der Erzähler*, 1936), centrado na distinção entre a narrativa vinda da tradição oral (onde o *story teller* interage presencialmente com o seu público); o romance (onde o autor, procurando “o sentido da vida”, se isola para escrever para leitores igualmente solitários); e géneros jornalísticos nascidos para satisfazer necessidades de comunicação e informação (o relato ou a reportagem, que, por definição, fornecem todas as explicações “necessárias” à compreensão dos factos narrados, renunciando ao *gosto do segredo* e ao *não explicado* que tanto marcara as narratividades). Apoando-se na tradição vinda de Heródoto, Benjamin fez, ali, a defesa do contador de histórias arquetipalmente representado pelo agricultor (que conhece “o seu país, a sua história e tradições”) e pelo marinheiro (porque “quem faz uma viagem traz sempre algo para contar”), que contavam sem explicar a causa do que ocorria no seu conto, obrigando o ouvinte ou o leitor a um exercício de intelecção do que era contado. Neste escrito ele trabalhava o exemplo de Lesskov, narrador russo que, para Benjamin, foi um claro exemplo de respeito por essa tradição. E sobre o romance escrevia ele:

“Na origem do romance está o indivíduo na sua solidão; ele já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo quando aborda os seus interesses mais prementes, e já não recebe nem sabe dar conselhos. Escrever um romance significa levar o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana. No meio da plenitude da vida (...), o romance exprime a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do género, *Dom Quixote*, mostra, aliás, como as magnanimidades da alma, ou da audácia, ou a caridade de um nobre (...), não visam aconselhar nem contêm a menor centelha de sageza” (tr. J.M.M.).

Romancistas
e story tellers

O segundo texto é o célebre *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-39), onde Benjamin discutiu a novidade e as idiossincrasias do cinema face às restantes artes, sobretudo face ao teatro e à pintura, sublinhando como a operação da câmara, o grande plano microscópico, o retardador ou o acelerador de imagens associados à montagem, etc., produziram abordagens do real inacessíveis a qualquer outra arte. No inventário que propõe das inovadoras idiossincrasias do cinema, são particularmente relevantes as passagens onde ele compara o operador de imagem ao cirurgião, porque também este suprime a distância entre si e o sujeito/objecto que opera. Mas *A Obra de Arte...* é também o texto onde Benjamin comenta a desterritorialização, no cinema, do actor de teatro, que representa, já não em palco e para o seu público, mas apenas para dispositivos técnicos de captação e gravação de imagem e som, e a quem é roubada a continuidade da performance no espaço cénico, dado o modo fragmentado como, devido à *découpage*, as filmagens são conduzidas e decorrem, implicando desconstrução e deslinearização da acção. Como já para Epstein e mais tarde para Bresson, o actor torna-se, no cinema, um “acessório”.

Aqui, Benjamin desenvolve outra ideia central: a de que, na reprodutibilidade inerente à fotografia e ao cinema, perde sentido a ideia de *original* (quantas cópias de um filme estreiam em simultâneo?), o que acarreta a perda da *aura* que antes marcava o *hic et nunc* e o carácter *único* do artefacto artístico (fosse ele catedral, escultura, quadro pintado). Mas outro tipo de reprodutibilidade aflora ainda nesta sua reflexão, resultante da necessidade que o cinema teve de canibalizar todo o tipo de histórias para se tornar em indústria narrativa, digerindo-as na sua própria “herança cultural”:

O perigo de
“liquidação total”

“Em 1927, Abel Gance exclamava entusiasmado que ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, darão filmes (...). Todas as lendas, mitologias e mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões (...) esperam ressuscitar em forma de filmes, e os seus heróis acotovelam-se às nossas portas’. Dizendo isto ele estava, provavelmente sem o desejar, a fazer um apelo a uma liquidação total” (tr. J.M.M.).

Entenda-se aqui “liquidação total” como metáfora da venda ao desbarato de mercadorias pelo comércio: crítica recorrente da Escola de Frankfurt às “indústrias culturais” e em particular ao cinema (v. Horkheimer e Adorno, 1947) foi a de que elas acabariam por ser o cemitério onde as grandes artes viriam enterrar-se, por se abastardarem em *remediações* populares indignas delas.

O terceiro e mais antigo dos três textos é *Pequena História da Fotografia* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931), onde Benjamin analisou as relações entre a pintura e o dispositivo inventado por Niepce e por Daguerre, que proporcionou um novo tipo de *retrato*, antecipando o efeito de realidade que o cinematógrafo, com as suas fotografias em movimento, mais tarde acentuaria. Nestes três textos, Benjamin intervém e toma posição nas controvérsias suas contemporâneas, mas a originalidade do seu pensamento liberta-o da sua época e projecta-a num futuro — o nosso presente — onde, a oitenta ou mais anos de distância, ainda surpreende pela sua pertinência e actualidade (v. o que escreveu, em *A Obra de Arte...*, sobre o grande plano no cinema); estes seus textos continuam a ser um dos pilares em que assentou o pensamento posterior sobre a modernidade.

Arnold Hauser e Guido Aristarco

MAIS TARDE, a fechar o seu ambicioso *The Social History of Art and Literature* de 1951 (tr. port. *História Social da Arte e da Cultura*, 1955), Arnold Hauser (1892-1978) — outro marxista não ortodoxo, discípulo de Bergson em Paris, amigo de Theodor Adorno e que em Budapeste privou com György Lukács, Karl Mannheim, Béla Balázs, Béla Bartók e Zoltán Kodály — escrevia um último capítulo, intitulado «A Era do Filme» (1955, II: 487-523), inscrevendo-se na tradição que considerava o cinema a última grande arte e o séc. XX o século do cinema. Mas, para enquadrar a sua abordagem da “sétima arte”, começava por uma panorâmica sobre a paisagem social e política internacional desde o fim da primeira Grande Guerra, antes de caraterizar o anti-impressionismo, “típico dos modernismos” e de se ocupar de expressionismo, cubismo, construtivismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo: precisou de descrever o estado das sociedades, a “crise da burguesia” e a situação das artes e literaturas modernas para poder, a fechar a sua *História*, ocupar-se de cinema. E sobre essa arte moderna escrevia (loc. cit.: 493):

“A arte moderna, anti-impressionista, (...) é uma arte fundamentalmente *feia*, que foge à euforia, às formas fascinantes, às tonalidades e às cores do impressionismo. Na pintura destrói os valores pictóricos, na poesia sacrifica cuidadosa e consistentemente as imagens, na música prescinde da melodia e da tonalidade. Implica uma fuga angustiada de tudo o que é agradável e dá prazer, de tudo o que é puramente decorativo e atraente” (tr. J. M. M.).

O tempo
de Bergson

Para se ocupar do que fazem os cineastas, ele precisou ainda de se referir a artistas e escritores como Picasso, Proust, Kafka e Joyce. E só 14 páginas depois de iniciado esse capítulo final entra marginalmente em cena o cinema, a propósito do conceito de tempo desenvolvido por Bergson, a imanência do passado no presente, a presentificação anamnésica dos sucessivos períodos da vida, a nova relatividade espacio-temporal e seus corolários, alguns destes narrativos. Eis como surge essa primeira referência tardia aos filmes no texto de Hauser (loc. cit.: 502):

“Neste novo conceito [bergsoniano] de tempo convergem quase todos os fios da textura que forma o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a ‘escrita automática’, e acima de tudo a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum outro género se exprime tão bem como nesta arte, de todas a mais jovem, nascida nos anos da filosofia do tempo de Bergson” (tr. J. M. M.).

Hauser aborda o cinema e os seus filmes com instrumentos herdados dos anos 20 e 30 e que desde então marcavam a reflexão sobre a sua *diferença* e *autonomia*: o que

os distancia do teatro, a relevância do *close up*, dos truques de dispositivo (*fade ins*, *fade outs*, *dissolves*) e das reversões diegéticas, a apresentação sucessiva ou sobreposta de séries simultâneas de acontecimentos, a intermitência de duplos enredos, o retardar e o acelerar das imagens, o jogo com os padrões cronométricos, o *long cutting* e o *short cutting* — só parcialmente observados pelo Benjamin de 1936 (na primeira versão de *A obra de Arte...*, que Hauser cita).

Também a narratividade no cinema interessa Hauser, e é curioso como ele a define, em 1951, como estando “em crise”, crise de que dá testemunho o difícil encontro entre autores literários — designadamente os romancistas, solitários e solipsistas — e a escrita e a concepção de filmes, como parte do que adiante designamos por desenvolvimento de projectos cinematográficos (loc. cit.: 510):

“A crise do filme, que parece estar a tornar-se numa doença crónica, é devida, mais do que tudo, ao facto de ele não estar a encontrar os seus escritores ou, para ser mais exacto, ao facto de os escritores não estarem a encontrar o caminho que leva ao filme. Habitados a fazer o que lhes apetece dentro das suas quatro paredes, exige-se-lhes agora que tomem em consideração realizadores, produtores, *script writers*, fotógrafos, directores artísticos e técnicos de toda a espécie, ainda que não reconheçam a autoridade deste espírito de cooperação, nem mesmo qualquer tipo de cooperação artística” (tr. J. M. M.).

Essa “doença crónica” parecia enraizar-se na diversificação dos núcleos de experiência narrativa — o do *story teller*, o do romancista, o do jornalista — a que, sem mencionar o cinema, Benjamin se referira em *O Narrador*. No tempo de Hauser, porém, não faltavam exemplos de boa cooperação entre escritores e realizadores: Graham Greene, no curto prefácio de *The Third Man*, a novela que escreveu para servir de base ao *script* do filme homónimo de Carol Reed (1949; eles já tinham trabalhado juntos em *The Fallen Idol*, 1948), explicava que ela “não foi escrita para ser lida mas para ser vista” e dava conta da sua dificuldade em abordar uma história directamente na forma *script*, dada a economia narrativa e o carácter depurado deste, que renuncia à retórica literária:

“É-me quase impossível escrever um argumento para um filme sem primeiro escrever uma história [uma novela]. Até um filme depende, além do enredo, de uma certa dose de caracterização, disposição e atmosfera; e estas parecem-me quase impossíveis de captar directamente em forma de *script*. (...) *O Terceiro Homem*, embora não escrito para ser publicado, teve de começar como uma história, antes das aparentemente intermináveis transformações de um tratamento para outro. Nestes tratamentos, Carol Reed e eu trabalhamos em conjunto, calcorreando quilómetros de alcatifa por dia e representando cenas um para o outro” (tr. J. M. M.).

Assim, antes do *script*, Greene escreveu a novela (que só publicou anos depois, em 1963): “o filme encontrara o seu escritor”, que aceitou partilhar com Reed as sucessivas alterações a que ela foi sujeita. Comparando novela e filme, essas alterações revelam pequenas e grandes reorientações do texto inicial — incluindo supressão de cenas e de episódios inteiros — a que, de comum acordo, ambos procederam. Concluía Greene:

“O leitor notará muitas diferenças entre a a novela e o filme, e não deverá pensar que essas alterações foram forçadas ou feitas contra a vontade do seu autor, como também é provável que não tenham sido por ele sugeridas. O filme, na verdade, é melhor que a novela, porque, neste caso, é o seu estado acabado” (tr. J. M. M.).

Outros autores, sobretudo de *detective stories*, foram também guionistas de cinema. Um dos mais adaptados e mais adaptador foi, entre outros, Raymond Chandler (1888-1959), criador de Philip Marlowe e que deixou novelas tão marcantes como *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940) ou *The Long Goodbye* (1953), tornando-se num autor de culto. Mas Chandler e Greene não estavam na mira de Hauser, que, apostado em abordar o cinema como grande arte do século, ignorou “géneros menores” e a *pop culture* de Hollywood.

Curioso, do ponto de vista da metodologia da sua exposição, é que, no seu capítulo final sobre o cinema, Hauser tanto tarde a citar filmes concretos; há uma menção genérica (loc. cit.: 507) aos desenlaces dos primeiros filmes de Griffith, outra a Chaplin (511), que contra a cooperação técnica tipicamente cinematográfica tendeu

a “fazer tudo” (a ser realizador, autor do *script*, actor principal, autor da música). Só na meia dúzia de páginas finais vem a jogo um par de russos (o Eisenstein do *Couraçado Potemkine*, *Outubro* e *A Greve*, o Pudovkin de *O fim de S. Petersburgo*), mas apenas para sublinhar o modo como entre o jovem estado soviético e a sua *intelligentzia* cinematográfica houve desde cedo forte entendimento — “o filme ajustava-se perfeitamente ao bolchevismo, com o seu romanticismo da máquina, o seu feiticismo da técnica e a sua admiração pela eficiência”. Conclui Hauser a este respeito, sem ter perdido tempo com estudos de casos ou análises de filmes (loc. cit.: 519-520):

“O filme é a única arte em que a Rússia Soviética atingiu importantes e justificados êxitos. As afinidades entre o jovem Estado comunista e a nova forma de expressão são evidentes. Ambos são fenómenos revolucionários que trilharam caminhos novos, sem passado histórico, sem tradições que limitem e paralitem, sem pressupostos de natureza cultural ou de rotinas de qualquer espécie” (tr. J. M. M.).

Típico, também, da mesma época de reflexão sobre o cinema: no mesmo ano (1951) em que Hauser publicava *The Social History of Art*, Guido Aristarco publicava o seu *Storia delle teorie del film*. Mas o teórico italiano fez do livro, em 1960, uma nova edição revista e aumentada (que em Portugal viria a tornar-se obra de referência para a cinefilia filo-comunista agrupada em torno da revista *Seara Nova*: tr. port. *História das Teorias do Cinema*, vol. I 1961, vol. II 1963), a que acrescentou um longo prefácio de quase 80 páginas. Ora, esse prefácio retoma literalmente, em longas citações, «A Era do Filme» de Hauser: as suas primeiras 20 páginas resumem as ideias, temas e argumentos do autor húngaro que, nove anos depois, ainda delimitavam o campo de reflexão do italiano. E este também abordava, desde as suas primeiras páginas (1961: 10-11), a “crise” das narrativas, tanto literárias como cinematográficas, referindo-a nos seguintes termos:

“Depois de ter renunciado à trama — escreve Hauser — o romance moderno renuncia também ao protagonista. Em vez do fluir dos acontecimentos, Joyce descreve o fluir dos pensamentos e das associações; em lugar do herói único, o fluxo da consciência: um interminável e contínuo monólogo interior. Insiste-se sempre na continuidade do movimento, no ‘*continuum* heterogéneo’, na imagem caleidoscópica de um mundo desintegrado. Apresenta-se uma nova interpretação do conceito bergsoniano do tempo, que é simultaneamente uma purificação e um desvio desse conceito. Insiste-se sobretudo na simultaneidade dos conteúdos da consciência, tanto para o indivíduo como para a classe e a humanidade; insiste-se no constante confluir dos diversos tempos, no fluir amorfo da experiência interior. (...) E a concordância entre os meios técnicos do filme e as características do novo conceito de tempo é tão perfeita que somos levados a julgar os modos temporais da arte moderna como nascidos do espírito da forma cinematográfica e a ver no filme a forma de arte típica do momento histórico actual [‘actual’ refere-se a 1960, J. M. M.]”

Duas constatações se impõem diante das reflexões de Hauser e do seu posterior decalque por Aristarco. A primeira é a de que, para se ocuparem de cinema, ambos desenvolvem previamente um amplo périplo pelo estado das artes e da literatura, reconhecendo a intimidade dos laços e das contaminações existentes entre elas e os filmes. No que toca à literatura, não se trata apenas de relacionar o cinema com a moderna — a de Proust, Kafka, Joyce: anotava Hauser, citando o Marx da *Introdução à Crítica da Economia Política* (loc. cit.: 519), que a epopeia grega e Homero ainda hoje nos satisfazem esteticamente e fazem figura de “norma ou modelo inatingível.” Segunda constatação: a centralidade do conceito de tempo de Bergson na literatura e no cinema modernos não foi sublinhada em primeira instância pelo Deleuze de *L’image mouvement* de 1983 e de *L’image temps* de 1985, apesar da relevância que aqui adquiriu; Hauser propô-la em 1951 evocando o Jean Paulhan de dez anos antes e Aristarco repetiu-a em 1960.

Ficções verdadeiras, ficções falsas: o futuro do Céu, Inferno e Purgatório

A NARRATIVA TEM, como escreveu Barthes, a idade do homem: o *sapiens* / *demens* / *ludens* que somos precisa que o Mundo faça sentido. Para entendermos o que se passou e passa no Mundo e na História criamos narrativas. E por vezes fazemo-lo, como disse Morin (1981), tomando por “realidade absoluta” o que não é

senão “alucinação perceptiva ou ideológica”, dando “mais realidade à ideia do que ao real”, preferindo a “coerência” do que narramos à “experiência” vivida, ignorando “dados irrecusáveis” e o que condiciona o nosso próprio pensamento. Se entrevêm o futuro, as narrativas acrescentam, à compreensão e interpretação do passado e do presente, um valor profético, que conhecemos desde a era testamentária. Hoje a *prospectiva*, apoiada em estatísticas, algoritmos e variáveis, identifica “tendências pesadas” e esboça cenários probabilísticos. Mas foram as narrativas fundadoras de religiões que começaram por instalar o *story shaped world* (o mundo formatado como narrativa), de que C. G. Prado (1984) descreveu a hegemonia e que comentei (Mendes 2001: 82-3). E foi ainda esse o papel das “grandes narrativas” cosmogônicas, ideológicas e políticas que dominaram o século XIX e de que o século XX se foi, lentamente, libertando: também elas interpretavam o passado e o presente e prenunciavam o futuro. Hoje em ruínas, tendem ainda a re-acordar de hibernações forçadas: os mitos regressam porque o *sapiens/demens/ludens* prefere “qualquer sentido” à “ausência de sentido” e evita, se pode, saltar para o desconhecido: mais facilmente regressa, por retropulsão, a terrenos re-conhecíveis e a “valores seguros”, mesmo se eles estão contidos em narrativas que, resultantes de percepções enganosas, alimentaram longamente crenças e mundivivências mal fundadas. Ora, reconhecer a importância das narrativas fundadoras de religião no nosso *etos* significa, em primeiro lugar, questionar as fronteiras entre realidades e ficções.

Realidades e ficções confundem-se quiasmaticamente no nosso *Lebenswelt*. Observemos essa mistura à luz de um curioso exemplo vindo da catolicidade. Na Páscoa de 2018 chegavam do Vaticano duas notícias que evidenciavam a sempre incerta distância entre umas e outras. A primeira: o papa Francisco teria dito ao decano dos jornalistas italianos (Eugenio Scalfari, 93 anos) que “o Inferno não existe”. A conversa entre eles não foi uma entrevista formal, e Scalfari nem nestas gravava som ou tomava notas. “Nenhuma frase entre aspas [no relato publicado em *La Repubblica*, 29.03.2018] deve ser lida como transcrição fiel das palavras do Santo Padre”, avisou a sala de imprensa do Vaticano, embora sem produzir desmentidos. Nesse relato, Scalfari perguntava ao papa para onde vão as “más almas” depois da morte, e este respondia: “Não são punidas. As que se arrependem são perdoadas por Deus e tomam o seu lugar entre as que o contemplam; as que não se arrependem e não podem ser perdoadas desaparecem para sempre. O Inferno não existe, mas o desaparecimento das almas pecadoras existe”.

Problemática declaração: se a fez, Jorge Bergoglio (Francisco) reinventou a narrativa e a topologia do Além: se o castigo das almas condenadas é o seu apagão definitivo, o Inferno é alvo de despejo total, ou nunca lá houve ninguém. Para Francisco o Inferno é, como Adão e Eva, uma alegoria literária: “A Igreja já não acredita num *Inferno literal* onde as pessoas sofrem, (...) incompatível com o amor infinito de Deus” — dissera ele anteriormente. Em vez de “vais para o Inferno”; dir-se-á: “serás apagado”. Mas nesse caso as almas dos condenados não são eternas... O catecismo oficial da Igreja, porém, mantém a existência dos Infernos: “As almas dos que morrem em pecado mortal descem, logo após a morte, para os Infernos, para sofrerem a pena do fogo eterno.” E Joseph Ratzinger (Bento XVI), antecessor de Francisco, reafirmou-o em 2008 contra Karol Wojtyła (João Paulo II), para quem Céu e Inferno também já não eram *lugares reais*; em 1999 dissera este: “Céu, Inferno e Purgatório não são lugares reais. (...) Mais que um lugar, o Inferno é a situação em que se encontra quem se afasta livremente e definitivamente de Deus”. Ora, o mesmo Ratzinger que reafirmava a existência do Inferno extinguiu os Limbos em 2007, apoiado pela Comissão Internacional de Teologia (os Limbos tinham sido alojamento das almas de não-baptizados — justos anteriores à ressurreição do Cristo, nados-mortos e crianças que apenas transportavam consigo, sem culpa própria, o pecado original). Livrando-se da *literalidade*, Wojtyła quis discutir o estatuto de Céu, Inferno e Purgatório, tornando-os aporias suspensas fora da “realidade”. Bergoglio retomou-o sobre o Inferno. O *imbróglio Bergoglio*, como a imprensa lhe chamou, envolve, assim, uma *disputatio* herdada de dois papas anteriores. Mas o que diz o chefe da Igreja nem sempre a obriga: à margem das suas encíclicas e da doutrina feita *ex cathedra*, ele pode ter de se fazer ouvir por *samizdats* ou mensageiros de ocasião — os oportunos Scalfaris deste mundo. Um papa não é, em princípio, um heresiarca; mas pode discordar do que a sua intendência vai

perpetuando. Sentir-se-á a falta de um Giuseppe Roncali (João XXIII), que em 1961 convocou um concílio (o Vaticano II) para arejar a casa e abrir portas ao *aggiornamento* da Igreja?

Para além de Inferno, Purgatório e Limbos, o nó górdio da questão é, porém, o Céu, recompensa dos justos que ali contemplam, em beatitude e para todo o sempre, a divina face: tal recompensa exige o Céu e sustenta a própria ideia de justiça divina. Inferno, Purgatório e Limbos foram criados, em alegorismo, como *u-topias* justicialistas que menorizavam o “amor infinito de Deus” e como *mundos paralelos* ao *mundo real*. Mas na narrativa bíblica o Céu é, naturalmente, um lugar — morada de Deus a que o Cristo ressuscitado corporalmente ascende — embora a sua *natureza* seja indefinida, por envolver *diastase* (separação) em relação à Terra. Estranhos “lugares” cuja “natureza” é indescritível, apesar das figurações de que foram objecto: só a história da sua criação narrativa e sucessivas figurações permite entender a persistência destas alegorias nos imaginários de quem nelas crê (e não crê). Leiam-se Minois (*Histoire de l'Enfer*, 1994) e Le Goff («La naissance du Purgatoire», 1985): Céu e Inferno são ideias bem anteriores ao cristianismo; o Purgatório foi criado pela patrística e por Agostinho mas a sua *imagem* só estabilizou no séc. XII; Tomás de Aquino redesenhou-o, e aos Limbos, entre 1267 e 1274.

Formação
para
exorcistas

Segunda notícia: o Vaticano abriria, em 2018, cursos de formação para exorcistas, porque, sendo cada vez mais os que se declaram possesores ou endemoninhados (são aos milhares só em Itália, França, Reino Unido), há nesta especialidade muita concorrência desleal, exercida por independentes não acreditados por qualquer Ordem idónea (embora exista uma Associação Internacional de Exorcistas reconhecida pela Santa Sé) e que cobram 150 € à hora pelos seus serviços (*Público*, 31.03.2018). Mas, *a latere* da questão para-sindical das habilitações laborais, que incendeia o mato exorcista, a intendência vaticana sugeria implicitamente que os demónios não têm casa própria: habitam em nós — o que por si só resolve o problema do *locus* infernal e o da sua logística: somos nós, pobres diabos, as suas habitações principais, as suas residências secundárias e a sua rede hoteleira.

Eis o tipo mesmo de ocorrências — morosa extinção do Limbo, despejo do Inferno, criação de cursos de formação para exorcistas — que tornam inadequada a ideia de que a vida deve distinguir realidade e ficção: do que ela tem, de facto, precisado, é de uma diplomacia cordata, que garanta as boas relações entre ambas as narrativas e que vá dirimindo os conflitos entre elas com paciente e maleável retórica. Fechado o Limbo, encaminham-se Inferno, Purgatório e talvez Céu para uma heterodoxa “desrealização”? Se e quando tal ocorrer, talvez passemos a viver com nostalgia as narrativas que os instalaram: sempre são mil e tantos anos de figurações eficazes, que os herdeiros dos seus ancestrais autores agora tentam arrumar como velharias inusáveis, embora ainda cá deixem, perdidos como cães sem dono, demónios, seus possesores e exorcistas. A questão *trazida a lume* pelas duas notícias é a seguinte: está a teologia romana a preparar-se, apesar do blindado labirinto de heranças dogmáticas que a sustenta, para admitir que Inferno, Purgatório e talvez Céu, anjos e demónios, são afinal, como o Limbo, entidades da realidade de terceira ordem de Watzlawick, a quem não exigimos, para com elas convivermos, a satisfação do predicado de existência?

Tais ocorrências induzem outra questão não menos pertinente: proliferando nas três ordens de realidade de Watzlawick, haveria assim *ficções verdadeiras* e *ficções falsas* (como quando os *ícones* se referiam a entes existentes e os *ídolos* a entes inexistentes, ou como quando *maravilhoso verdadeiro* e simulacros se impuseram à realidade): os Limbos foram *ficções verdadeiras* desde o séc. XIII até à sua extinção em 2007 (os interessados nestas questões lerão as 40 páginas de argumentos teológicos que a justificaram). E haveria ainda ficções aporéticas, que geram indecíveis porque pouco nos importa se são verdadeiras ou falsas e que usufruem, até ver, dos seus efeitos performativos. Desengane-se quem pensa que se trata, aqui, de meros jogos de linguagem: ficções só muito tardiamente tidas por *inadequadas* animaram iconoclasmas e tribunais do Santo Ofício e foram causa de muita História implacável e sangrenta. Perante tais passados, o jogo de Bento XVI, João Paulo II e Francisco (repare-se que se trata de três papas não-italianos) fala por si: o primeiro esperou mais de 20 anos pela intendência da Curia para descontinuar

os Limbos, projecto que já acalentava quando ainda era cardeal. Os dois outros, percorrendo sobre Céus e Infernos, fizeram circular (à margem da sua “infalibilidade em matéria de fé”, vinda de Pio IX) propostas que põem em causa *ficções verdadeiras* consagradas pelo aparelho.

Desvio pelas “espécies de ficções” de Marc Augé

O QUE SÃO, O QUE FAZEM E O QUE VALEM, então, as histórias que, de mil modos, há vinte e oito séculos contamos, como Homero e Heródoto, uns aos outros? Abordemos a questão discutindo *partes* do seu *todo* antes de voltarmos ao cinema. Por exemplo: em «A vida como narrativa» (1998: 39-74), Marc Augé, apoiado na sua experiência de etnólogo-antropólogo estudioso dos profetas-curandeiros da Costa do Marfim, diz que os *outros*, com quem interagimos e que observamos *no terreno*, “vivem numa espécie de ficção a que não aderimos, mas que estudamos” — tópico que já sugerira em *A guerra dos sonhos* (1997). “Espécies de ficções”: narrativas que contam e interpretam a realidade em função de crenças e convicções que talvez entendamos mas que não são nossas. Neste face-a-face há dois sujeitos: O autóctone é o objecto observado e escutado pelo etnólogo que regista e interpreta o que o primeiro lhe diz. E *vice-versa*? Dificilmente: só o etnólogo, acompanhado pelo seu informador-intérprete, se crê dotado do saber e da metalinguagem requeridos para traduzir o que o autóctone lhe conta. Augé bem o sabe: ele reconhece a unilateralidade do ponto de vista do observador visitante. O etnólogo ouve as “espécies de ficções” do autóctone (talvez aproximáveis das que se referem ao Céu e ao Inferno, ao Limbo e ao Purgatório, aos demónios e seus exorcistas) para compreender o *etos* que visita e poder recontá-las, interpretando-as, ao seu público, virtualmente laico e tolerante.

Mas, bem antes de falar com o seu visitante, como criou o autóctone, para si e para os seus, a sua narrativa? Decerto, ele herdou a tradição de crenças e convicções partilhadas que o precedem e o vocabulário que as exprime, de que passa a ser o veículo actual; pode limitar-se a repeti-las ou pode inovar, redescrivendo-as, mas tal redescrição tem de ser aceite pela comunidade a que pertence. Perguntando de outro modo: como se criam, se estabilizam e se mantêm narrativas? Responde Ricœur lido por Augé (*Temps et récit* I: 113): os “outros” do terreno geram as suas “espécies de ficções” porque elas já estão “previamente articuladas em signos, regras e normas”. As narrativas germinam num campo antigo e hiper-laborado; como as línguas e as suas gramáticas, os dispositivos narrativos precedem-nos, “já cá estavam”, pré-dispostos e disponíveis para serem apropriados por recém-chegados. Sobre a estabilização das narrativas míticas nas sociedades sem escrita, sugeriu Marcel Détienne (1989, vol. 15: 1052) que ela depende de conteúdos e formas que são recebidas ora como *estruturadas* ora como *probabilísticas*, articulando-se diversamente com o *habitus* e a *cultura* a que pertencem — ou, diria Foucault, com o *tido por verdadeiro* de um epistema:

“As palavras de um locutor inventivo, inovador, não se tornam factos de língua senão quando a comunidade que é o suporte dessa língua as sanciona e aceita como ‘universalmente’ válidas. (...) Que se passa para que [uma narrativa] se torne (...) memorável? Podemos ter uma ideia deste processo distinguindo, por um lado, os seus níveis *estruturados*, e por outro os seus níveis *probabilísticos*. Os primeiros repousam sobre fundações comuns e permanecem estáveis. Os segundos dependem da aprovação [dos usuários da língua] e manifestarão uma variabilidade extrema em função da personalidade dos sucessivos narradores” (itálicos J.M.M.).

Estruturados e
probabilísticos

Os dispositivos narrativos pré-existentes referidos por Ricœur seriam, assim, os *estruturados* que garantem o sentido do que é contado; os *probabilísticos* esperam validação: de versão em versão, percorrem caminhos onde podem não vingar. Veremos que algo de idêntico ocorre nas sucessivas versões redigidas de contos destinados à infância e na limitada variabilidade das histórias que encontramos nos romances tradicionais. Nas suas narrativas, cada um adopta pré-formatações correntes no seu *habitus*, não-questionando a mimesis herdada — e comum, quer ao discurso ficcional, quer ao que dá conta a realidade. Anote-se a dificuldade de Ricœur e Détienne na *nomeação* das significações que estão e não estão *garantidas*

numa narrativa: o respeito de um modo de dizer, de convenções prosódicas e figuras de estilo partilhadas, oferece à recepção um terreno de re-conhecimento.

As formas e *conteúdos estruturados* de Détienné são o que o *lugar-comum* (*tópos koinós, locus communis*) foi para a antiga retórica: “peças-chave da arte de falar”, de chegar ao *auditorium* (Barthes e Bouttes, 1987: 266-277). O *lugar-comum* é o signo que assegura o re-conhecimento: quem o usa “não fala a surdos” (*id. ibid.*), fala a re-conhecedores da *imago* repetida. E o profeta-curandeiro de Augé é o seu mestre: não pode arriscar-se a não ser entendido, não pode ser o louco da aldeia que diz coisas extravagantes e irrecebíveis. A inovação autoral, pelo contrário, desafia a recepção e arrisca a demora ou a recusa da sua aprovação; Peter Greenaway, realizador reconhecidamente inovador, admitiu nunca arriscar mais de 20% de experimentação narrativa nos seus filmes, para não perder os seus públicos. Mas ao mesmo tempo é nesse terreno de risco que um autor experimenta, ou não, as “pequenas diferenças excessivas” que o tornam autónomo face à heteronomia dominante: cada autor espera ser entendido, mesmo se usa a “língua” da sua arte de modo incomum. Eis o dilema de tanta literatura e cinema contemporâneo, oscilantes entre *conteúdos estruturados* e *probabilísticos*.

Terroristas e retóricos

Referindo-se, não aos *narradores* em geral, mas, no seu seio, ao núcleo de experiência dos *escritores*, escreveu Jean Paulhan em 1941 (e Arnold Hauser retomou-o dez anos depois: 1951, tr. port. 1955, vol. II, 495-496) que eles se dividem em duas categorias: “terroristas” e “retóricos”. Os “terroristas” visam destruir a linguagem, rejeitando lugares-comuns, convenções e *clichés* e refundando, em tábua rasa, a capacidade de dizer novas coisas de novos modos. Paulhan diz que os “terroristas” (néo-românticos, simbolistas, surrealistas, equivalentes aos dadaístas das artes plásticas) renunciaram a qualquer forma de consolidação da escrita; fá-los depender de Bergson, do intuicionismo e da teoria do élan *vital* e acredita que o seu combate os levará a demolir, não só a *linguagem*, mas também a própria *cultura*. Os “retóricos”, pelo contrário, usam lugares comuns, convenções, *clichés* e *déjà vu* como preço a pagar para se fazerem entender; para estes é o recurso à tradição, às formas *usadas* e até *gastas* que garante a inteligibilidade do que escrevem. Paulhan prefere os “retóricos” aos “terroristas” porque “o terror em literatura” conduzirá “ao silêncio absoluto e ao suicídio intelectual” (veremos, em anexo a este capítulo, como um Samuel Beckett tentou construir toda a sua obra na ponte que estabelece uma frágil ligação entre uns e outros). Nos termos posteriores de Détienné, os “terroristas” de Paulhan arriscam tudo em formas e *conteúdos probabilísticos*, enquanto os “retóricos” inovam a partir de formas e *conteúdos estruturados*. Também Hauser lamenta que, por exemplo, a “escrita automática” dos surrealistas (probabilística) seja tão mais “insípida e monótona” do que o “estilo racional esteticamente controlado” (estruturado). O surgimento simultâneo, em 1922, de *Ulysses* de Joyce e de *The Waste Land* de T. S. Eliot, terá feito subir um novo patamar neste diferendo: conceptualmente eram ambos “intelectualistas”, mas Eliot alimentava-se da cultura herdada, enquanto Joyce cultivava a vivencialidade pura e nua. Sintetiza Hauser: em Eliot, “cultura histórica, tradição intelectual e herança de ideias e formas são a fonte de inspiração” (leiam-se as 50 notas em que Eliot identifica as fontes do seu poema); em Joyce, são-no “os factos directos da vida e a existência vivida”, mesmo se em parte “ilegíveis” como no seu posterior *Finnegans Wake*.

Ora, quer a narrativa (*estruturada* ou *probabilística*) de acontecimentos reais (ou “verdadeiros”), quer a de acontecimentos inventados (ou “falsos”) partilham os mesmos riscos e constrangimentos: a fronteira entre elas é dificilmente reconhecível porque narramos uns e outros *do mesmo modo*; conto um acidente que presenciei na rua *do mesmo modo* que outro que inventei. O que muda é a natureza do acontecimento narrado, não os meios ou a forma de o narrar: um ocorreu *de facto* na realidade de primeira ordem de Watzlawick; o outro, imaginário, só ocorre *na narrativa* — na epopeia, na gesta, na saga, no conto e no romance, no filme ficcional, no folhetim televisivo. O que distingue a narrativa de acontecimentos reais e a de acontecimentos ficcionais é apenas o facto da primeira *garantir*, satisfazendo protocolos de verificação convencionados (que à pragmática da comunicação cumpre descrever), que se refere a ocorrências *de facto*, enquanto a segunda refere

(sobretudo, mas não só) ocorrências imaginadas que poderiam ter acontecido: esta refere-se, tornando-os verosímeis, a *possíveis, prováveis, futuríveis*. Para referir ocorrências *de facto*, a primeira mimetiza-as por palavras; para referir ocorrências *imaginadas*, a segunda mimetiza a primeira. Ricoeur identifica, a este respeito, três tipos de exercícios miméticos correntes. E escreve Augé (loc. cit.), sintetizando aquilo a que chamou as *três mimesis*:

“A *mimesis I* é uma ‘auto-mimesis’ — as diversas mediações simbólicas que, no seio de um mundo dado, tornam a acção possível e pensável; a *mimesis II* é o mundo da produção de enredos (*mise en intrigue*) e de narrativa — o das ‘configurações narrativas’ que põem o Mundo no que a História ou as ficções contam; a *mimesis III* é a interacção do mundo do texto com o mundo do ouvinte ou do leitor” (it. J.M.M.).

O mundo posto no que a narrativa conta

“PÔR O MUNDO NO QUE A HISTÓRIA OU A FICÇÃO CONTA” — bela formulação que descreve o que se espera da narrativa. Não ignoramos a tangibilidade incontornável da realidade de primeira ordem de Watzlawick; mas fazemos *como se* o mundo e seus acontecimentos só existissem significativamente para nós quando narrados. Dir-se-á, então, que só existe o contado: o que nunca foi nem é contado confunde-se com o que não foi nem é pensado e apaga-se no sumidoiro do olvido. A narrativa é, assim, o destino obrigatório do que queremos ver subsistir no *story shaped world*, porque ela instaura real e lhe dá sentido. Recordo, a respeito deste premente carácter instituidor de realidade pela narrativa, a instalação, pelo cristianismo inicial, do seu novo mundo e da redescritção da condição humana no seu seio, acompanhada pela promessa escatológica de travessia salvífica do *final dos tempos*: ela foi erigida pelos *Actos dos apóstolos*, *syllabus* do ensino do Mestre vertidos em epístolas destinadas a auditórios específicos (a coríntios, hebreus, romanos, tessalonicenses, a Tito, Timóteo, Filémon...); depois, quando o aparelho eclesial já era suficientemente forte, seleccionaram-se, entre os apócrifos, os quatro *Evangelhos* tornados canónicos porque a diversidade das suas autorias fazia prova, pela recorrência e reiteração dos seus conteúdos, de que *contavam a verdade* (Mendes, 2001: 156-164). O aparelho eclesial nascente precisava que esses canónicos, apesar de resultarem de sucessivas reescritas cruzadas (cf. *La Bible de Jérusalem*, «Introduction aux évangiles...», 1990: 1407-1413), fizessem *História*, garantindo a *veracidade* dos factos narrados: não lhe interessava a sua mera *verosimilhança*, preferida, desde o Aristóteles da *Poética*, pelo ficcional. Foi essa campanha doutrinária/narrativa que dotou a igreja nascente do carisma que transformou a sua crença, minoritária e perseguida, com os seus mártires e santos, na força que viria a impor-se a Roma e ao seu império.

A *posteriori*, muitos mitos narrativizados são transferidos para ritos que os perpetuam — a relação entre uns e outros é de equanimidade. Um rito instala, repetindo-a, a consagração de um mito ancestral ou recente, fazendo a sua anamnese em regime de co-memoração e/ou reafirmando a sua actualidade (a sua re-presentificação) em forma de encenação/espectáculo participado por fiéis iniciados e, até certo ponto, entendível por curiosos. As liturgias religiosas são a matriz do rito — celebrações que reactualizam o gesto fundador da crença, por exemplo a instituição eucarística, *refeita* (re-dita) em cada missa cristã, ou as palavras do baptismo, que *fazem entrar* alguém numa comunidade. O rito *diz* algo mas também *faz* algo: sacerdote ou notário casam duas pessoas por meio de uma frase performativa (v., in Austin, os *usos performativos* da linguagem, 1962).

Mitos,
ritos

Nas sociedades contemporâneas, onde diversos mundos se sobrepõem no mesmo tempo e em espaços tornados imaginariamente próximos pela mediatização global, a matriz religiosa do rito expandiu-se e, adaptada, deu forma às práticas de outras esferas de acção, designadamente a política; e o exercício da política, que em parte se faz mediante a ritualização da tomada de palavra e da gestão das imagens que a acompanham, tornou-se, por sua vez, na matriz dos ritos praticados por aquilo a que Durkheim chamou “corpos intermediários” (partidos e sindicatos nascidos da representação vicária, ordens profissionais, clubes, outras organizações da sociedade civil). As ritualizações que invadiram o “desencantado” mundo contemporâneo enraizam-se nas liturgias que exprimem o *religioso* e o *numinoso*, fazendo sobreviver *sagrado* no *profano*. Por vezes perdemos a percepção dessa

relação — por exemplo quando um mito “morto” (que perdeu a sua energia e carisma originais) se perpetua em ritos que, encenados, parecem mantê-lo “vivo”. Conhecemos a entropia que atinge episódios ritualmente celebrados apesar da sua memória viva se ter apagado. Mas as sociedades tentam reanimar, em ritos (se possível celebrados em “lugares de memória” e em datas simbólicas), narrativas que reclamam, de diversos modos, o seu património — *chamando* por nós.

Quando queremos crer : as narrativas dos outros e as nossas

A VIDA DO DIA-A-DIA replica-se assim, diz Augé, numa rede de discursos e narrativas onde se entrelaçam “histórias, enredos e acontecimentos que envolvem, quer a esfera privada, quer a pública”, e que apresentamos uns aos outros em formatos idênticos aos ficcionais. Como quando dizemos a alguém: “Ouve, nem vais acreditar, aconteceu-me uma coisa estranha...”, mesmo se a resposta do nosso interlocutor é “...Sabes, essas histórias, para mim, são chinês”. *São chinês* significa aqui: estão encriptadas em signos ou códigos estranhos ao meu *habitus*. Já na Atenas de Péricles foram *bárbaros*; depois, no século das Luzes, foram *selvagens* (mesmo se, excepcionalmente, *bons selvagens*).

No terreno, diz Augé, o etnólogo ouve “espécies de ficções” em que intervêm entidades bizarras — espíritos, deuses, xamanes, feiticeiros. Mas se sairmos desse terreno da etnologia para o da vida corrente e pensarmos nos outros e em nós mesmos como fabricantes de “espécies de ficções” que comunicamos por convenções e por signos partilhados, entenderemos que os nossos discursos e narrativas estão igualmente repletos de personagens não menos bizarras — aliados, inimigos, entidades e actantes fastos e nefastos. As nossas “espécies de ficções”, como as dos outros, são feitas de crenças e tradições, de ideologia, de memória colectiva, de senso-comum e “sabedoria das nações”, do que aprendemos nas escolas e “na vida”, de obstinações e teimosias idealistas; e elas sustentam grupos de pertença, identidades, visões do mundo e fantasmas partilhados, pavores, antagonismos comuns. A narrativa que descreve o real interpretando-o a partir da acção de espíritos, deuses e feiticeiros, propondo-se a quem a ouve como “verdadeira”, não parece, assim, muito distante das nossas: essas narrativas mobilizam, articulando-as, as três ordens da realidade de Watzlawick. As “espécies de ficções” de Augé são filo-ficções, para-ficções próximas do romanesco e da fantasia. Embora sobre tal ficcionalidade anote ele:

“A ‘ficção’ ou ‘ficcionalização’ (*mise en fiction*) em que penso é o contrário do ficcional banal (*le tout fictionnel*) que nos ameaça: corresponde, sim, ao que Ricœur designou por ‘estrutura pré-narrativa’ e que, antes do seu eventual papel na elaboração de uma narrativa que ‘imita’ o real, já dá forma temporal, diacrónica e dramática a esse mesmo real”.

Não adopto aqui a figura do “pré-narrativo” proposta por Ricœur e retomada por Augé, porque tudo o que contamos uns aos outros é já narrativo e reinstala continuamente o *story shaped world*. Este empório narrativo que erigimos desde o *sapiens* e que celebramos desde Homero é o dispositivo instituidor, rememoriador e conservador da experiência humana do mundo, no qual participamos com o nosso múltiplo *role playing* de narradores e recitadores, actores e figurantes, observadores/espectadores. A matriz das “espécies de ficções” com que vivemos enraíza-se, quer na nossa relação com as três ordens de realidade de Watzlawick, quer no “discurso verdadeiro” das ciências epocais, quer no *tout fictionnel*. Ricœur, Augé e Détienne referem-se à narrativa produzida no dia-a-dia e à que se transforma em histórias de vida ou em literatura. Mas o que delas dizem é extensivo às narrativas que vivem de artefactos imagéticos. A diferença entre estes registos — oral e escrito, encenado, pintado, fotografado, filmado — não é de *substância*, é de *forma*. O que há de comum a um vitral gótico que representa a sequência das estações a caminho do Gólgota, a um auto da paixão vindo do folclore popular e a um filme que as reencena é o desejo de reiteração narrativa que os anima: todos, cada um em sua *tekn *, repetem *aquela* história. Vimo-lo indagando que coisa é o filme e observando a vitória do “maravilhoso verdadeiro”: dada a potência simulacral das suas imagens e sons, que produziam um efeito de realidade sem precedentes, os filmes (documentais ou ficcionais) não se limitaram à *mimesis* indexical do mundo:

Substância,
forma

criaram uma sua segunda natureza, que refigura a primeira como um seu duplo e se propõe como “alucinação verdadeira”. Depois, o audiovisual dominado pela televisão e a convergência digital herdaram esses poderes e alargaram a hiper-realidade do *Lebenswelt*.

A fórmula de Augé — “os outros vivem numa espécie de ficção a que não aderimos mas que estudamos” — remete-nos para o exótico terreno onde ele estudou “ficções particulares de lugares particulares”. Aí, passados sobreviveram com seus mitos e crenças, *fétiches*, *totens* e *tabus*. Mas, uma vez expostos às narrativas de outros *próximos de nós*, continuaremos a “não aderir a elas”, apenas as “estudando”? Ou, imersos no mesmo *etos*, no mesmo *aquário* (Veyne) ou no mesmo *epistema* (Foucault), a disponibilidade para partilharmos as “espécies de ficções” de semelhantes altera a nossa observação, tornando-nos nelas implicados? Quem observa *outros* com base nas análises qualitativas do sociólogo ou nas entrevistas do antropólogo, ou quem ficciona criando *egos alternativos* figurados em personagens, sente esboroar-se a fronteira entre observador e observado. As “espécies de ficções” em que vivemos *com* outros tornam-se nossas, como as de Homero se tornaram para os gregos. E os nossos *mitos*, *fétiches*, *totens* e *tabus* surgem-nos talvez como reciclagens de outros mais antigos, traduzidos para o nosso *habitus*, nas linguagens do mundo actual. Nestes casos a fórmula de Augé pede, creio, um reajuste: *os outros e nós mesmos vivemos em diversas espécies de ficções a que aderimos e que ao mesmo tempo estudamos*. Diferentes sujeitos comparam narrativas, constroem pontes entre si. Augé reconhece, de resto, a possibilidade de nos encarmosmos como implicados numa rede de “espécies de ficções” interligadas pelos mais diversos vasos comunicantes:

Reajuste

“A ficção dos outros muda de sentido a partir do momento em que tomamos consciência de que todos vivemos de ficções. (...) Se conseguir desfazer-me da ‘unilateralidade do [meu] ponto de vista’, o facto de os outros viverem na *ficção* — ou, digamos para afastar ambiguidades, no *narrativo* — contribuirá para os aproximar de mim e a mim deles, porque também eu vivo na ficção e no narrativo (...). Os outros ajudam-me a tomar consciência da dimensão narrativa de toda a existência”.

History, stories: as memórias de Lise London

PARA PERCEBERMOS MELHOR como agem em nós as narrativas, atentemos na diferença entre *História* e *histórias* (a língua portuguesa, e outras, não distinguem, como a inglesa, *History* e *stories*, a de Heródoto e as de Homero), porque muitas vezes temos boas razões para hesitar sobre se estamos diante de uma ou de outras. Tomemos apenas um exemplo: para escrever *Après les grands soirs — Intellectuels et artistes face au politique* (1996), Antoine Spire, jornalista ex-comunista, entrevistou uma série de personalidades cuja militância política foi decisiva para aquilo em que mais tarde se tornaram (Jean-Pierre Vernant e Edgar Morin, Roland Castro e Marcel Ophüls, outros). Uma das entrevistadas foi Lise London, viúva de Arthur London — o checo que entrou para a juventude comunista aos 14 anos, se alistou em 1936 nas Brigadas internacionais e combateu em Espanha até à queda da Catalunha; passou à Resistência anti-nazi em 1940, foi preso e deportado para Mauthausen em 1944, e depois da libertação foi vice-ministro dos Negócios Estrangeiros da Checoslováquia (1949-1951), até ser preso pela polícia comunista, acusado de traição e espionagem; torturado, leu, no célebre “processo de Praga”, uma “confissão” forjada que o levou a trabalhos forçados perpétuos. Reabilitado em 1956, escreveu, já em França e com Lise, *L’Aveu* (1968: *A confissão*), perturbador testemunho do que foi o estalinismo no Leste europeu. *L’Aveu* foi filmado por Costa Gavras (1970), representando Simone Signoret o papel de Lise e Yves Montand o de Arthur London.

Ora, Lise, também ela militante e resistente, renegou o marido e obteve o divórcio durante o processo. Só reconheceu que as acusações contra ele eram falsas durante uma visita que lhe fez mais tarde, por pressão de um amigo, na prisão, iludindo a vigilância do guarda que escutava a conversa do casal. Mas, apesar do que viveu, manteve-se comunista e fiel à causa: a sua entrevista é a de uma “crente” que condena os crimes do estalinismo mas desculpabiliza o comunismo e se recusa a qualquer juízo que a possa pôr em posição de contra-revolucionária: não traiu os

seus ideais, embora ela e Arthur tenham sido vítimas dos que, em nome desses ideais, detinham o poder. São 17 páginas (101-117) de patética contenção, onde ela conta a sua aventura, a do marido e de comunistas próximos, numa “história de vida” cautelosamente auto-censurada — o que a protege da excomunhão de camaradas e amigos. Rejeitou as “espécies de ficções” estalinistas, não as do mito fundador de crença. E é muito rico o texto em que Spire apresenta Lise (pp. 88-95), concluindo que “a sua incapacidade para pôr em causa aquilo em que crê explica ao mesmo tempo a sua firmeza moral e a sua falta de lucidez por excesso de fé”.

A memória de Lise cobre o período que vai da guerra civil espanhola à ressaca do relatório Kruchchev, de 1956, sobre o estalinismo (longamente “ignorado” pelos partidos comunistas europeus à exceção do italiano), passando pela resistência anti-nazi, a deportação, a vivência do casal na *nomenklatura* checa, o processo de Praga, a condenação, os trabalhos forçados, a reabilitação e o exílio, a escrita de *L’Aveu*. Apesar da sua fidelidade política aos ideais que não abandonou, o exercício passa em revista mais de vinte anos de história pessoal no seio do movimento comunista internacional. Em nenhum momento lemos o que ela diz como uma ficção: Lise quer contar “a verdade” dos *factos*, interpretando-os à luz das suas convicções, embora reconheçamos nela a postura do *unreliable narrator* (aquele cuja fiabilidade nos surge, dada a fragilidade da sua postura, como insuficiente).

Lendo a entrevista, apetece talvez encená-la na sua literalidade, satisfazendo a “obrigação de não esquecer” e presentificando, num rito anamnésico, aquele passado. Os dois protagonistas (entrevistada e entrevistador ou quem os representasse) poderiam até *ler* em cena a transcrição da conversa, poupando-se parte do trabalho de actor. E um terceiro leitor poderia intercalar na conversa citações de *L’Aveu* respeitantes ao que Lise conta. Divaguemos ainda: um quarto actor poderia assumir em cena o papel do antigo coro grego, representando a opinião contemporânea sobre os relatos que vai ouvindo e que provavelmente situa mal, ou sobre os quais tem dúvidas e um défice de informação. Tudo isto daria hora e meia de teatro “de câmara”, onde em vez de uma peça ficcional se representaria uma “narrativa de realidade” — uma *história de vida* protagonizada por alguém que, por razões ideológicas, amacia parte do que se passou.

Como classificáramos a encenação das memórias de Lise London, que não são uma “espécie de história” ficcional, antes transporiam para a cena ou para o ecrã a leitura da narrativa censurada de *factos* reais? Como um “documento histórico”? Um documentário? Um rito celebratório? A resposta a esta questão é simples: perante a entrevista Lise-Spire, sabemos que a entrevistada ali produziu uma série de relatos autobiográficos; ora, na autobiografia, autor, narrador e protagonista coincidem; e outros, a quem os seus relatos também se refiram, beneficiam do mesmo registo da enunciação e do seu protocolo de veridicção — existem ou existiram de facto, e o que sobre eles é dito é suposto ser “verdade”. O registo “verdadeiro” acentuar-se-ia se ouvíssemos a entrevista na rádio ou a víssemos na televisão: trata-se, de facto, de Lise e de Spire, gravados em tal data, tal local.

Mas que dizer de uma autobiografia que não é escrita pelo próprio — mas por um *ghost writer* que trabalhou informações fornecidas pelo “autobiografado”? Aqui o género desliza para um seu gémeo que em tudo o mimetiza, mas cujas garantias de veridicção mudam: alguém se faz passar por outro, como na ficção em que o autor, K., conta na primeira pessoa a história da personagem, também K., que no entanto é ficcional e diferente desse autor — um *ego experimental*, como diria Kundera. O narrador autodiegético tanto pode contar a realidade ou uma ficção, ou confundir a primeira com a segunda. Se não sabemos que o autor-narrador-protagonista de uma autobiografia é outro, não estaremos em condições de discutir o seu respeito ou desrespeito pela mais básica convenção do género: realidade e ficção tornam-se indistintos porque o dispositivo narrativo é o mesmo.

Ética e estética • singular e universal • relativo e absoluto

ENTRE AS HISTÓRIAS QUE UNS AOS OUTROS CONTAMOS — relatando *factos* reais ou inventados — interpelam-nos especialmente as que narram vivências singulares que podem constituir metáforas ou metonímias de vivências universais em que, em

maior ou menor extensão, nos revemos. A ponte entre singular e universal é o catalizador do fascínio que determinada história sobre nós exerce. Face à singularidade que estranhemos, talvez acedamos a um novo patamar de entendimento do que nos é comum. Singular e universal são, assim, pólos apenas formalmente opostos — eles mantêm, nas respectivas definições, uma interdependência constitutiva: um é entendível porque dá acesso ao outro. Na esfera do vivido e da experiência, o singular precede o universal; na esfera da sabedoria herdada, o universal é a câmara de eco onde o singular se repercute (sobre a relação entre universal e singular ler-se-á Tito Cardoso e Cunha, 1997 — uma cativante introdução à filosofia e à biografia na obra de Sartre).

Essa interdependência é homóloga da que existe entre parte e todo. A parte é tanto mais entendível quanto mais a percebemos como integrada num todo que a ultrapassa ou como elemento de um conjunto que sem ela e outras não existiria: é este facto que suscita a compreensão holística de um todo como mais que a soma das suas partes. Mas ao mesmo tempo a relação singular-universal, como a relação parte-todo, não impede a percepção do singular ou da parte como fragmento autónomo que suscita, por vezes de modo exclusivo, a nossa atenção. Exactamente por depender do singular para se dar a ver, o universal está contido na articulação dos fragmentos mais ou menos autónomos e/ou heterogêneos que o exprimem.

O nosso fascínio pela singularidade capaz de exprimir mais do que ela mesma dá corpo à declaração de Terêncio retomada por Montaigne: “Tudo o é que humano me interessa”. E inclui as representações apontadas por Aristóteles na sua *Poética*: gostamos de ver representado (pelos poetas, pelas artes) aquilo que nos repugna na vida real. Mas isto significa também que a nossa relação com a singularidade eventualmente estranha é tanto ética quanto estética: queremos dotar-nos de meios de compreensão de uma vivência alheia para a inscrevermos em nós, e essa vontade é ética; mas tais meios são as *formas* que exprimem essa experiência singular, e por isso instalam a nossa relação estética com ela. A avaliação ética das projecções de uma história ocupa o seu lugar junto do universal e do todo e pressupõe um juízo: ela é remotamente justicialista e tanto fundamenta o juízo que redime como o que condena comportamentos. A avaliação estética das projecções de fragmentos refere-se ao singular e às partes que compõem o todo e vive da percepção/compreensão das suas formas. A primeira produz juízos éticos ou morais; a segunda, juízos estéticos ou de gosto. E a retórica que sustenta ambos os juízos instala a crítica e o comentário, permitindo-nos discutir eticamente e esteticamente uma novela, um conto, um poema, um quadro, um filme.

Terêncio,
Montaigne

Estética e ética são, assim, tão indissociáveis como singular e universal, parte e todo. E não existem fora do tempo: pelo contrário, a sua inscrição na experiência humana do mundo é eminentemente historial e refere-se sempre a um *etos*, um epistema, um aquário, um sistema de crenças e saberes, um conjunto de convenções e vocabulários estruturados e partilhados — a uma *koinê*, um linguajar comum. Por isso as definimos como *relativas*, sem no entanto optarmos por uma postura genericamente *relativista*: o *relativismo* impede, na prática, a formulação de juízos éticos e de gosto e torna-se numa força emudecedora. E os juízos éticos e estéticos não avançam paralelamente nem em sincronia, não são rodas presas ao mesmo eixo de um carro: os primeiros tendem a estabilizar na longa duração e a exprimir, nela, uma resiliência trans-histórica; os segundos, mais dúcteis, adaptam-se às mudanças formais das artes e das narrativas.

Discutindo a relação entre “relativo” e “absoluto” num ensaio de apresentação do existencialismo de Sartre a leitores portugueses, escrevia Vergílio Ferreira em 1961 (ed. 1962: 54-55):

Vergílio
Ferreira

“A verdade de hoje será o erro de amanhã. (...) Mas a verdade de amanhã será também o erro de depois... (...) Se eu sinto que a minha verdade de hoje é o erro de amanhã, não sinto então tal verdade como verdade (...). Na medida em que a vivo, ela é um absoluto. Que me importa admitir (...) que a *Guernica* amanhã será menosprezada, se ela representa hoje para mim uma evidência de beleza? (...) É evidente que o conflito absoluto-relativo se estabelece sobretudo ou apenas no domínio das verdades que nos não são indiferentes, essas que jogam a nossa pessoa inteira, o nosso destino (...). É precisamente nestas que, uma vez aceite uma, por mais que admitamos ser ela

temporária, a vivemos como absoluta e não a imaginamos como o erro de amanhã (...), porque não podemos imaginar a pessoa que não somos. Saber que uma obra de arte por mim hoje admirada será esquecida amanhã, em nada pode alterar-me a adesão que me promove”.

Por outras palavras, no nosso posicionamento estético como no ético vivemos de modo “absoluto” o “relativo”, embora cientes dessa relatividade, sob pena de anularmos quem somos e de ignorarmos de que modo estamos “situados” no mundo que para nós tem uma dimensão eminentemente actual — e que requer de nós um comprometimento. Mais: defendemos argumentando em *disputatio* o “absoluto” desse “relativo” porque ele constitui, para nós, *prova de vida*. Essa defesa não nos impede de compreender, como exemplarmente fez Foucault, as verdades e os enganos de epistemas que já não são os nossos; mas inibe-nos, face ao futuro desconhecido, de adoptarmos, no presente, uma postura passiva, não-interventiva. *Man for all seasons* é, antes de mais, o do seu tempo.

Existe um primado da ética sobre a estética, ou vice-versa? Velha questão, que está connosco desde o séc. XVIII. Se olharmos para a diversidade do cinema contemporâneo, por exemplo, e apesar dos experimentalismos formais que nele se manifestam, é difícil não reconhecer que o juízo ético tende a ombrear com o juízo sobre as formas, dada a responsabilidade social e política das significações das histórias que ele conta. Fazem-se, evidentemente, filmes sobretudo preocupados com o atingimento de deliberadas *maneiras* estéticas. Mas num tempo em que a violência simbólica (portanto, cultural) tão acentuadamente regressou à vida das sociedades, o juízo ético tende a reocupar um primeiro plano que perdera de vista na travessia dos sucessivos modernismos (que se impuseram violentamente, tanto contra a canga dos juízos éticos, quanto contra a dos juízos de gosto).

Da experiência do mundo corrente sabemos, por exemplo, que o valor da vida humana é muito diversamente cotado em diferentes lugares e circunstâncias: ora é entendido como a pedra sobre a qual assenta o contrato social herdeiro do humanismo renascentista, ora é “barbaramente” desapreciado. Se diferenças como esta coexistem na realidade material, exprimindo sedimentações civilizacionais tão dramaticamente antagónicas, como não entender que diferenças equivalentes se expressem igualmente no universo da cultura, da narrativa e das artes? Mais uma vez: a tolerância cultural e artística valoriza a *relatividade*, mas rejeita o *relativismo* que enfraquece as opiniões críticas argumentadas.

O clássico preceito ético regulador da liberdade individual, “não faças a outrem o que não desejas que te façam a ti”, poderia, então, não limitar o âmbito da sua aplicação ao que fazemos na realidade de primeira ordem de Watzlawick, e ganhar espaço nas duas outras ordens de realidade a que ele se referiu — a dos valores e a das entidades imaginárias a quem não exigimos a satisfação do predicado da existência. Dito de outro modo, esse princípio tende a produzir, por contágio, efeitos nas narrativas e artefactos artísticos — no mundo das ficções, da novela e do romance, das artes de cena e dos filmes. Como dizia Tarkovski no documentário que co-realizou com Tonino Guerra: “Não se esqueçam de que serão sempre moralmente responsáveis pelo que fizerem acontecer nos vossos filmes”.

A ideia de transferência

A IDEIA DE TRANSFERÊNCIA — transferência de conteúdos, formas, temas, personagens, situações, técnicas e modos de fazer — é, aqui, capital para a compreensão das *ekphrasis*, transmutações, adaptações e influências que regem a circulação de soluções nas trocas e migrações interartes, inter-narrativas. Os trágicos gregos transferiram personagens e enredos da epopeia e da poesia épica para as suas peças; Coppola transferiu *O coração das trevas* de Conrad para a guerra americana do Vietname; o *West Side Story* de Robert Wise transferiu *Romeu e Julieta* para a guerra de *gangs* autóctones e porto-riquenhos da Nova York de 1961. “Fazer como... ou a partir de...” é a embraiagem mais comum na criação narrativa e artística, como na concretização de qualquer ideia.

Para as psicologias, transferir é deslocar valores ou características de uma pessoa para outra, projectar noutro um afecto positivo ou negativo (como na experiência

psicanalítica); é também ceder um direito a outro, sentir por um objecto o que se sentia por outro. No domínio da experimentação, é usar os procedimentos de determinada prática numa prática diferente, perceber que os progressos obtidos numa actividade especializada alteram os resultados de outra actividade especializada. Eco (1968) não pôde deixar de reconhecer, em torno da sua *Obra aberta*, “homologias estruturais” entre filmes e textos literários, devido, por exemplo, à montagem e à supressão da diegese: montando sequências narradas ou mostradas no presente sem que se saiba qual a sucessão temporal que as interliga, filmes influenciaram romances e vice-versa, transferindo de uns para outros o mesmo *modus faciendi*. Estas são constatações genéricas que põem à vista a operatividade da transferência de técnicas entre dois meios. O *sapiens/ludens/demens* é um poderoso *transferidor*: também transfere organizações, assembleias, prisioneiros, cinzas de mortos; um padre ou um *homo laborans* podem ser transferidos para uma paróquia ou para uma oficina melhor ou pior. Por analogia, a inspiração e o “precursor sombrio” de muitos projectos nasce do contacto com outros que suscitam, propiciam ou abrem caminho a glosas, repetições, derivas e desvios a partir de experiências já testadas.

Se tentássemos quantificar o peso relativo da aprendizagem com a experiência de outros e a da criação própria nas actividades humanas que envolvem invenção e inovação, talvez concluíssemos que 80% provêm da primeira e 20% da segunda. E nesta matéria a actividade artística pouco se distingue das restantes: a transferência entendida como transporte de uma prática para outra, de um meio ou suporte para outro, como transdução e refazimento adaptado, recriação, *pastiche* ou decalque, foi e é característica da literatura incluindo a poesia e o drama, da música e da dança, das artes plásticas, da fotografia, do cinema. Em todas estas práticas se tentou e tenta produzir *efeitos* já testados por outrem noutras práticas. Este fenómeno da replicação adaptada foi hegemónico na época das academias que ensinavam as técnicas canónicas das diferentes artes e moldavam o gosto; mas prevaleceu nas relações entre autores quando essas academias soçobraram perante o crescendo da autonomia individual e a mudança do mercado das artes, a meio do séc. XIX. Desde então, as técnicas canónicas e a normatividade do gosto emigraram das instituições para o jogo das inter-influências pessoais. O mesmo se passou no mundo das narrativas. A transferência de conhecimento (no duplo sentido de *knowledge* e de *know-how*) não desapareceu: mudou de *atelier* ou de oficina, aprendeu novas línguas, vocabulários técnicos e idiolectos, perpetuou-se num *habitus* mais interdisciplinar ou transdisciplinar: essa foi a época em que artistas e escritores “malditos” confrontaram as escolas, como depois o cinema de autor se impôs, distanciando-se dos receituários industriais.

Que “espécies de ficções” queremos contar?

No *ENQUADRAMENTO* dos presentes textos referi-me à crise das narrativas no mundo contemporâneo, tornadas mais indisciplinadas e indisciplinadas devido ao abandono e/ou à desconstrução de matrizes longamente sedimentadas, o que deu lugar a toda a espécie de experimentações literárias, fílmicas e das artes de cena ao longo do séc. XX. A forma romance, que dominara o século XIX, reconfigurou-se entre os finais de oitocentos e a primeira metade de novecentos. E, embora tardiamente, essas reconfigurações estenderam-se aos filmes com o surgimento, no fim dos anos 50, do cinema “moderno” europeu (que se reclamava de precursores vindos dos anos 20). Nesse *Enquadramento* acrescentava: as narrativas cinematográficas (e não só) estão em *crise* porque sucessivas desconfigurações dos antigos moldes que lhes davam forma, e a ideia de que “cada obra faz e desfaz as regras a que obedece” (Robbe-Grillet, 1963), geraram incertezas e indecidíveis sobre o que será ainda aquilo a que antes chamávamos *contar uma história*. O valor e o peso do que Détienne designou por componentes *probabilisticas* da narrativa, aquelas que dependem da variabilidade e da inovação das formas autorais, e que por isso carecem de aprovação pela recepção, disparou.

A evolução das formas narrativas e dos gostos que as sustentam nunca deixaram, porém, de estar em crise. Na cultura ocidental, o renascimento italiano e o da Europa erudita ressuscitou modelos narrativos e dramáticos herdados de gregos e

romanos, impondo uma normatividade néo-aristotélica que imperou até ao barroco e ainda sobreviveu ao romantismo. Mas o século XVIII conheceu, com Sterne e Diderot, fortes desvios da linearidade determinada pela forma princípio-meio-fim e alimentada pela sucessão de causas e efeitos, levando bem mais longe as digressões de Cervantes no *Quijote*, do início do século XVII. E no século XIX (“o século do romance”), autores russos abandonaram os clássicos heróis positivos que comandavam a acção, tornando-os mais frágeis, mais contraditórios, mais passivos e mais agidos pelo exterior — aqueles que só sob pressão extrema se condenam a ser protagonistas de uma história. E essa “revolução” marcou profundamente toda a grande narrativa dos “modernos” do século XX, de Joyce e Virginia Woolf a Kafka e Musil, a Döblin e a Faulkner.

A política
dos autores

No cinema, a *politique des auteurs* instalada pela *nouvelle vague* francesa e pelos “modernos” europeus quebrou a hegemonia da indústria herdada do *studio system* dos anos 30-50 e elevou os cineastas ao estatuto do criador artístico — o realizador cinematográfico passou a ombrear com grandes romancistas, pintores e músicos, abandonando a antiga dependência do *entertainment* e conquistando um lugar entre os “intelectuais”. E esse “novo” reconhecimento do *autor*, herdado das literaturas, deixou uma marca profunda na paisagem cultural da segunda metade do século XX: esperava-se pelo último filme de Fellini, Antonioni, Bergman, como se esperara pelo último romance de Thomas Mann, Faulkner, Camus. Na transição dos anos 70 para os anos 80 do século XX, o “programa” moderno que já fora o de Rimbaud cem anos antes — “*il faut être absolument moderne*” — pareceu esgotar-se quer em matéria de temas quer de formas, e aquilo a que passou a chamar-se “pós-modernidade” ou “tardo-modernidade” reinstalou uma nova liberdade que pôs em causa os cânones dos modernismos e os seus *déjà vus* e deu origem a uma nova política das mil flores — deixou, de novo, de haver obras de referência e uma “tradição do novo” que fosse preciso respeitar. A percepção da ideia de crise da narrativa é, assim, permanente; mas em certos períodos a história acelera ou desacelera: a inovação muda de ritmo, tornando-se vertiginosamente rápida ou repousando sem ansiedade em águas de acalmia. A questão central das narrativas continua, porém, a ser a mesma: ainda queremos, hoje, contar histórias, “espécies de ficções”? E, se queremos fazê-lo, que tipo de histórias nos interessam, e como as contaremos?

Há uma primeira resposta a esta questão, vinda da antropologia, partilhada pela generalidade das ciências humanas e que se enraíza no “bom senso” e na “sabedoria das nações”: nunca deixaremos de contar histórias porque são elas que dão sentido holístico à experiência humana do mundo. Cada nova geração precisa de *story tellers* — como os pais que contam aos filhos, já deitados, histórias para os adormecer — e essa necessidade é até animada pelo incansável desejo de repetição, de reiteração do já narrado, e ganha a forma de um rito. Como sublinhou Blanchot, “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde ele é chamado a produzir-se” — e, acrescento, a repetir-se. É na narrativa que parte da consciência reflexiva se fixa e que a experiência ganha sentido e corpo e se inscreve, por apropriação, no vivido de quem a ouve, lê ou vê.

E há também uma segunda resposta à mesma questão, vinda do universo autoral, que diz sobretudo respeito ao estilo ou ao género, ao *modo* de contar histórias: queremos ainda fazê-lo à maneira de Homero, Dickens, Kafka, Faulkner, ou, no cinema, repetir Eisenstein, Welles, Renoir, Antonioni? Para quem se embrenha no mundo saturado de qualquer arte narrativa, é este o problema principal: *que* histórias quero ainda contar e, sobretudo, *como* as contarei? Ao reflectir sobre as narratividades do cinema e suas cercanias, tenho em conta, quer a primeira, quer a segunda resposta a esta questão: a *antropológica* e a *criativa*, porque as narrativas vivem, tanto de repetições desviantes e de metamorfoseados regressos do “mesmo”, quanto de “pequenas diferenças excessivas” que as tornam únicas e diferentes.

Quatro
questões

Mas a questão de saber que histórias queremos ainda contar e como as contaremos subdivide-se, mal a formulamos, em várias outras, que podem exprimir-se recorrendo a categorias convencionais. Questão de forma: queremos contar histórias ainda obedientes à sequência princípio-meio-fim e por esta ordem? Questão de

conteúdo: queremos contar fábulas ou parábolas que produzam ainda o efeito edificante do conto moral? Questão de autoria: queremos ainda filmar adaptações de obras de outrem, transferindo a mesma história de um *medium* para outro? Questão de destinatários: temos ainda em vista o público mais vasto, o adolescente, de gosto pré-formatado pelos *blockbusters*? Façam-se estas perguntas a estudantes de cinema com 20 anos e, salvo exceção, a resposta a todas elas será negativa: mais depressa se sabe o que *não se quer* fazer do que o *que se quer* fazer — as definições pela negativa são mais intuitivas e mais formuláveis do que as definições pela positiva. Dizer, como o poeta, “não, não vou por aí” é mais fácil do que explicar que caminho seguirei. Assim regressa a disputa entre “estruturados” e “probabilísticos” de Détienne, entre “retóricos” e “terroristas” de Paulhan.

  xitos e in  xitos narrativos: Franz Kafka

A NARRATIVIDADE marca a natureza e a condi  o humana e fez-se de *História* e de *histórias*, uma e outras produzindo os sentidos e a coerência do mundo, por vezes questionando uns e outra com remotivada ansiedade. Mas produzir *obra* narrativa é um labor difícil, que requer voca  o e persistência: exige o domínio aprofundado de um *ofício* — o que muitas vezes significa que lhe dedicamos a vida. Um narrador compulsivo vive, como um cientista ou um artista, em parte encapsulado na sua oficina, *atelier* ou laboratório. E o g  nio narrativo de quem inventa histórias cont  m um paradoxo aparentemente injusto: se a sua tr  via é comum a todos, s   poucos adquirimos, por sua via, reconhecimento pelos outros. Não basta gostar de histórias nem ser um seu leitor ocasional para nos tornarmos Tolstois ou Dostoievskis, Mizogushis ou Bergmans. O g  nio narrativo *reconhecido*    raro: não está igualitariamente distribuído e só se cultiva em estufa. Poucos seremos “cisnes negros”. Apreciemos, a este respeito, um caso exemplar:

Franz Kafka, escritor invulgarmente original e postumamente muito influente, viveu a sua curta vida (1883-1924)    margem de todos os modismos do seu tempo, queixando-se de “inabilidade para existir” e escrevendo, discretamente, contos e romances onde fantástico e estranhas metamorfoses emergem amiúde, ou onde personagens são alvo de processos judiciais incompreensíveis ou se enredam no labirinto de burocracias que gerem a vida corrente a partir de inatingíveis e insondáveis institui  es. Judeu de língua alemã, nasceu em Praga, capital da Bo  mia, então parte do império austro-húngaro, onde alemães (sudetas, separados do seu país desde há dois séculos) ocupavam o topo da administra  o, checos trabalhavam como quase-proletários, e judeus (funcionários, comerciantes, profissionais liberais) eram uma espécie de classe média desprezada pelos dois outros grupos. Estigmatizado e inseguro, Kafka sempre duvidou do valor do que escrevia: publicou pouco e antes de morrer pediu a um amigo, Max Brod, que destruísse toda a sua obra não editada — o que este não fez: deve-se-lhe, por exemplo, a publica  o póstuma de *O Processo* (1925), *O Castelo* (1926) e *Amerika* (1927), qualquer deles inacabado. Por vontade do autor, pouco dele teria restado: n  gu  m recordaria o discreto jurista de uma seguradora, que    noite mergulhava no que o interessava — fic  es e diários, correspondência com amigos e amigas.

De que tratam *O Processo* e *O Castelo*? No início de *O Processo*, Josef K. acha-se numa situa  o “absurda” quando inverosímeis guardas e um inspector v  o à casa de hóspedes onde aluga um quarto para o declarar preso, deixando-o depois seguir para o banco onde tem um posto importante. K. ignora em nome de que *Lei* lhe é movido o processo e nunca saber   de que é acusado. Esse mundo judicial de leis não escritas, que funciona em trapeiras, desv  os e s  t  os de tristes prédios mas que exerce poderes ilimitados (como as soturnas reparti  es de *O Castelo*, com o seu formigueiro de funcionários e ajudantes decr  pitos e corruptos), é o mundo de Kafka, onde os todos os poderes cheiram a mofo e se instalaram para impedir qualquer esperança. Mas a perplexidade inicial de K., que os oficiais dessa justiça desdenham e acham patética, vai sendo substituída por uma cedência que nele progride: K. vai-se *conformando* com as diligências do processo de que é alvo até que, no fim, o levam sem julgamento para uma pedreira deserta e o matam com uma faca de magarefe. Que “espécie de fic  o” está, aqui, em jogo? Pouco importa do que tal justiça possa ser a alegoria: um Estado dentro do Estado? As degeneradas

O Processo

instituições humanas? A burocracia, apenas apostada na sua auto-reprodução? A vida pura e crua, marcada por um “pecado original” e sua punição? A hermenêutica de *O Processo*, que se tornou livro oracular de uma nova bíblia laica, atravessou gerações e produziu estas e outras leituras. Mas, apesar do “ar de aldeia” dos seus escritos, Kafka não foi um “fundador de religião”: as suas parábolas laicas fogem à doutrina, e ele tudo fez para evitar que fossem lidas à luz de qualquer “ideia” exterior ao que nelas narra. A síntese de *O Processo* é a história-dentro-da-história que, no penúltimo capítulo, é contada a K., na catedral, pelo capelão da prisão: a porta da *Lei* está sempre aberta, mas é guardada por um porteiro que não deixa entrar ninguém. Um homem vem do campo para contactar a *Lei* mas o porteiro impede-o de entrar, embora admita a possibilidade de em qualquer momento lhe dar passagem. O homem acampa à porta da *Lei* à espera desse momento, mas passam-se anos e ele vai morrer. Então o guardião diz-lhe que a porta só estava aberta para ele mas que agora vai fechá-la. A parábola não chega a duas páginas mas a sua discussão, a que K. e o padre se dedicam, ocupa seis: a porta da *Lei* é a *mise en abîme* de todo o romance, da sua discussão e das interpretações de que viria a ser objecto.

O Castelo

Entre *O Processo* e *O Castelo* há, como diria Eco, fortes “homologias estruturais”: no segundo, K. é um agrimensor que veio de longe para aceitar um emprego num remoto condado rural, mas logo percebe que a sua contratação resultou de um equívoco e que ninguém, ali, precisa dele. Do condado só conhecemos a aldeia que sobe para o castelo, a cuja administração bastaria um regedor. Porém, o castelo “lá de cima” é um governo com um número incerto de chancelarias e um enxame de superintendentes, funcionários, conselheiros, secretários, escrivães, amanuenses, mensageiros, criados: uma intendência dimensionada para gerir um império, mas que apenas se ocupa da comunidade aldeã a cujos destinos preside. E cada aldeão sabe que a sua vida depende dos favores, da indiferença ou dos ditames arbitrários dos “senhores lá de cima” — que representam a *Lei*. Pouco depois de ter percebido que nunca obterá o emprego, porém, o agrimensor recebe uma carta de um superintendente, Klammm, que equivocadamente confirma a sua contratação. K. procura-o na “estalagem dos senhores” para tentar esclarecer a situação, mas só lhe é permitido espreitá-lo por um buraco numa parede: nunca o deixarão aceder à gente do castelo. Na estalagem conhece Frieda, amante de Klammm, que ali serve à mesa. Logo K. a seduz: ele julga que ter roubado a servente ao alto funcionário tornará inevitável uma explicação “de homem para homem” entre os dois, explicação que também resolva o seu futuro. Por isso K. vai-se deixando ficar na aldeia e aceita um humilhante posto de contínuo na escola local, onde passa a viver com a “noiva” e na companhia de dois inúteis ajudantes que o castelo lhe impôs para o espiar. Mas não desiste de tentar contactar os “senhores” e de esclarecer o seu destino. Para ser ouvido “lá de cima” recorre até a um mensageiro, filho de uma família caída em desgraça (porque uma das filhas rejeitou um alto funcionário que a queria para amante). Também Frieda despreza essa família e acabará fugindo de K. com um dos ajudantes que ele entretanto despediu, voltando ao sórdido serviço na estalagem dos senhores e talvez a Klammm. Que “espécie de ficção” é a de *O Castelo*? É outra parábola laica, que se ocupa da obstinação de K. — ele não prescinde de se fazer ouvir pela inatingível intendência “lá de cima”: uma intendência que é o Céu para os seus eleitos, o Inferno para os seus condenados, Purgatório ou Limbo para a maioria silenciosa dos seus súbditos.

Orson Welles filmou *O Processo* (1962) e Michael Haneke *O Castelo* (1997).

Somerset Maugham e as duas doutrinas da novela

LONGE DAS PARÁBOLAS DE KAFKA, Somerset Maugham explicava, no prefácio doutrinário ao seu *Ashenden or the British Agent* (1928), que o livro resultou da sua experiência de agente secreto na Primeira Guerra Mundial e que cada capítulo aludia a uma missão por si desempenhada, mas ficcionalizada. A novela é, assim, uma relativamente desconexa série de contos a que só a acção do protagonista dá unidade: o primeiro narra a sua contratação como agente e a primeira missão de espionagem em Genebra, o último o caos que viveu em Petrograd (designação de Petersburgo como capital da Rússia imperial, mais tarde rebaptizada Leningrad) nos dias da queda de Kerenski, em 1917, e da tomada de poder pelos bolcheviques — ele fora

para ali enviado para tentar manter a Rússia em guerra com a Alemanha, objectivo que ninguém teria podido alcançar. Significativo é que, talvez devido ao carácter fragmentário e pouco interligado dos diversos episódios que ali narra, Maugham anote, nesse prefácio, que há uma ideia de novela onde o enredo...

“...começa geralmente por acaso (...), se arrasta inconsequentemente e se some, deixando traços indecisos, sem nenhuma conclusão; arma uma situação interessante e deixa-a no ar, para seguir uma direcção diferente, que nada tem a ver com a história; não se prende a nenhuma ideia de clímax e desperdiça inconsequentemente os seus efeitos dramáticos. Existe uma escola de novelistas que considera isto o modelo perfeito da ficção. (...) Quando as circunstâncias que relatam parecem levá-los a um efeito dramático, fazem o possível para evitá-lo. Não apresentam uma história, mas sim material com que o leitor pode construir a sua, a seu modo”.

Leitores destas palavras em 2018 não deixarão talvez de reconhecer a sua actualidade, como se, embora escritas há 90 anos, elas ainda descrevessem com pertinência opções narrativas e dramáticas de autores contemporâneos, que preferem a deriva, o desvio e a inconclusividade (uma estratégia esboçada no séc. XVIII mas que demorou a ombrear com o gosto dominante). Mas, apesar do carácter fragmentário do que narra em *The British Agent*, Maugham estava longe de ser rever nessa “escola de novelistas”, defendendo, imediatamente a seguir, uma ideia de enredo bem mais tradicional e que o coloca entre os herdeiros do cânone superficialmente dito néo-aristotélico:

“Um enredo tem certas características que não podem desprezar-se. Tem um princípio, um meio, um fim e é completo em si mesmo. Começa com uma série de circunstâncias que têm consequências, embora as suas causas possam ser desconhecidas; e essas consequências, por sua vez causas de novas circunstâncias, prosseguem até ao ponto em que o leitor se sente satisfeito por não serem elas as causas de posteriores consequências dignas de consideração. Significa isto que a história deve começar em determinado ponto e acabar noutro igualmente determinado. Não deve vaguear desordenadamente; deve seguir, desde a exposição até ao clímax, uma curva definida e rigorosa”.

Foi a esta canónica forma de composição e à sua dinâmica interna de causa-efeito, narrada em continuidade diegética, que Maugham quis obedecer em *The British Agent*, dando aos diversos episódios uma sequencialidade que “não imita a vida”, antes “a usa como matéria-prima que a ficção arruma de maneira engenhosa”. A artificiosa composição a que deste modo se chega adopta o método do clássico *story teller*, que inventa acontecimentos e os interliga, respeitando os protocolos da verosimilhança — outra herança maior da *Poética*.

Revisitada a nove décadas de distância, pode parecer estranho que a exposição, por Maugham, desta dupla doutrina da novela, ainda pareça espelhar suficientemente duas opções narrativas e dramáticas que, vindas da literatura, tiveram depois tão forte expressão no cinema e nos seus filmes: o cinema moderno e de autor experimentou muitas vezes o primeiro modelo — o que “não apresenta uma história, mas sim material com que o leitor pode construir a sua”; o cinema narrativo dominante, o do *main stream*, preferiu nunca voltar costas ao segundo modelo — o que vive de princípio, meio e fim e é levado a um desfecho conclusivo numa diegese “consistente”. Livros e filmes atravessaram o século XX e instalaram-se no século XXI na senda de uma ou de outra destas estratégias dicotómicas.

A novela de Maugham veio a ser livremente adaptada ao cinema por Hitchcock, a partir de apenas dois dos seus capítulos (*Secret Agent*, 1936).

Factos, ficção e ideologia em *Guerra e Paz* de Tolstoi

SOBRE A DESOBEDIÊNCIA às tipologias dos géneros, sobre a relação entre “realidade” e “ficção”, sobre o peso dos filosofares doutrinários e da ideologia explícita no que é contado e sobre a diversidade das estruturas narrativas e as opções estilísticas que sempre caracterizam as obras marcantes que contam histórias, vale a pena recordar *Guerra e Paz* de Lev Tolstoi, obra que desde a sua publicação em livro integrou o grupo das melhores criações literárias da segunda metade do séc. XIX russo e se tornou num clássico da cultura narrativa europeia.

Grande saga de guerra — é um *romance histórico de acção* — por onde perpassam 160 personagens reais, mas também vasto *melodrama* envolvendo os destinos de personagens ficcionais de cinco famílias da nobreza de Moscovo e Petersburgo e ao mesmo tempo *romance filosófico*, *Guerra e Paz* foi sucessivamente adaptado ao cinema e para televisão, servindo, como tantas obras da sua envergadura, novos *tropos* audiovisuais. A sua primeira adaptação cinematográfica foi russa, feita por Vladimir Gardin em 1915, cinco anos após a morte de Tolstoi. Em 1947, F. Kamei estreava uma versão japonesa. Nos E.U.A., King Vidor dirigiu uma super-produção de 3h45m (1956, com Audrey Hepburn, Henri Fonda e Mel Ferrer). Maior cometimento seria o de Serguei Bondarchuk (U.R.S.S., 1966, grande investimento do Goskino soviético): 7h20m de filme projectáveis em quatro partes; as filmagens duraram seis anos e a obra gerou controvérsia devido ao número de cavalos mortos nas cenas de batalha. Na televisão, a BBC exibiu a sua série *War and Peace* em 1972-73; a França encenou a ópera homónima de Prokofiev em 2000; a Itália produziu uma série em 2007; a BBC, nova série em 2016. No teatro, destaca-se a adaptação de Newman e Piscator, de 1942, refeita em 1955. A ópera de Prokofiev estreara em 1955, em Leningrad, nos dez anos do fim da Guerra. E houve adaptações ao teatro radiofónico nos anos 40, 70 e 90. O que motivou o seu sucesso? Consideremos a obra, deixando de lado as suas diversas adaptações:

Tolstoi (1828—1910) começou a escrever *Guerra e Paz* em 1863, a seguir ao cinquentenário da campanha da Rússia de 1812, que se saldou pela desastrosa retirada das tropas napoleónicas invasoras. “Nem romance, nem poema, nem crónica histórica”, o livro reclamava-se, segundo o autor, da tradição russa vinda de Pushkin, não sendo enquadrável em “formas convencionais” (leia-se: em *géneros*). Uma sua primeira parte, provisoriamente intitulada *O ano de 1805*, foi publicada em folhetim, em 1864, pelo então mensário *Russki Vestnik* (*O mensageiro russo*); uma segunda, no ano seguinte. Mas, insatisfeito com essas primeiras versões, Tolstoi reescreveu o texto entre 1866 e 1869, para o publicar em livro neste último ano. As suas cerca de 1.700 páginas (dependendo das edições) cobrem o período de 1805 a 1820, incidindo especialmente na guerra “da terceira coligação” (1805), no período da “paz de Tilsitt” (1807) e sobretudo na campanha da Rússia (na segunda metade de 1812, incluindo a ocupação, pilhagem e incêndio de Moscovo, abandonada pelos seus habitantes). Mas, crescendo sobre este telão de fundo, toda a obra gira, no dizer do próprio Tolstoi, em torno do conflito entre determinismo e liberdade nas decisões e acções das suas personagens. Escreveu ele a este respeito, a fechar um prefácio depois publicado como apêndice às duas partes do epílogo:

A lei da
“fatalidade”

“... Ao descrever os acontecimentos de 1805, 1807 e, sobretudo, de 1812 (...), em que a lei da *fatalidade* surge de uma forma mais viva, não pude atribuir importância aos actos dos homens que julgaram dirigir esses acontecimentos, mas que contribuíram menos para eles do que todos os outros intervenientes. A sua actividade só me interessou como ilustração dessa lei da fatalidade que, segundo creio, rege a história, e da lei psicológica que leva o homem que realiza o menos livre dos actos a engendrar para ele toda uma série de raciocínios tendentes a convencê-lo da sua liberdade”.

Ou seja: se por um lado rejeitava a classificação de *Guerra e Paz* como satisfazendo um género convencional (só em *Anna Karenina*, de 1878, Tolstoi admitiu ter escrito algo semelhante ao que os europeus chamavam *romance*), por outro recusava-se a ler a História como resultante das decisões e acções de “heróis” que a fazem mover-se em determinada direcção (um vício que considerava comum aos cronistas da época). Em vez de privilegiar protagonismos excepcionais, Tolstoi observou os acontecimentos como resultando de uma complexa teia de factores e circunstâncias, tanto individuais como colectivos, incluindo uma vasta área de micro-acasos e imprevistos (p. ex., a constipação de Bonaparte em Borodino), teia geradora de um complexo sistema de causalidades e de ligações que acabam por determinar a inevitabilidade do que sucede — eis a sua “filosofia da História”.

Assim, em *Guerra e Paz*, o megalómano imperialismo de Napoleão só ilusoriamente depende das decisões voluntaristas e do “espírito de conquista” do imperador; e a “firmeza patriótica” do czar Alexandre I depende menos da sua vontade que do seu enredamento nas pressões e influências a que está sujeito entre cortesãos, amigos, conselheiros, chefes militares nacionais e estrangeiros, embaixadores e estadistas de

potências aliadas. À frente das forças russas, o generalíssimo Kutuzov é a única personagem que, isolada inter pares e agindo de modo reservado e esquivo, faz prevalecer até ao fim, contra subordinados-rivais e contra o próprio czar, a doutrina de que não se deve dar combate aos invasores franceses na sua retirada de Moscovo: mais vale abrir-lhes uma “ponte de ouro” que lhes permita fugir da Rússia sem mais sangue e perda de vidas, limitando-se o exército russo a empurrá-los, perseguindo-os à distância até que, em desastre, saiam do país. Kutuzov deixa, assim, a iniciativa das incursões contra os franceses em fuga a bandos de cossacos, milícias populares e guerrilheiros desenquadrados. É ele, na sua aparente indecisão e passividade, a única figura histórica reabilitada por Tolstoi ao longo de toda a saga, contra a opinião maioritária, incluindo a de historiadores da época, que considerou Kutuzov um chefe militar hesitante, lento e adverso a iniciativas.

Outra singularidade de *Guerra e Paz* é o facto de Tolstoi ter dado em francês, a língua do invasor, boa parte dos diálogos e dos apartes de personagens do livro, apesar deste se ocupar da resposta nacional russa às agressões militares napoleónicas. De facto, falar francês era, desde o consulado da imperatriz Catarina II (1762-96), sinal de verniz mundano na corte e na nobreza russa; só muito adiante, no livro, já em plena campanha de 1812, o uso do francês se torna objecto de reparos e de muitas amigáveis nas festas e recepções da capital, Petersburgo, e de Moscovo — muitas que apenas assinalam uma inconveniência praticada nos seus jogos de salão. Tolstoi chegou depois, pressionado por críticas nacionalistas, a redigir uma versão do livro exclusivamente em russo; mas as edições e traduções que se foram sucedendo conservaram o francês como “segunda língua” da obra (a terceira, muito mais residual, é o alemão).

A língua do
inimigo

Também a arquitectura narrativa de *Guerra e Paz* merece atenção: a obra compõe-se de quatro *livros* divididos num total de quinze *partes*, cada uma das quais feita de episódios relativamente curtos separados por intertítulos — e é esta última grelha, mais apertada, que permite a Tolstoi alimentar a narrativa de acções paralelas ou saltar de cenário para cenário, adoptando o regime que o cinema viria, mais de cem anos depois, a consagrar como *multiplot*: saímos da descrição de uma batalha para uma cena caseira entre os Rostov, os Bolkonski ou os Bezukhov, para a seguir regressarmos à ressaca da mesma batalha ou ao aparecimento em público do czar que, celebrando uma vitória, atira, de uma varanda palaciana, bolachas ao “bom povo” e é por este endeusado. Este *modus faciendi* é comum a outros autores, e não apenas russos, do séc. XIX. Mas ao mesmo tempo o livro é pontuado pelo filosofar do autor sobre a História e os modos de a contar — filosofar que se reacende, em forma de *ensaios* autónomos, em dois terços das duas partes do epílogo (o outro terço carrega velozmente a acção, em 60 páginas, de 1813 a 1820).

No apêndice aos epílogos, conta Tolstoi que consagrou ao livro “cinco anos de trabalho ininterrupto e exclusivo nas melhores condições de vida”: escreveu-o, recém-casado, na sua vasta propriedade rural de Iasnaia Poliana, herdada do pai, tentando ser um bom amo, paternal e educador, para os seus servos (como vários personagens seus), enquanto estudava com avidez o acervo de monografias e crónicas referentes aos anos sobre que escrevia. Anote-se que, motivado pelo cinquentenário da vitória russa sobre os franceses, ele trabalhou uma época iniciada 23 anos antes do seu nascimento: quando começou a escrever *O ano de 1805*, aos 35 anos, quase seis décadas o separavam dos acontecimentos sobre os quais ainda ouviu memórias familiares ou leu relatos e correspondências pessoais.

Numa carta de 1871, Dostoievski considerou *Guerra e Paz* “a última palavra, e a mais brilhante, da *literatura dos senhores da terra*” (*landlords’ literature* ou *literatura de terratenientes*, noutras traduções); e pouco depois acrescentava que Tolstoi era por excelência o “historiógrafo da nobreza russa, mais exactamente da sua elite cultural”, e elogiava-o pelo seu domínio da “poética” mas também “da realidade histórica e contemporânea com que lidava”, dizendo que nesses dois domínios “ninguém o ultrapassava”. E *Guerra e Paz* nunca perdeu, com o tempo, a sua natureza de enorme panfleto patriótico, defensor da “grande alma” da “Mãe Rússia”: durante o cerco de Leningrad (que durou 900 dias entre 1941 e 1944), Stalin fez distribuir cem mil exemplares da obra à população da cidade, para a incitar à

resistência, por todos os meios, contra a *Wehrmacht* do Terceiro Reich: a campanha de Hitler na Rússia replicava, 130 anos depois, a de Napoleão em 1812.

Viagens, desvios, estadias em margens e em “mundos especiais”

PARA ALÉM DAS SITUAÇÕES DE GUERRA, viagens, desvios, derivas e estadias em margens sempre foram fecundos pretextos para contadores de histórias — para o Homero da *Odisseia*, o Diderot de *Jacques le Fataliste*, o Melville de *Moby Dick*, o Wenders de *Até ao fim do mundo*, o Kubrick de *2001*, o Tarkovski de *Solaris*, o Steinbeck quase-repórter de *Viagens com o Charley*. E muitos autores centraram a sua obra em espaços, mundos ou regiões que os fascinaram: Lawrence Durrell (1912-1990), britânico nascido na Índia, poeta, romancista e escritor de crônicas de viagem, viveu e trabalhou, voluntariamente expatriado, como professor, assessor ou adido de imprensa em Chipre, Rodes, Corfu, Cairo, Alexandria, para o British Council em Córdoba e Belgrado e depois no Languedoc, escrevendo sobre o Mediterrâneo Oriental (*Carrossel Siciliano*, *Chipre - Limões amargos*, *A cela de Próspero*, *As ilhas gregas*, *O Quarteto de Alexandria: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*), mais tarde sobre o sul de França e de novo sobre o Cairo (*O Quinteto de Avignon: Monsieur, Lívia, Constance, Sebastian, Quinx*), prestando culto a uma espécie de multifacetado *deus loci* e aos “espíritos do lugar” que o assombravam — os do antigo mosaico do “mundo da oliveira”, cujos motivos são sobretudo gregos mas também romanos, bizantinos, otomanos, coptas, judaicos.

Ao mesmo tempo, as histórias que mais nos marcam são as que desbravam trilhos individuais onde se abrem à nossa compreensão e empatia motivações, perfis actanciais e comportamentos singulares mas potencialmente universais, por frágil que tal potência de universalidade nos pareça. Inscrevemos na nossa experiência a que nelas se narra ou discute porque, para o dizermos como Terêncio e Montaigne, “tudo o que é humano nos interessa”. Apropriamo-nos, por *transfert*, da experiência de personagens que em nós produzem os seus *efeitos*: um *efeito Antígona*, um *efeito Bovary*, um *efeito Karenina*. Os percursos em margens e as estadias em retiros ou em mundos especiais, que evocam irresistivelmente os ritos de passagem de Van Gennep (*separação* → *iniciação* ou *margem* → *regresso*) e as viagens iniciáticas dos românticos como a do jovem Goethe a Itália, são ocasiões para metamorfoses individuais e revelações em que personagens se descobrem outros e de onde saem transformados. Conhecemo-los como grandes temas ficcionais da literatura antes de terem igualmente desaguado no cinema. Destes consideremos apenas três exemplos, um de 1924, outro de 1926, o último de 1938:

No *Berghof*

Por que sobe Hans Castorp ao Berghof, sanatório internacional acima de Davos, a 1600 metros de altitude, entre as neves eternas e as geleiras dos Alpes suíços? Este “simplório da planície” de 24 anos, recém-formado engenheiro naval, espera iniciar em breve estágio num estaleiro. E enquanto espera vai de visita a um primo, convalescente de tísica, para o acompanhar de volta a Hamburgo daí a três semanas. Hans julga-se “de perfeita saúde” e para ele o Berghof será apenas, crê, uma exótica estância de repouso e de passagem. Mas afinal o primo não está curado e tem de ficar ali mais meio ano. “Regressar daqui a três semanas é uma ideia lá de baixo”, da cidade, diz-lhe este; “cá em cima”, no Berghof, as semanas já não são unidades de conta e o tempo mede-se em meses e estações. Assim começa *A montanha mágica* de Thomas Mann (1924, escrito entre 1912 e 1923). Alguém visita com certo objectivo uma *margem*; o objectivo altera-se e a estadia na margem prolonga-se: Hans adoecerá e ficará anos no sanatório das montanhas. Premissa do romance: a saúde não existe; em qualquer lugar de cura adoecerás.

Também o agrimensur de Kafka, como vimos, viajou de muito longe para ocupar um inexistente posto de trabalho na aldeia de *O Castelo*. Mas em Kafka o fluir do tempo é por vezes uma ameaça mortal, gera ansiedade e angústia: a vida, demasiado curta, é uma desigual luta contra ele; será tolerável *perder tempo*? No seu *Kafka*, Walter Benjamin recorda o que o autor põe na boca de um seu avô:

“A vida é extraordinariamente curta. É tal a sua brevidade (...) que não entendo como pode um jovem (...) decidir ir a cavalo até à aldeia vizinha, sem temer (...) que o lapso de uma vida normal (...) seja demasiado breve para tal viagem”.

No sanatório de Mann, pelo contrário, o tempo sobra, distende-se imparavelmente: os internamentos eternizam-se e ninguém, apesar do protocolar optimismo médico, garante a cura aos internados. Doença e seu tratamento são, ali, a própria vida, feita de monótonas rotinas — mas não necessariamente entediadas: p. ex., num quarto vizinho do de Hans, um casal “bárbaro” passa o tempo a fazer amor ruidosamente, o que desinquieta o hóspede recente e o impede de dormir. Mas a longa estadia no Berghof — mundo especial à margem da vida — conduzirá Hans a um revés axial: a meio das 750 páginas do romance, numa noite de Walpurgis, ele decide, em transe, declarar-se à russa de olhos tártaros por quem ali se foi apaixonando — ela regressou há meses ao sanatório devido a um persistente problema de vasos linfáticos. Hans declara-se-lhe mas ouve dela que, no dia seguinte, partirá para o longínquo Daguestão, no Cáucaso, onde a espera o marido, funcionário moscovita.

A inesperada notícia provoca nele uma derrocada interior, tanto mais quanto ela lhe diz que “bem poderiam ter falado mais cedo” e que, usando o tratamento por *tu* que a noite de Walpurgis propicia, o censura: “Foste tímido de mais para te aproximares da mulher a quem agora falas como num sonho.” Cláudia Chauchat — é esse o seu nome — parte, deveras, na tarde seguinte, com um mero relance para o seu devoto apaixonado. A mulher de quem o médico-chefe do Berghof, pintor amador, fez o retrato e a quem chamou “felina” e “bonitinha”, deixa a Hans, de lembrança, a miniatura, em vidro, da radiografia do seu tórax doente, que ele passa a trazer na carteira e venera como uma relíquia. *Chauchat*: nome homófono de *chaud chat*, *gato quente*. Mas Hans foi por ela atraído devido à sua parecença com um antigo colega de liceu que aos 13 anos o fascinou e de quem ela, aos 30, é a tardia réplica feminina: mesmos olhos de tártaro, mesmos málares salientes. E, para meter conversa com o colega e com a Chauchat, Hans recorre, a mais de dez anos de distância, ao mesmo pretexto: a ambos pede um lápis emprestado. A homossexualidade que recalcou “lá em baixo”, no liceu, ainda inspira a heterossexualidade assumida “cá em cima”, no Berghof.

200 páginas depois a Chauchat volta, fatal, ao sanatório, mas agora como companheira de um majestoso holandês de Java enriquecido como plantador de café; o homem, doente, gagueja e raramente conclui uma frase, mas a sua magnanimidade a todos cativa, incluindo Hans, que se torna seu amigo. O primo de Hans, que entretanto forçou uma partida prematura, também ali regressa, mas para morrer. E o velho holandês acaba suicidando-se, depois de obrigar Hans a confessar-lhe, “entre irmãos”, o seu amor por Cláudia. A russa desaparecerá de novo do Berghof, mas desta vez para não mais regressar ao romance.

No vasto corpo de *A montanha mágica* também se discutem as perigosas políticas “lá de baixo”, a liberdade e o compromisso, o darwinismo e os humanismos, a carbonária e os jesuítas, as religiões e os ateísmos, doutrinas científicas, disciplinas médicas. O romance recai continuamente num fervilhante filosofar de época, ora assumido pelo autor-narrador, ora entregue a personagens. Mas estas empolgadas tertúlias têm um patético desfecho: os seus dois principais antagonistas, o carbonário-pacifista Settembrini e o jesuítico-belicista Naphta, amigos e vizinhos no povoado mais próximo do Berghof, travam-se precipitadamente de razões e enfrentam-se em duelo. No campo de honra, porém, à ordem de “fogo!”, o pacifista dispara para o ar e o belicista, chamando-lhe cobarde, aponta a pistola à cabeça e põe termo à vida, diante de um Hans siderado e das demais testemunhas. E um dos filósofos mais recorrentes no mundo especial do sanatório, *dernier salon où l'on cause*, envolve a tentativa de entender o que seja o tempo — a pretexto da natureza especial que ele ali adquire. Logo após a partida da Chauchat para o Daguestão, interroga-se o autor, através de Hans:

“Que é o tempo? Um mistério imaterial e onnipotente. (...) É ele uma função do espaço, ou *vice-versa*? São idênticos? (...) O tempo é activo, tem carácter verbal, ‘traz consigo’. Que traz ele consigo? A transformação. O *Agora* não é o *Então*; o *Aqui* não é o *Ali* — entre ambos há o movimento. Mas, circular e fechado sobre si, o movimento pelo qual medimos o tempo é uma transformação a que quase chamamos repouso, imobilidade. O *Então* repete-se no *Agora* e o *Ali* no *Aqui*.” (tr. adapt., J.M.M.).

Então, agora,
ali, aqui

Desde a apresentação a que chamou «Propósito», situando a acção nos anos que precederam a primeira Grande Guerra, anota Mann, referindo-se logo ali ao tempo,

mas na sua relação com a história que vai contar — e deixando, de entrada, uma sugestiva nota sobre a *antiguidade* desta:

“Acontece a [esta] história o que (...) acontece também aos homens, e entre estes (...) aos contadores de histórias: ela é muito mais velha que os seus anos; a sua vetustez não pode ser medida em dias, nem o tempo que sobre ela pesa por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao tempo que esta história deve o seu teor de antiguidade (...)” (tr. adapt., J.M.M.).

Perto do fim do livro, um grande tédio apodera-se dos internados, que ora estudam esperanto e tentam falá-lo à mesa, ora se dedicam a jogos de salão e a sessões de espiritismo. Ao cabo de anos no Berghof, Hans já não usa relógio, que um dia lhe caiu ao chão e que ele não mandou consertar: só lhe interessa o tempo que a erva demora a crescer e a sucessão das incertas estações “lá de cima”. Mas eis que de súbito estala, “como um trovão”, o que virá a ser a Grande Guerra: Hans, que já não lê jornais e a quem pouco interessa o que se passa “lá em baixo”, nem se teria dado conta do que sucedeu se não fossem os outros, que agora não falam de outra coisa e que, em tumulto, desertam do sanatório. Curados ou moribundos, os tísicos voltam à vida deixada para trás e que de súbito clama por eles, porque, se ainda estão vivos, de alguma serventia serão. Hans não está curado, mas também ele “desce” no magote e parte, num comboio apinhado até aos estribos, para, como bom alemão, ir guerrear. A sua jornada na montanha mágica desemboca num anónimo campo de batalha onde, fugidia silhueta, o entrevemos uma última vez: encharcado pela chuva e enterrando-se na lama, foge de obuses, pisa cadáveres de amigos e tiritita, trôpego e de baioneta em riste, em direcção a trincheiras inimigas. Três mil homens avançam, só lá chegarão dois mil. E Mann conclui assim a sua história:

“Adeus! Agora sim, vais viver ou morrer! Tens poucas hipóteses. Este baile macabro para onde te deixaste arrastar durará ainda alguns anos criminosos e não queremos apostar muito na possibilidade de escapares. Para falar com franqueza, não sentimos grandes escrúpulos ao deixar sem resposta esta questão” (tr. adapt., J.M.M.).

A montanha mágica foi adaptado ao cinema por Hans Geissendorf (1982).

Há, porém, outras viagens, desvios e derivas que começam por ser abruptas “quedas em si” antes de se tornarem “físicas”. Veja-se a de Kees Poppinga em *O homem que via passar os comboios*, de Georges Simenon (1938): uma noite ele descobre o seu patrão, respeitável abastecedor de navios, embriagado num sórdido botequim de Groningue que normalmente não frequentaria; ouve-o e percebe que, fraudulentamente, o homem levou a firma à falência e se prepara para simular um suicídio e para desaparecer com o que conseguir levar. Poppinga fica, de súbito, sem emprego e sem futuro: aquela conversa fracturou o seu tempo num *antes* e num *depois*. Na manhã seguinte, para espanto da esposa, não se levanta da cama: a sua vida, até ali feita de ingénuas certezas e de prudentes renúncias, desabou e nada voltará, para ele, a ser como era. Sai de casa, virando costas a mulher e filhos, para Amesterdão, numa nova vida marginal onde anula os valores que o regiam; mas nessa vida assedia e mata uma dançarina, amante do patrão, que o desprezou e se riu dele. Torna-se num fugitivo de quem os jornais falam. Preso em Paris quase por acaso, fecha-se num total mutismo. Dado como louco e internado num asilo da sua cidade natal, pede um caderno para escrever *a verdade sobre o caso Poppinga*. Mas o caderno ficará em branco. Premissa da novela: se não sabes viver livre, não te desamarres do que te sustém.

Reavaliemos o contado: rodeado de tísicos que recaem e vão morrendo, Hans deixa-se cativar pela Chauchat, com quem de início não simpatizara porque ela batia com a porta ao entrar no refeitório do Berghof. O agrimensor K. rouba Frieda a Klamn para impor a este um improvável encontro “entre homens” que clarifique o seu destino. Poppinga mata a amante do patrão na primeira visita que lhe faz porque ela se ri dele e do seu desejo de dormir com ela, e assim sela o seu destino. Eis três histórias, vividas em margens, sobre devir outro, sobre sexo e morte. Margens, desvios e derivas espaciais, mas também do tempo: o romanescos usa-os — sanatório, aldeia longínqua, fuga — para se distanciar de percursos e cronologias correntes e criar bolhas espacio-temporais onde a lógica e a motivação dos comportamentos

mudam e adquirem alteridade e autonomia, onde as personagens descobrem os duplos que em si dormiam ou hibernavam.

A facialização dos lugares ficcionais

CADA HISTÓRIA REQUER E INSTALA o mundo especial onde se passa: Elsinore de *Hamlet*; Berghof de *A montanha mágica*; Alexandria de Durrell; aldeia de *O Castelo*; Manderley de *Rebecca*; cidade flutuante de Verne; *village* e mansão de *Eyes Wide Shut*; castelo de *Barry Lyndon*; nave Discovery de 2001; estação orbital de *Solaris*; hotel de *Marienbad* ou de *The Shinning*; “zona” de *Stalker*; Los Angeles distópica de *Blade Runner*; Bramford de *Rosemary’s Baby*; Hogwarts de *Harry Potter*; rua e saloon do Western. E, na ficção escrita ou filmada, muitos lugares tornam-se mágicos: não há *Avalon* sem brumas nem *Hobbit* sem verde Shire. Lugares e objectos ganham nela uma segunda natureza: *facializam-se* (como disseram Deleuze e Guattari e Eisenstein sugerira a propósito da chaleira fumegante de Dickens), adquirem rosto próprio (v., *infra*, os dois textos sobre *Facialidades*). Se a ficção atravessa diferentes territórios, selecciona neles a colecção de espaços especiais requeridos pela acção: sucessivas paragens fluviais de *Apocalypse Now*; sequência de cidades de *Até ao fim do mundo*; paisagens do Oeste de *Stagecoach*; não-lugares hopperianos de *Paris, Texas*. Muitas vezes, meios de transporte foram lugares cruciais para o drama: restaurante ou *wagon-lit* de comboio, cabine de avião, interior de navio, caravana, *roulotte*, camião. Não haveria *Viagens com o Charley* sem Rocinante, nem *About Schmidt* sem auto-caravana, nem *Revolta na Bounty* ou *E la nave va* sem os navios, nem *Stagecoach* sem diligência, nem *Un soir un train* sem comboio, nem *Easy Rider* sem Harley Davidson, nem *20 mil léguas submarinas* sem Nautilus.

Cada filme, cada romance, atmosferiza o seu mundo especial, cria o “espírito do lugar” ou dos objectos, refigura-os. Não se trata necessariamente de captar a monumentalidade do pró-fílmico existente: dada a sua grandeza, foi difícil, antes da película de 70 mm e do *Todd-Ao*, trazer para o cinema, por exemplo, o Grand Canyon ou as cataratas do Niágara. Trata-se, sim, de lidar com o mundo especial da história e seus lugares de modo que eles se tornem para-personagens indispensáveis ao que é contado — presenças identitárias fortes e reconhecíveis: um jardim *zen*, um *bonsai*, pode ser pequeno; mas num filme pode tornar-se num enorme actante. E muitas vezes a facialização de espaços dependeu de convenções de género: o filme de terror e o de *suspense* especializaram-se na criação de lugares ameaçadores: em tal bosque, em tal beco, naquela casa assombrada, só pode passar-se algo de *mau* — eles são figurados para catalizar medos infantis. Ou, como em *Repulsion*, um apartamento, seus móveis e objectos exprimem o delírio da protagonista. Mas a facialização de lugares e objectos não requer o patético de quaisquer géneros literários, do filme de terror ou de *suspense*: é-lhe anterior, pré-existe em potência nesses lugares e objectos, entendidos, no caso do cinema, como materiais pró-fílmicos naturais ou como artefactos disponíveis para assumirem uma segunda natureza.

De entre as histórias que vivem dos lugares *que inventam*, tome-se *Hotel Savoy* (1924), curta novela de Joseph Roth (1894-1939), com a sua infindável galeria de “monstros simpáticos”: o hotel é um aparentemente respeitável edifício de sete pisos cuja metade de baixo aloja espaçosamente ricos comerciantes e industriais de passagem e cujos andares de cima são ocupados por pobres-diabos que mal têm com que pagar os quartos-tugúrios onde se eternizam — artistas de variedades, refugiados, párias, diletantes crónicos, micro-agiotas. Com o seu salão de chá e conhaque, o seu clube onde dançam coristas nuas, o seu brasão de ouro na porta e o seu porteiro fardado, o seu ascensorista-penhorista e um saguão favorável a suicidas, é um “mundo”, ou a metáfora de um mundo resultante da perigosa paz de Versalhes e que, entre fumos e estrondos de revolução — grevistas já defrontam militares na capital — começa confusamente a caminhar para o nazismo. O hotel é, assim, um microcosmo que miniaturiza um macrocosmo, uma margem como a aldeia de *O Castelo* ou o Berghof da *Montanha mágica*, que propicia longas estadias — como a de Gabriel, o narrador, que, inicialmente de passagem, ali fica a viver. E também nele aluga quarto, por cima de Gabriel, a jovem Stasia, dançarina (outra Chauchat; há igualmente uma tártara, Anastasia, no *The British Agent* de Maugham), que esconde

No *Hotel Savoy*

um proibido fogareiro a álcool para nele fazer chá e que espera ir viver para Paris. O narrador apaixonou-se vagamente por ela, mas nunca tal amor se tornará físico. Stasia acabará por se ligar a um primo dele, que de início desprezava e que, para melhor lhe fazer a corte, também se mudou para o hotel.

Simbolicamente, no fim da novela de Roth o Savoy arde e no incêndio perece parte dos seus hóspedes miseráveis. Mas, antes, instala-se nele um financeiro emigrado e enriquecido na América, Bloomfield, filho de um falecido Jechiel Blumenfeld local, que toda a gente vem visitar para lhe propor negócios e para lhe pedir empréstimos; mas o grande mecenas partirá à sucapa, no tumulto que talvez tenha provocado o mortífero incêndio, deixando à cidade uma nova sala de cinema e uma fabriqueta de brinquedos — investimentos perdulários com que parece tentar reconciliar-se com um passado a que está a virar costas: nenhum negócio ali o interessa; ele só voltou à cidade, uma última vez, para visitar a campa do pai. Quanto a Gabriel, foi três anos prisioneiro de guerra na Sibéria e depois “operário, trabalhador rural, guarda-nocturno, bagageiro e ajudante de padeiro”; mas na escola teve luzes de grego e latim e aprendeu quem foram Cristovão Colombo e Alexandre da Macedónia, o que o tornou num “homem culto”. Também ele espera viajar para Ocidente, mas chega ao Savoy apenas com a roupa que traz no corpo — um tio cede-lhe um fato que o torna apresentável. Quando pensa na sua vida, vê “o soldado, o assassino, o quase assassinado, o ressuscitado, o prisioneiro, o vagabundo”. No fim, porque Bloomfield o contratou como secretário e lhe pagou bom dinheiro, talvez possa finalmente concretizar o sonho de ir conhecer Paris — a Paris para onde gostaria de ter ido com Stasia e onde o próprio Roth veio a morrer, aos 44 anos, no ano em que estalou a Segunda Guerra. Mas o sonho que anima o protagonista não é parisiense: nas últimas linhas da novela, partindo com um conhecido num comboio de emigrantes da Eslovénia, ouve-o dizer: “Quando eu chegar a Nova York, a casa do meu tio...”, e lembra-se de um amigo que também passava o tempo a suspirar pela América. Quase 40 anos depois, Elia Kazan veio, por seu turno, recordar que a terra prometida dos centro e leste-europeus foi durante décadas a que ficava à sombra da estátua da Liberdade.

Hotel Savoy bem poderia ter sido filmado pelo Fellini de *Roma*, *Amarcord* e *La nave va*, se a este alguma vez tivessem interessado os esfarrapados migrantes e os pequeno-burgueses da *mitteleuropa* pós-prussiana dos anos 20, ou a *exilliteratur* posterior a 1933, a dos intelectuais em fuga dos plenos poderes de Hitler. Mas Fellini, romano de Rimini nascido em 1920, cresceu e chegou ao cinema na Itália de Mussolini e tinha outro mundo com que se ocupar — o seu. Os escritos de Roth, que os nazis teriam gostado de queimar e talvez tenham queimado, deram origem, sobretudo a partir dos anos 60, a pelo menos 16 filmes e adaptações televisivas na Alemanha e na Áustria — *et pour cause* — incluindo *A rebelião*, de Michael Haneke (1993), a maioria dos quais pouco é hoje recordada (a primeira adaptação fora americana, dos anos 30). Também o italiano Ermanno Olmi dele adaptou *A lenda do bebedor sagrado* (1988).

Certo é que a simples descrição de um lugar e de um ponto de vista sobre ele pode sugerir ou oferecer, por vezes, a ideia para um livro ou para um filme. Deixemos o *Savoy* de Roth e pensemos na *Roma dos telhados* tal como se vê do terraço de *Palomar*, de Italo Calvino (1983). A cidade que Palomar dali observa nada tem em comum com a das ruas, praças e calçadas lá de baixo: é a dos pardais, dos pombos invasores e dos estorninhos migrantes. Vista dali, diz o autor, não se imagina que Roma tenha chão e subsolos. E, em tempo de câmaras montadas em drones teleguiados, apetece pensar que é possível filmá-la directamente, sem ter de a construir em estúdio e sem recurso a imagens geradas em computador. Descreve-a assim Calvino:

“A forma verdadeira da cidade está nestes altos e baixos de tectos, telhas velhas e novas, redondas e chatas, chaminés finas ou grossas, alpendres de palha ou telheiros de lusalite ondulada, parapeitos, balaustradas, pilares, suportes que sustentam vasos, reservatórios de água feitos de chapa, sotãos, clarabóias de vidro, e sobre tudo isto a floresta das antenas de televisão, direitas ou tortas, cromadas ou ferrugentas, (...) todas magras como esqueletos e inquietantes como totens. (...) Terraços proletários enfrentam-se uns aos outros com os seus estendais de roupa e tomates plantados em alguidares de zinco; terraços de luxo, com trepadeiras agarradas a armações de

madeira, móveis de ferro forjado pintados de branco, toldos de enrolar; torres de campanários em forma de campânula; frontões de edifícios públicos de frente e de perfil; casas de luxo em terraços e sobreterraços; andares sobre-elevados, abusivos e impunes; andaimes metálicos de obras em curso ou interrompidas; janelões com cortinas e janelinhas de casa de banho; (...) casas de elevadores; torres de janelas geminadas ou triboladas; pináculos com Nossas Senhoras; estátuas de cavalos e quadrigas; mansões decadentes e tugúrios, alguns recuperados para *garçonnières*; e cúpulas que se arredondam sobre o céu em todas as direcções e distâncias (...).

Deste universo pró-fílmico far-se-ia decerto um curto documentário sobre a “Roma dos telhados”. Mas se a ideia é injectar nesses cimos uma história, então será preciso animá-los, dar vida e luz doméstica aos seus terraços, marquises e *penthouses*, inventar para eles habitantes com as suas rotinas e enredos, talvez recordando o Jeff e a Lisa da *Janela indiscreta* de Hitchcock ou inventando um(a) protagonista tão *voyeur* como o Tomek que, em *Uma breve história de amor* de Kieslowski, espreita dissimuladamente a vizinha. E talvez seja preciso criar cenas em que o(a) protagonista desce ao mercado ou ao café, para que a história não se confina aos cimos e respire, cá em baixo, outra cidade. Nesse caso as *répérages* anteciparão com precisão que mercado ou café frequenta ele(a), porque também esses espaços serão relevantes para-personagens.

Livros sócias e diegese no *Quarteto de Durrell*

NOUTRA ESCALA mais vasta, imperdoável seria não atentar com maior detalhe, a propósito da centralidade dos lugares nas narrativas, no moderno-clássico *Quarteto de Alexandria* de Lawrence Durrell, obra única mas composta por quatro livros distintos (*Justine*, 1957, *Balthazar*, 1958, *Mountolive*, 1958 e *Clea*, 1960). Sobre a centralidade da cidade e do seu “velho poeta” (Constantine P. Cavafy, grego alexandrino) no que ali é contado, centralidade incansavelmente reiterada ao longo de toda a obra, escreve Durrell desde as primeiras páginas de *Justine*:

“...Nenhum de nós é responsável pelo que se passou. A cidade é que deve ser julgada, embora sobre nós, seus filhos, recaia a punição. Mas, em suma, que é esta nossa cidade? O que se agita sob o nome de Alexandria? Num relance, os olhos proporcionam-me a imagem de milhares de ruas poeirentas. Moscas e mendigos são os donos da cidade, juntamente com aqueles que se deliciam em vidas intermédias. Cinco raças, cinco línguas, uma dúzia de credos; cinco esquadras reflectindo os seus perfis nas águas oleosas do porto. (...) Coexistem ali mais de cinco sexos e só as subtilidades linguísticas do grego demótico nos revelam as suas *nuances* diferenciais. O capital sexual que ali se esbanja em oferta excessiva surpreende pela variedade e profusão. E contudo Alexandria não é um lugar de prazer: ali, os amantes simbólicos do mundo grego cedem lugar a algo subtilmente mais andrógino e introvertido. O Oriente não desfruta da doce anarquia carnal porque está para além do corpo.” (tr. adapt., JMM).

A nostalgia por esta cidade que há muito deixou de existir — nenhum visitante reconheceria hoje, nela, a Alexandria de Durrell nem a de Cavafy — marca os quatro livros, multiplicada por recorrentes apontamentos paisagísticos que sublinham a infinita variabilidade do seu *etos* e a transformam uma entidade determinadora de destinos individuais, como um *deus loci* que a tudo e todos impõe os multitudinários *espíritos do lugar*. Logo a abrir o primeiro livro, diz o narrador que, para poder escrever, se *retirou* para uma ilha próxima — e a narrativa arranca, assim, em situação de exílio voluntário numa *margem*:

“Retirei-me para esta ilha (...). Não sei porque agora, ao escrever, penso nela como num *retiro*. Os seus habitantes dizem, brincando, que só um convalescente pensaria em procurar este lugar. Bem, para condescender, admitamos que sou alguém que procura curar-se... (...) Insensivelmente, na senda da memória, regresso à cidade onde as nossas vidas se entrecruzaram e se desfizeram, à cidade que se serviu de nós como sua flora — embaraçando-nos nos seus conflitos próprios e deixando-nos acreditar que a trama das nossas paixões nos pertencia. (...) Tive de vir para aqui para reconstituir (...) a cidade na minha memória — esta melancólica província que o *velho* [Cavafy] dizia cheia das ruínas negras da sua vida.”

Retiro e
anamnese

O *Quarteto* de Durrell, grande ensaio ficcional sobre o “amor moderno”, apresenta-se assim, desde as suas primeiras linhas, como um vasto exercício de anamnese

marcado pela melancolia, onde situações e acontecimentos se vão sucedendo mais por associação livre e em a-cronia do que respeitando a sucessividade diegética. O narrador reorganiza as memórias da sua vida de escritor pobre na cidade e do seu convívio com personagens idiossincráticas e com mulheres com quem ali se relacionou, evocando um mundo irreversivelmente revoluto — um passado que insiste, com os seus mortos e fantasmas, em impor-se ao presente.

O autor expôs, na breve nota introdutória a *Balthazar*, os seus “objectivos formais”, que consistiam em escrever três novelas *sósias* umas das outras e mais outra que funcionasse como *sequela* e *continuação* das três primeiras:

“Estou a tentar construir um romance a quatro dimensões, inspirado nos princípios da relatividade [de Einstein]. Três partes de espaço e uma de tempo são a receita deste *continuum*. (...) As três primeiras partes desenvolvem-se espacialmente (por isso as designo por *sósias* e não por *sequelas*) — e o seu tempo é o mesmo tempo estável, não se encadeiam numa série temporal. Só a última prolonga o tempo e propõe uma *continuação*. (...) Não é o método de Proust nem de Joyce, que em meu entender ilustram mais a *duração* de Bergson do que o *espaço-tempo* [de Einstein]”.

Hoje, independentemente da inspiradora mas datada referência a Einstein e da tentativa de distanciamento em relação a Proust e Joyce, acertadamente tidos por bergsonianos, diríamos que os três primeiros livros do *Quarteto* se ocupam da mesma realidade sincrónica a partir de diferentes pontos de vista, produzindo algo comparável ao que no cinema designamos por *efeito Rashomon*, e que o quarto avança diacronicamente, fazendo progredir a diegese até uma Alexandria mergulhada na Segunda Guerra e à ressaca local do conflito.

A personagem que dá título ao livro inicial, *Justine*, alude do seguinte modo à estratégia de escrita dos três primeiros, observando-se a si mesma nos grandes espelhos múltiplos de uma modista e falando com o narrador:

“— Olha! Cinco imagens diferentes da mesma pessoa. Se eu fosse escritor tentaria descrever uma personagem assim, através de uma espécie de visão prismática. Porque será que não conseguimos ver mais de um perfil de uma só vez?”

Visão
prismática

E nas primeiras páginas de *Balthazar* outra personagem glosa, noutros termos, esse programa, sugerindo o tipo de variabilidade que só se obtém por paralaxe:

“Nós vivemos (...) vidas enraizadas em selecções de ficções. E a nossa perspectiva da realidade é condicionada pelo nosso posicionamento espacio-temporal, não pela nossa personalidade. Assim, cada interpretação da realidade baseia-se numa posição única. Dois passos para leste ou para oeste e o quadro muda inteiramente.”

Noutra curta nota introdutória (ao último livro, *Clea*), Durrell insiste em que a sua tetralogia forma um único corpo homogéneo e como tal deve ser lida. E acrescenta, sobre o leque de futuríveis que incluiu nos seus breves apêndices finais:

“Entre os apêndices a esta [quarta] novela esbocei um certo número de possíveis maneiras de continuar a tratar as personagens e situações do *Quarteto* em diversos enquadramentos — mas apenas para sugerir que, mesmo no caso de as séries se sucederem indefinidamente, o resultado nunca seria um *roman fleuve* (expansão folhetinesca da sua matéria), pois permaneceriam integrados no seu mesmo contexto. Se o eixo do *Quarteto* foi bem lançado, será sempre possível esboçar ramais em mais direcções, sem perder o rigor e a coerência do todo”.

Finalmente, sobre a mudança de postura do narrador (ficcional, não coincidente com o autor), explicara-se Durrell, também na nota introdutória a *Balthazar*, sublinhando a querela interna, nele, entre sujeito e objecto:

“A relação sujeito-objecto é tão essencial à relatividade, que tentei conduzir o romance simultaneamente na forma subjectiva e objectiva. A terceira parte, *Mountolive*, é uma novela estritamente naturalista, onde o narrador de *Justine* e *Balthazar* se torna num objecto, isto é, numa personagem”.

Dito de outro modo: o narrador de *Justine* e *Balthazar* é autodiegético (conta na primeira pessoa sendo ao mesmo tempo personagem); o de *Mountolive* é heterodiegético (conta na terceira pessoa, como observador exterior, tratando o

narrador dos dois primeiros livros como apenas mais uma das personagens observadas); o de *Clea* regressa à posição do narrador dos dois primeiros.

Curiosamente o *Quarteto*, solidamente ancorado na Alexandria quase-real de entre-duas-guerras, nunca suscitou, como um todo, o interesse do cinema. Apenas foi feita uma adaptação livre de *Justine* assinada por George Cukor (1969), com Anouk Aimée na protagonista; mas essa adaptação transformou a novela, ignorando as três outras, num *thriller* de amor-&-espionagem recheado de tráfico de armas e só remotamente durrelliano (o realizador inicial do filme foi Joseph Strick, substituído por Cukor já em fase adiantada da produção).

A complexidade do conjunto do *Quarteto*, os seus múltiplos e sobrepostos registos, atmosferas e enfoques, o grande número de personagens e de micro-acontecimentos narrados, terão dificultado a sua abordagem filmica: seria preciso, para adaptar a obra no seu todo, reduzir, simplificar; sempre foi difícil pôr em *script* mil páginas de romance, obrigando a suprimir personagens e parte dos enredos. Mas tais dificuldades nunca impediram as adaptações cinematográficas do *Guerra e Paz* de Tolstoi. Abdicando da totalidade do *Quarteto*, o cinema perdeu a oportunidade de se confrontar com um monumento literário incontornável, feito nos meados tardios do séc. XX, e que se tornou em objecto de culto para sucessivas gerações de leitores — um empreendimento que até foi contemporâneo da primeira geração de cineastas da *nouvelle vague* e do cinema moderno europeu.

A escrita dos filmes

UM ESCRITOR COMEÇA POR SER um leitor compulsivo: antes de adquirir um estilo próprio, um jovem escritor é influenciado pelo do autor ou autores que prefere. O mesmo se passa com quem escreve para cinema: um guionista aprende a sê-lo vendo filmes e lendo os *scripts* para eles escritos. E quando vê filmes e lê *scripts* não o faz na posição de mero espectador ou leitor: *estuda-os* solitariamente e discute-os com outros. Os primeiros autores da *nouvelle vague* francesa aprenderam como se faziam filmes, nos anos 50 do século XX, vendo-os na cinemateca, discutindo-os em tertúlia com Henri Langlois e escrevendo sobre eles. Nos E.U.A., entre os anos 30 e 50, as escolas eram os escritórios dos estúdios propriamente ditos: a formação de guionistas fazia-se em exercício, transmitindo-se aos neófitos um saber corporativo. Foi ali que o *script* para cinema, depois para televisão, adquiriu os seus formatos próprios, obedecendo a convenções editoriais e a paginações específicas, padronizadas e partilhadas pela gente do ofício, concebido de modo a que, em média, cada página correspondesse a um minuto de filme.

Os textos mais próximos do *script* cinematográfico são as peças de teatro escritas para serem encenadas. Mas no teatro escrito a descrição da acção e dos adereços de cena raramente está presente: a acção e a composição da cena são tradicionalmente deixadas ao encenador. No *script* de um filme, pelo contrário, diálogos e descrição da acção sucedem-se, com alinhamentos gráficos distintos, de cena em cena: o *script* antecipa mais a realização do que a peça de teatro escrita antecipa a encenação, mesmo se o realizador decide, ao filmar, afastar-se da acção nele proposta. Ora, desde os trágicos gregos gerou-se, no teatro, a tradição de conservar as peças escritas: já o Aristóteles da *Poética* afirmou que a leitura de uma peça é uma forma bastante de a conhecer, independentemente de a vermos, ou não, em cena. Essa tradição deu depois lugar, com a tipografia, à edição de teatro em livro. Mas essa tradição não foi herdada pelo cinema: um *script* ainda hoje não é comumente entendido como obra literária autónoma do filme para que foi escrito. A edição de *scripts* vem do cinema “moderno” europeu — primeiro em revistas especializadas, depois em livro. Hoje proliferam *scripts* na *internet* — muitas vezes não os originais, mas os reescritos a partir do filme acabado.

Teatro visto,
teatro lido

Por vezes, um *script* inclui, para além da descrição da acção, indicações precisas sobre o que deve ver-se no ecrã e o modo de o conseguir, sobre movimentos de câmara ou outras sugestões técnicas. Leia-se o início do de *Apocalypse Now*, de John Milius e Francis Ford Coppola, com narração (*voice over* do protagonista) escrita por Michael Herr; o exemplo deve bastar para que quem o lê entenda a diferença entre o *script* cinematográfico e a peça escrita para teatro:

“FADE IN:

EXTERIOR, DIA — SIMPLES IMAGENS DE ÁRVORES

VEMOS coqueiros semi-distorcidos como num sonho. Aqui e ali surgem colunas de fumo colorido movendo-se no ENQUADRAMENTO, amarelas, depois violetas. MÚSICA começa baixo, sugerindo 1968-69. Talvez "The End" pelos Doors.

Agora NO ENQUADRAMENTO MOVEM-SE helicópteros, formas agrestes que parecem planar ao acaso. Um deles, fantasmático e em GRANDE PLANO, flutua sobre as árvores e subitamente, sem aviso, elas INCENDEIAM-SE no vermelho alaranjado das chamas do napalm.

A CÂMARA MOVE-SE AO LONGO das árvores que ardem enquanto os helicópteros-fantasmas vão e vêm no fumo.

DISSOLVE PARA:

INTERIOR, DIA — HOTEL, SAIGÃO

GRANDE PLANO invertido do rosto hirsuto de um homem jovem. É WILLARD, capitão do exército. Ele ABRE OS OLHOS... O seu olhar é intenso e vago. A CÂMARA MOVE-SE em torno dele, que fixa a ventoinha rotativa no tecto do quarto.

EXTERIOR, DIA — IMAGENS DOS HELICÓPTEROS

Eles continuam a voar devagar e pacificamente sobre a selva que arde. Os fumos coloridos vão e vêm. Morrison continua a cantar "The End".

INTERIOR, DIA — HOTEL, SAIGÃO

A CÂMARA MOVE-SE lentamente no quarto... VEMOS WILLARD. Ele vai à janela para espreitar, através dos estores, a movimentada rua de Saigão.

WILLARD (V. O.)

Saigão... merda. Ainda estou em Saigão. Cada vez que acordo penso que estou de volta à selva.

Regressa à cama, deita-se. Tem a barba por fazer, está exausto, parece bêbado. VEMOS garrafas de álcool, fotografias e documentos desarrumados sobre a mesa.

WILLARD (V. O.)

Quando fui a casa de licença ainda foi pior. Acordava sem saber onde estava. Quase não disse uma palavra à minha mulher até ter dito sim ao seu pedido de divórcio. Aqui, só queria estar lá. Lá... só pensava em voltar para a selva. Estou aqui há uma semana. À espera de uma missão. E a amolecer. A cada minuto neste quarto fico mais fraco. (...) De cada vez que olho à minha volta, estas paredes apertam-me mais e mais.

Ele está agora de pé, nu, num transe qualquer, bebendo e treinando artes marciais até que cai, desamparado, no chão.”

Dois andaimes pedagógicos

NO CASO DO CINEMA, a partir do momento em que o ensino especializado passou a ocupar-se das narratividades e das narrativas fílmicas, adoptaram-se sobretudo duas abordagens pedagógicas. A primeira, próxima da análise de filmes, tratava de saber como, ao longo da sua história, o cinema “contou mostrando”. E a distinção mais funcional era a que se fez durante décadas entre o cinema “clássico”, estabilizado pelo *studio system* norte-americano, e o “moderno”, nascido da *nouvelle vague* francesa e do pós-neorealismo italiano, e que se estendeu a toda a Europa e, em parte, ao cinema independente da *New Hollywood*. A segunda, que respondia ao *How to...* da escrita propriamente dita, referia-se ao *corpus* dos manuais de dramaturgia e de *screenwriting* e ocupava-se da arquitectura interna dos *scripts*, da sua estrutura e funções narrativas: *deve* um *script* dividir-se em *actos* ou em *partes*? Quanto(a)s? Por quê? Existem *modelos* narrativos? O que é o *arco* da personagem? O que é um *princípio*, um *meio*, um *fim*?

A análise de filmes consiste em observar a grelha de construção de uma obra desde o seu conjunto até ao *plano*, entendido como unidade filmica elementar: parte-se do todo para analisar a composição de cada parte, refazendo decrescentemente o caminho até ao *plano*. Sucessivos visionamentos do filme permitem recuar do corpo compósito da obra a cada um dos seus actos ou partes, sequências ou cenas e finalmente até à montagem plano-a-plano, atentando aos enquadramentos, mudanças de ponto de vista, eventuais *raccords* e durações de cada elemento — “lendo” o eixo sintagmático, horizontal, das relações de sentido entre as unidades da cadeia montada de imagens e sons, presentes umas às outras em sucessão, e o eixo paradigmático, vertical, dos significados relacionáveis e comutáveis uns com os outros (se quisermos importar para a descrição do filme o vocabulário da linguística estruturalista dos anos 60 e início dos 70). Isto significa mostrar a *découpage* do filme, palavra francesa que não tem tradução suficientemente lata em português, mas que no vocabulário técnico do cinema pode designar a *planificação* do *script* (o seu detalhe técnico plano a plano). Eis como Jean Mitry definia *découpage* no seu *Dictionnaire du Cinéma* (1963):

*Découpage -
planificação*

“*Découpage* — Construção definitiva do guião. Estabelecida a lógica dramática, cada cena é dividida em planos sucessivos segundo as necessidades da expressão e do movimento. A cada plano é dado um número e são-lhe referidas todas as indicações úteis: representação, movimentação dos actores e da câmara (no caso de tomada de vistas móvel), ângulo, qualidade e profundidade do plano, iluminação, etc. Para cada sequência (cena passada no mesmo lugar ou *décor*), descrição minuciosa do *décor*, mobiliário e acessórios, da roupa a usar, preparando a filmagem”.

Muitas vezes, porém, o *script* planificado ou “*découpado*” é apenas o *script* literário a que o realizador acrescentou anotações técnicas, esquemas ou esboços só por ele entendíveis. Noutros casos, de que Hitchcock é o mais clássico exemplo, a *découpage* gera um *story board* que antecipa, desenhado, o que o filme (ou uma sequência, ou cena) vai ser: o *story board* de *The Birds* mostrava com clareza, próximo da banda desenhada e plano-a-plano, o que o filme ia ser. Mas a *nouvelle vague* e o moderno cinema europeu, concretizando a *politique des auteurs*, tornaram a *découpage* e a planificação num exercício amiúde oral e semi-improvisado nas filmagens: Godard ou Antonioni partiam de uma *découpage* sumária e tomavam as suas decisões no *plateau*, explicando plano a plano o que pretendiam à equipa de imagem (caso do segundo) ou por vezes nem isso fazendo (caso do primeiro). Mas a análise de filmes como aqui descrita — a compreensão da sua *découpage* e a sua leitura plano a plano — é o único procedimento pedagógico que permite entender, em concreto e na prática, como Ford, Hitchcock, Ozu, Godard, Antonioni, Bergman, muitos outros, pensaram e fizeram o seu cinema.

Quanto à segunda abordagem pedagógica, relativa à estrutura narrativa (geralmente invisível) do *script*, tinha o seu remoto precursor no neo-aristotelismo de Lodovico Castelvetro (1570) (2) e no *saber fazer* herdado da dramaturgia. Um certo *corpus* de obras de referência era incontornável nesta abordagem, na maioria americanas, em menor número europeias. Sem pretensão de exaustividade, invoco aqui os escritos de Lajos Egri (vindos de 1946 e do teatro, actualizados em 1960) em *The Art of Dramatic Writing*; Eugene Vale em *Screen and Television Writing*, (edição revista, 1998); Richard Blum em *Television and Screenwriting* (4ª edição, 2001); Tom Stempel em *Framework* (1988); Irwin Blacker em *The Elements of Screenwriting* (1986); Jon Franklyn em *Writing for Story* (1986). A esta bibliografia iam-se acrescentando *Alternative Scriptwriting*, de Ken Dancyger e Jeff Rush (2007), ou *Me and You and Memento and Fargo*, de J. J. Murphy (2007). E a este grupo juntavam-se Michel Chion com *Écrire un scénario* (1985), Benoît Peeters com a colectânea *Autour du scénario* (1986), Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer com *Exercice du Scénario* (1990), Pierre Jenn com *Techniques du scénario* (1991). Fora do âmbito dos estudos em cinema, mas relevantes para o conhecimento das morfologias e estruturas dramatúrgicas, ficavam obras como *The Theory and Analysis of Drama* (Manfred Pfister, *Das Drama*, 1977). Mas mais conhecidos dos alunos eram o *Screenplay* (1979) e os posteriores manuais de Sydney Field, que tentou consagrar como ‘paradigma’ da longa-metragem ficcional uma estrutura em três actos animada por *turning points* (ou *plot points*): a sequência *set up* → *confrontation* → *resolution* (3); o *Story* (1997) de Robert McKee, paladino do

*Estrutura
interna
do script*

archplot clássico ancorado num *inciting incident*; ou *The Writer's Journey* (1992), de Christopher Vogler, que adaptava *The Hero with a Thousand Faces* (1949), de Joseph Campbell, por sua vez a adaptação, às narrativas, dos *Ritos de passagem* (1909) de Van Gennep. Apesar de, na sua espartilhada diversidade, se dar a ler como uma espécie de escolástica do *screenwriting*, este *corpus* não perdeu interesse: sem o conhecermos, não perceberemos como foi o cinema narrativo lidando com a estrutura e a organização interna das histórias que conta — ele constitui um pequeno bosque em que qualquer pedagogia especializada precisa, temporariamente, de se internar.

20 anos depois

Há 20 anos, em *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana* (escrito na segunda metade dos anos 90 mas só editado em 2001), assumi que se justificava avaliar os núcleos de experiência e as explícitas normatividades que transpiravam desta bibliografia. Tive, então, boas razões para o fazer: nos anos 80 não existia em Portugal qualquer ensino aplicado de escrita para cinema e, para o criar e instalar, era preciso alicerçá-lo numa *literature review* e num *estado da arte* que permitisse a constituição de um *corpus* reflexivo que era, como disse, sobretudo americano. Mas a escola que dava os primeiros passos neste ensino — a Escola de Cinema do Conservatório Nacional, depois Departamento de Cinema da ESTC — nascera (em 1973) da geração do *novo cinema* português, sendo seus anjos tutelares o *cinema de autor* da *nouvelle vague* francesa e o *cinema moderno* europeu, que deliberadamente não produziram reflexão própria e consistente sobre as narratividades cinematográficas. Havia, sim, uma voluntária *incultura* (que se dava a ler como *contra-cultura* ou como *cultura selvagem*, meramente assente no desprezo por quaisquer cânones) sobre esse *corpus*, embora nos *mentideros* de bastidor se acusasse o cinema português de ser sobretudo vítima da sua “incapacidade para contar histórias”. Estabilizar um tal *corpus* e manter com ele uma relação crítica pareceu-me então indispensável para instalar uma pedagogia, embora empreendendo um exercício que, por dar atenção a americanos herdeiros do *studio system*, era, na época, “politicamente incorrecto”.

À margem dessa incultura deliberada, em grande parte promovida pelo meio profissional, tinha-se entretanto imposto, no ensino universitário, a herança estruturalista, sobretudo francófona, que, especialmente ao longo dos anos 70, abordara a semiologia e a semiótica da imagem a partir da linguística, afastando-se de uma pedagogia aplicada e privilegiando abordagens teóricas inspiradas pelo *linguistic turn* para-filosófico dos estudos em comunicação. Esta abordagem, que olhava para o cinema como mais uma “linguagem”, contribuiu, a seu modo, para o codificar e gramaticalizar, mas tratou os filmes como cadáveres destinados a serem dissecados em aulas da nova anatomia: estudava-se a sua retórica e significância, mas não os modos de os fazer. Semiologia e semiótica, no seu forte pendor teórico, ajudavam a compreender mas não a estruturar, em concreto, histórias e filmes.

Mais tarde, em *Culturas narrativas dominantes — o caso do cinema* (2009), propus uma abordagem não doutrinária e a-normativa dos ensinamentos dos “manuais” de escrita para cinema, entendendo as estruturas narrativas neles propostas como *jogos*; dediquei-me, ali, a analisar ludicamente o que designei por *Big Game Closed Plot* (o grande jogo do enredo fechado) — apenas um dos planaltos da vasta paisagem marcada pela diversidade de aberturas a novas morfologias e arquitecturas narrativas contemporâneas, oriundas da literatura, da dramaturgia e das que se testavam em outras artes da cena. Hoje, a literacia sobre o *corpus* desses manuais e sobre a literatura deles afluente generalizou-se, embora em boa parte estereotipada e caricatural, alimentada por sínteses simplificadoras e por vulgatas. Como sempre acontece, as sínteses de uma época adquiriram a forma de sebtas e de *syllabus* feitos por vulgarizadores que visam “democratizar” o ensino, “facilitando-o” e “resumindo-o”: esses *syllabus*, muitas vezes oferecidos como cursos pagos que é possível “frequentar” à distância, proliferam na *internet* e, salvo excepção, pretendem ensinar em cinco horas o que deliberadamente se ignorou durante cinquenta anos.

Reescrita e polimento

Em matéria de aprendizagem de escritas há, porém, um obstáculo incontornável: como melhor sabe quem escreve, um dos principais segredos oficiais da escrita é a reescrita e o seu paciente polimento — tarefas lentas e morosas que requerem tempo

e implicam, se possível, ouvir e considerar a opinião de terceiros em quem se possa confiar: amigos e colegas que aceitam ser leitores e críticos benévols, editores, actores. Naturalmente, há excepções: romancistas que nunca releerão a primeira versão do que escreveram, dando-a desde logo como definitiva; dramaturgos e guionistas que não moverão nem uma vírgula na obra-prima que lhes saiu de jacto. Mas a reescrita e o polimento continuarão a garantir a melhoria da escrita de livros e a que é feita para a cena ou para o ecrã — e nem uma nem o outro se aprendem em cursos rápidos, nem na *internet*.

Império & empório dos três actos

A PROPÓSITO DOS MANUAIS que promoveram a narrativa em três actos referi Sydney Field (1979, 1984) e o seu “paradigma” *set up* → *confrontation* → *resolution* (*preparação, confronto, resolução*), separados por *turning points* ou *plot points* que fazem “avançar” a história. Outros autores propuseram, em alternativa a este “molde”, estruturas em quatro ou cinco actos, mas facilmente redutíveis aos três actos mais convencionais. Tornada “norma” académico-profissional, a estrutura em três actos teve uma larga progenitura: ainda a descobrimos plasmada, como veremos, em filmes tão diversos como *Eyes Wide Shut* (Kubrick), *Apocalypse Now* (Coppola) ou *Na via láctea* (Kusturika). Tal “molde” não foi, porém, inventado por Field: como ele próprio reconheceu, foi testado e estabilizado por cineastas bem antes da sua teorização. O império (e empório) dos três actos ou partes, conceptualmente inspirado no *princípio, meio e fim* do Aristóteles da *Poética* (que nunca se referiu a *actos*) e nas narrativas orais, e que depois acampou estavelmente no teatro e nas literaturas antes de alargar o seu território ao cinema narrativo, conheceu, aqui, versões anteriores à de Field e suas variantes. Vale a pena observar, limitando-nos a um par de exemplos históricos, o funcionamento de cada um dos três actos como dotado — pelo menos parcialmente — de autonomia narrativa (sobre a sedimentação dos três actos e do modelo ‘*equilíbrio inicial* → *desequilíbrio gerador da história* → *reequilíbrio final*’, v. Mendes, 2009: 51-76). Vejamos:

Em *Mónica e o desejo* (Bergman, 1953), Mónica (18 anos) e Harry (19) rompem com a sua pobre e atormentada vida em Estocolmo e partem, no barquito do pai do rapaz, para um Verão de grandes férias — o seu *grito do Ipiranga*. No fim do Verão Mónica está grávida, consegue escapar-se a uma família que a apanhou a roubar comida e o casal decide, sem dinheiro e quase sem combustível, voltar à cidade. Casam-se discretamente com a ajuda de uma tia de Harry, nasce-lhes uma filha e ele trabalha de dia e estuda à noite, tentando construir o futuro da família; mas Mónica, jovem doméstica, quer voltar a divertir-se, compra roupa cara, deixa a bebé a cargo da tia de Harry e engana o marido, voltando a antigos namorados. Separam-se e Harry fica sozinho com a filha. Fim. O filme está construído em três partes claramente distintas. A primeira constrói o mundo em que ambos vivem na cidade e depois destrói-o: eles decidem virar-lhe costas e partir. A partida do jovem casal para a sua aventura é o final de uma curta-metragem: eles evadiram-se, alcançaram o seu objectivo. Esse filme poderia acabar nas águas de Estocolmo, quando o barco se afasta da cidade. A segunda é o Verão de férias e também pode ser vista como uma curta-metragem autónoma, que começa com a partida do casal de Estocolmo e acaba com o seu regresso à cidade. Neste caso teremos assistido à longa escapada dos dois jovens para uma *margem*, sem nos preocuparmos com os seus antecedentes nem com as suas consequências. Esse filme começa onde o primeiro acabou e termina, de novo nas águas de Estocolmo, de regresso ao casario da cidade. A terceira e última parte é a única que não pode ser vista autonomamente, porque decorre do que entretanto se passou e constrói os seus desfechos. Nos termos dos ritos de passagem há ali *separação* (eles fogem da cidade), *iniciação* (vivem o Verão apenas entregues a si mesmos) e *regresso* (à cidade, onde o casal se desfaz).

Bergman,
1953

Em *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), o jovem Eddie Felson e o seu sócio Charlie Burns vivem de expedientes: o primeiro é um óptimo jogador de *snooper* e vai desafiando incautos, fazendo-se de tolo, para lhes extorquir pequenas somas em apostas. Mas Eddie, ambicioso, decide desafiar Minnesota Fats, o melhor bilharista do país, para o vencer e lhe ganhar dez mil dólares. O experiente jogador aceita o desafio e a primeira meia-hora de filme é o duelo entre ambos, uma ininterrupta

Rossen,
1961

série de partidas que se arrasta por 25 horas. Mas o calcanhar de Aquiles de Eddie é o álcool: depois de ter ganho a Fats 18 mil dólares, embebedado-se e vai perdendo jogos e todo o dinheiro. Com duas últimas notas amarrotadas no bolso, ainda pede ao adversário que continuem a jogar mas este declara que o jogo acabou e Eddie cai, ébrio, no chão. O filme poderia terminar aqui, na mortífera “25ª hora” de Eddie: seria uma curta-metragem sobre um jovem excessivamente auto-confiante, que desafia um jogador bem mais experiente e acaba por este esmagado. Esta primeira parte do filme é autônoma, tem o seu próprio princípio, meio e fim e não pede qualquer continuação inevitável. Mas Eddie “ressuscita” como o canónico naufrago que afinal não morreu na praia, e inicia-se uma longa segunda parte onde conhecerá Sarah, alcoólica como ele, que tenta regenerá-lo e regenerar-se a si própria. Num final resoluto, Sarah morre, Eddie volta a desafiar Fats e desta vez ganha, mas acaba proibido pelo seu novo e poderoso *manager*, Bert Gordon, de voltar a jogar — é proscrito do mundo do bilhar.

Quase 40 anos depois, em *Gladiator* (2000), Ridley Scott ainda usou, para a longa primeira parte do filme, o *design* conceptual do primeiro acto de *The Hustler*: em 180 d.C., Maximus — jovem general romano a quem o velho Marco Aurélio quer passar o poder — é vítima do golpe de estado urdido pelo filho do imperador, Commodus, que mata o pai e precisa de eliminar Maximus, seu principal rival. Este foge, ferido pelos pretorianos, para tentar salvar a mulher e o filho, que ignoram o que se passou e o esperam, longe, em casa. Mas os esbirros de Commodus antecipam-se e matam-lhe a família. A primeira parte do filme acaba quando, exausto e enfraquecido pelos ferimentos, Maximus chega finalmente a casa, que incendiaram e onde a mulher e o filho foram assassinados. Então cai como morto: o seu mundo está destruído. Não tem motivos para “ressuscitar”: só deseja juntar-se à mulher e ao filho. Mas “ressuscita” como Eddie em *The Hustler*, e por isso a história continua. O primeiro acto de *Gladiator* conta o fim de um mundo — aquele onde o protagonista vivia no início da história.

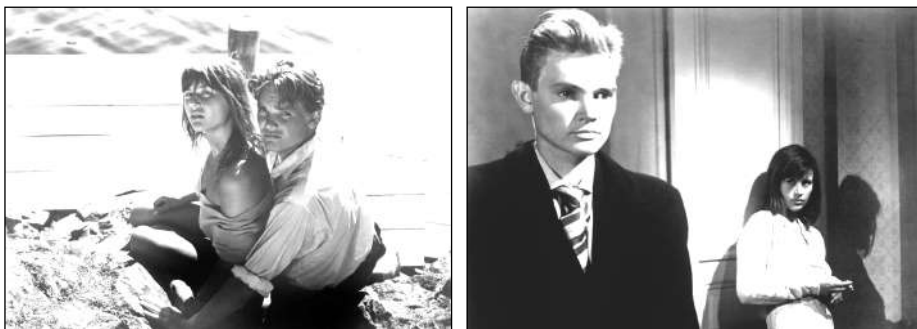
Renoir,
1951

Mónica e o desejo e *The Hustler* são exemplos de filmes construídos em três actos ou partes, mas onde a passagem de um acto para o outro não é (ainda) feita por um *plot point* como Field o definiu em 1979 (um *gancho* de enredo que *impõe* mais história, inevitável gerador de continuidade e causalidade neo-aristotélicas). A fuga de Harry e Mónica não *impunha* a narrativa do Verão, como a derrota e a queda de Eddie não *impunha* a sua “ressurreição”. Mas já em 1951, em *The River*, Jean Renoir filmara, longe da estrutura em “actos” ou em “partes”, o primeiro amor de três moças adolescentes, duas inglesas e outra filha de mãe indiana e pai britânico, nas margens de um rio sagrado na Índia pós-colonial (a independência foi declarada em 1947, mas subsistiram no país famílias de industriais e de comerciantes britânicos). Renoir apostou na narração, em *voice over* e em tom memorialista, de Harriet, a mais jovem das três moças (as outras são Valérie e Mélanie); a acção desenvolve-se em torno do *Diwali*, festa anual das luzes, durante a visita de um desconhecido, o jovem capitão John, que voltou da guerra ferido e tem uma perna de madeira, por quem as três raparigas se sentem atraídas. A fluidez dominante da *voice over* e dos acontecimentos a que ela se refere apaga qualquer dependência de uma estrutura narrativa baseada em “actos” ou “partes”: nada aproxima o filme do que viria depois a ser a estrutura marcante do *main stream*. Renoir ignorou-a deliberadamente, evitando quaisquer decisivos *turning points* e preferindo-lhes o mero fluir dos acontecimentos, que se sucedem sem sobressaltos e com inteira *naturalidade*. E misturou a sua ficção com descrições da Índia que, embora encenadas, evocam a curiosidade etnográfica por uma civilização exoticamente amável, com os seus homens meditativos e sagrados e muito próxima da natureza — mantendo a *expositio* até ao fim.

Tal não significa que *The River* não contenha uma clara exposição inicial que apresenta a família de Harriet e seus vizinhos (o equilíbrio inicial do mundo da história); a *perturbatio* (ou *inciting incident*) causada pela chegada do visitante; o fim do mundo onde as adolescentes brincavam juntas no mesmo jardim e sua alteração pelo modo como vão disputar as atenções do recém-chegado (é o tema do filme, assumido por Valérie: o adeus à infância); um acidente traumático (o irmão de Harriet é morto pela cobra que tentava “encantar”); e a sábia aceitação final dos

factos da vida por Mélanie, a hindu-britânica, que, como John, vive um problema de identidade: ela terá de optar pela Índia ou pela Inglaterra, ele terá de aprender a viver sem uma perna num mundo onde toda a gente tem duas. Em pano de fundo, o rio que corre imutável, alheio aos dramas que nas suas margens se sucedem.

Estes exemplos põem em evidência dois regimes de filmes: os resultantes de uma estrutura em actos que demorou a estabilizar, depois tornada em molde por autores como Field (a eficácia narrativa do “paradigma” ia torná-lo *na* forma a imitar); e os resultantes da experimentação independente de tradições e escolas, gerando filmes que, como na literatura e no teatro, inventavam o seu *design*, fugindo de moldes heteronómicos e acreditando que os públicos não estavam irremediavelmente dependentes de um cânone. Porém, Renoir, Bergman e a maioria dos seus contemporâneos não se interessaram por um cinema solipsista e que não cativasse públicos: queriam encher salas e trabalhavam para isso. Mas nem Bergman se manteve fiel aos três actos de *Mónica e o desejo* (embora a eles tenha regressado), nem Renoir foi um militante anti-actos. Para muitos cineastas, mesmo se desobedientes a modelos narrativos, a organização em actos foi um utensílio a que recorreram em certo projecto — pense-se no *Dune* de David Lynch (1984), autor que mais tarde tanto combateu convenções narrativas. Os três (ou quatro, ou cinco) actos vêm, decerto, de uma forte tradição, enraizada num pesado *etos* e *habitus* dramaturgico. Mas são uma estrutura dúctil, maleável: são um mero dispositivo narrativo disponível — um entre outros.



Sommaren med Monika, Ingmar Bergman, 1953 (fotogramas reenquadrados do filme).



The Hustler, Robert Rossen, 1961 (fotogramas reenquadrados do filme).



The River (Le Fleuve), Jean Renoir, 1951 (fotogramas reenquadrados e imagens promocionais do filme).

Contra os três actos: a diversidade das estruturas

CONTRA A NORMA dos três actos escrevera já Maupassant (1888), com notável abertura de espírito, em vésperas do nascimento do *cinématographe*, discordando do crítico literário que julgava poder decidir, diante do *Don Quijote* de Cervantes, de *Madame Bovary* de Flaubert ou de *As afinidades electivas* de Goethe, quais deles eram e quais não eram *verdadeiros* romances:

Maupassant,
1888

“Em geral tal crítico entende por romance a aventura mais ou menos verosímil, montada à maneira de uma peça de teatro em três actos, contendo o primeiro a exposição, o segundo a acção e o terceiro o desfecho. Ora, essa maneira de compôr é absolutamente admissível, desde que se aceitem também todas as outras. Há regras para fazer um romance, sem as quais uma história escrita deva chamar-se outra coisa? (...) Quais são essas famosas regras? De onde vieram ? Quem as estabeleceu?”

Na segunda metade do século XX, a perplexidade de Maupassant perante a falta de legitimação das “regras do romance” iria tornar-se extensiva à de numerosos realizadores e autores perante as “regras” da estruturação narrativa dos filmes. Como ele, poderíamos dizer que qualquer “norma” — por exemplo a dos três actos — é tão admissível como todas as outras. Ou seja, que a adopção de um molde, modelo ou arquitectura narrativa é tão válida como a de qualquer outra, porque só o resultado interessa, não a norma ou o método. O que há de peculiar na doutrina do crítico de Maupassant, quando aplicada ao cinema e aos seus filmes, é que a sua legitimação é garantida pelos grandes produtores da indústria e pela *box office*, comparáveis aos editores literários que juram conhecer a receita dos *best sellers* e só para ela trabalham (v., *infra*, *O motor dos thrillers noirs escandinavos...*).

Seria impossível invocar aqui, porque são incontáveis, os romances e filmes que ignoram a construção em três actos ou partes e são explicitamente architectados por um número muito variável de segmentos ou capítulos. E há autores para quem outras fórmulas architectónicas se tornam invariantes ou quase, dando testemunho da sua fidelidade a estruturas inteiramente pessoais. Numa entrevista incluída em *A arte do romance*, o entrevistador pede a Milan Kundera (1986: 108-110) que fale do “plano architectónico dos seus romances”, porque todos eles, menos um, “estão divididos em sete partes”. Kundera empreende então uma inesperada explicação sobre a inevitabilidade dessas sete partes, para no fim concluir:

Kundera, 1986

“Não é uma mania supersticiosa sobre um número mágico nem um cálculo racional, é um imperativo profundo, inconsciente, incompreensível, arquétipo de uma forma a que não consigo escapar. Os meus romances são variantes de uma mesma arquitectura fundada no número sete.”

Mais adiante (*op. cit.*: 195-196), o mesmo Kundera explica que o romancista trilha, através de “egos experimentais” (personagens, *dramatis personæ*), derivas que o fazem mergulhar em questões que a filosofia também aborda (mas esta sem histórias). E é expressiva a sua defesa da *composição digressiva* no romance do séc. XVIII (onde destaca Fielding, Goethe e Laclos). Ele prefere Sterne, que descobriu uma nova forma de deambulação entre mundos possíveis:

“De todos os romances dessa época o meu preferido é *Tristram Shandy* [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*], de Laurence Sterne. (...) Sterne abre-o evocando a noite em que Tristram foi concebido, mas mal começa a falar dela outra ideia sedu-lo e essa outra ideia, por associação livre, suscita outra reflexão, depois outra anedota, de maneira que ele vai de digressão em digressão e Tristram, herói do livro, é esquecido por umas boas cem páginas. (...) A poesia da existência, diz o romance de Sterne, está na digressão”.

A estrutura de cada obra foi por vezes um jogo iniciático para o próprio autor, como no *Quarteto* de Durrell. Já em *Ulysses*, que se ocupa de 18 horas da vida do seu protagonista Leopold Bloom e de Stephen Dedalus em Dublin (entre as 8 da manhã de 16 de Junho de 1904 e a madrugada do dia seguinte), Joyce glosou a *Odisseia* de Homero, organizando o livro em três partes (*Telemaquia*, *Odisseia* e *Nostos*) e 18 episódios ou capítulos que se referem a personagens ou segmentos narrativos homéricos: na primeira, *Telémaco*, *Nestor*, *Proteu*; na segunda, *Calipso*, *Lotófagos*, *Hades*, *Éolo*, *Lestrigões*, *Cila e Caríbdis*, *Os rochedos falantes*, *As sereias*, *Ciclope*,

Joyce, 1922

Nausicaa, os Bois do Sol, Circe; na terceira, *Eumeu, Ítaca, Penélope*. Mas esta estrutura, que Joyce quis deliberadamente lúdica e irónica, labiríntica e charadística, não consta do texto original publicado por Sylvia Beach em Paris em 1922 nem das edições seguintes: Joyce expô-la em carta a um amigo, Carlo Linati, em 1920, em forma de um esquema onde estabelece o horário da acção de cada episódio, atribui a cada um uma cor dominante, enumera as personagens clássicas a que as suas se referem, alude à disciplina com que está relacionado (*teologia, história, filologia, mitologia, química, etc.*) e apontando, ainda, as relações metafóricas entre os seus segmentos e os da epopeia inspiradora. E no ano seguinte enviou a outro amigo, Stuart Gilbert, um novo esquema que completa o primeiro e onde também alude aos tipos de escrita dos seus 18 segmentos (*narrativa jovem, narrativa madura, catecismo, narcisismo, incubismo, labirinto, alucinação, etc.*); sugere ainda com que órgãos do corpo está cada segmento relacionado e identifica a cena dominante em cada episódio (*torre, escola, casa, banho, almoço, biblioteca, taberna, hospital, bordel, etc.*). O “esquema Linati” e o “esquema Gilbert” tornaram-se, assim, em curiosos “guias” de leitura propostos pelo próprio autor (Gilbert publicou o “seu” em *James Joyce’s Ulysses: A Study*, 1930) — mas desconhecidos da generalidade dos leitores. Joyce mudou de estilo de episódio em episódio, percorrendo entre narrativa clássica, diálogos e monólogos dependentes do fluxo de consciência: as últimas 50 páginas do romance são um monólogo interior de Molly, esposa de Bloom, redigido sem qualquer pontuação.

Ulysses foi considerado “obsceno” e proibido nos EUA: só em 1934 ali foi publicado (e no Reino Unido só em 1936). Ao correr do tempo foi sendo reconhecido como uma das obras-primas da literatura do séc. XX, mas a sua recepção inicial foi, no mínimo, difícil: Valéry Larbaud e Samuel Beckett contaram-se entre os seus poucos defensores incondicionais, mas Gide desprezou-o e Virginia Woolf, no seu diário (16 de Agosto de 1922) chamou-lhe “debitador de indecências”, “grosseiro” e obra de um “autodidata aprendiz”, antes de reconhecer que “não lhe falta génio” (6 de Setembro) e de se deixar convencer por uma crítica que dava ao livro “uma dimensão maior do que [ela] lhe atribuíra” (7 de Setembro). Mudou de opinião num invulgar contra-relógio. Porquê? Surpreendente reversão do gosto pessoal.

A estrutura episódica de *Saraband*

À MARGEM DOS MODELOS mais codificados do *main stream*, o cinema de autor trabalhou e trabalha com arquitecturas narrativas de todos os tipos, formatos e proveniências. Entre a multidão de exemplos possíveis destes desvios e derivas, veja-se apenas, voltando a Ingmar Bergman, o de *Saraband* (2003), seu último filme, feito em HD digital nos estúdios da *Sveriges Television (SVT Fiktion)*, apenas em 24 dias, no Outono de 2002. *Saraband* é composto por um prólogo, dez “capítulos” intensamente dialogados e um epílogo; como tem 107 minutos, a duração média de cada uma destas 12 partes não chega a nove minutos; a sua estrutura sincopada e o estilo intimista inspiram-se no *chamber theatre* e em algum *teatro filmado*, sem cenas de passagem ou de ligação; tem um único momento exterior e recorre a fotografias para substituir paisagens, *locations*, personagens; essas personagens são apenas quatro — Marianne, Johan, Henrik, Karin (e a fotografia de Anna, esposa de Henrik e mãe de Karin, morta dois anos antes). A estrutura da sua construção narrativa não era nova no autor: Bergman já usara a composição por episódios em *A vida das marionetas* (1980) e em *Fanny e Alexandre* (1982). O filme ocupa-se da visita que Marianne decide impulsivamente fazer, 30 anos depois de divorciada, ao ex-marido, Johan, que enriqueceu devido a uma herança e há muito vive, sozinho e isolado, numa província distante. Prólogo e epílogo estão por conta dela, que monologa frontalmente com o espectador diante, precisamente, de um caos de fotografias que representam as suas memórias. Mas não se trata de um álbum memorialista por organizar: salvo excepção, aquelas são “fotografias impossíveis”, que só o realizador ou, imaginariamente, os espectadores que se recordam dos seus outros filmes, poderiam ter tirado. Esta irrealidade assumida glosa uma das definições do que é um filme proposta por Bergman em *Lanterna mágica*: “Quando um filme não é um documentário, é um sonho”.

O prólogo e epílogo (este último incluindo um micro-filme-dentro-do-filme sobre a visita que, no regresso a casa, Marianne faz à filha Martha, autista e internada numa instituição) são, decerto, o *princípio* e o *fim* de uma jornada. Mas os dez “capítulos” entre um e outro nada têm em comum com a estrutura em *actos*: são dez diálogos teatrais, *cenas* no sentido dramaturgico. Em cada um dos “capítulos”, os diálogos estão carregados de reversões emocionais entre dois personagens, com muitos grandes-planos de rostos — o que Bergman mais gostava de filmar. E os “capítulos” são identificados por separadores — 1, 2, 3, 4... e respectivos títulos (como em muitos romances, no cinema mudo ou em parte do cinema de Godard, que por vezes, como em *Pierrot le fou*, parodiou este dispositivo).

Apesar das denegações do autor, *Saraband* é uma “continuação” tardia de *Cenas da vida conjugal* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), também ele filmado em episódios (seis) para a televisão, com os mesmos dois actores/personagens principais (Liv Ullmann como Marianne, Erland Josephson como Johan). Mas em *Saraband* Bergman desloca o foco para Henrik (61 anos), filho de Johan (86), para Karin (18), filha de Henrik, e para o ódio que pai e filho nutrem um pelo outro, disputando influências sobre o futuro de Karin. Henrik e a filha, violoncelistas (o pai está a prepará-la para entrar no Conservatório), vivem um luto infindável por Anna, morta dois anos antes. Henrik não conseguiu reorganizar a sua vida depois do desaparecimento da mulher, voltou a precisar do pai (ele e a filha vivem numa cabana da quinta) e tornou-se obsessivamente dependente de Karin, com quem mantém uma relação quase-incestuosa, enredando-a no seu próprio destino.

Uma curiosidade: na cena de *Saraband* em que Johan e Marianne recordam um ao outro a idade que “agora” têm, Liv Ullmann era suposta dizer que tem 72, para estabelecer a ligação com a sua personagem de *Cenas da vida conjugal*. Não o fez: “enganou-se” e disse a sua idade real aquando das filmagens, 63 anos, tornando implausível aquela ligação — a actriz admitiu mais tarde que “não pôde impedir-se de se enganar”: não lhe agradou dar rosto e corpo a uma personagem nove anos mais velha do que ela. Bergman não corrigiu o “engano” e aceitou perder, assim, a continuidade diegética entre os dois filmes.

A simplicidade da estrutura narrativa de *Saraband* contrasta com a complexidade e as reversões dos diálogos em cada cena: neste *filme de actores*, a palavra, e a intensidade com que é dita, é decisiva para a criação das suas atmosferas, em contraponto directo com a música de Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Shumann. E o filme é pesadamente auto-referencial: faz um balanço íntimo, entre a *danação* e a *graça*, da vida e obra do autor, então com 85 anos. A fotografia onde vemos, no início do filme, a casa de Johan, é da casa das férias de infância do realizador; o retrato de Anna, personagem ausente mas que ganha cada vez mais peso no filme, é uma foto antiga de Ingrid von Rosen, quinta e última esposa de Bergman, morta em 1995, a quem o filme é dedicado; Liv Ullmann é a actriz com quem o realizador viveu entre 1966 e 1971, com quem fez dez filmes e de quem teve uma filha. Erland Josephson e Bergman trabalharam juntos durante décadas. E a velha edição do *Enten-Eller* (*Ou isto ou aquilo*) de Kierkegaard, que Johan manuseia na biblioteca onde recebe o filho e o humilha repetidamente, parece evocar metaforicamente a abordagem metafísica e filo-religiosa da vida pelo realizador, abordagem ao mesmo tempo estética (pela relevância da música) e ética (o ódio entre Johan e o filho, a opção rebelde da jovem Karin, que, no fim, se liberta do incapacitado pai quase-incestuoso e do rico avô, impositivo e opressor).

Como classificar *Saraband*? Como um “pungente drama intergeracional”? O filme fez 13 anos (na data em que sobre ele aqui escrevo) e dispensa classificações formulaicas. Bergman, que realizou mais de 60 filmes de ficção e documentários para cinema e televisão e encenou 150 peças e óperas, também não precisa delas. É talvez mais ajustado sublinhar que *Saraband* não poderia ter sido feito por um jovem *auteur*, porque, na sua aparente simplicidade, é uma complexa peça de joalheria artesanal de fim de vida e se refere, precisamente, a mais de seis décadas de experiência e de obra feita. O filme surpreende pela coerência estética com o vasto *opus* anterior e pelo negrume ético do balanço que propõe. Mas contém momentos redentores: na cena da capela, onde Marianne ouve Henrik tocar órgão e a conversa

entre ambos revela o que há de diabólico no filho de Johan, ela é travada, à saída, por uma “divina” luz exterior que inesperadamente ilumina o altar. Volta atrás e demora-se a olhar para um baixo-relevo rústico que evoca uma última ceia. Então fecha os olhos e leva as mãos ao rosto, reencontrando alguma paz interior. E no final, a seguir à partida de Karin e à tentativa de suicídio de Henrik, Johan acorda de noite em crise de ansiedade, bate à porta do quarto onde Marianne dorme e esta convida-o a deitar-se com ela. A pedido dele despem-se e, nus, voltam, 30 anos depois, a partilhar uma cama — é o momento de mais intensa proximidade e de *consolatio* que dois personagens se oferecem em todo o filme.



1. A foto do retiro de Johan é da casa dos avós de Bergman, onde o realizador passou férias de infância. 2. 30 anos depois, Marianne decide, sem conseguir explicar porquê, visitar o antigo marido. 3. O beijo incestuoso de Henrik e Karin. 4. Karin decidiu partir: Henrik tenta, sem sucesso, suicidar-se (imagem fixa, um segundo de filme): “Ele nem matar-se consegue”, dirá desprezivamente Johan. 5. O retrato de Anna (Ingrid, última esposa do realizador). 6. Abrindo o epílogo, uma das “fotografias impossíveis” do filme, vinda da cena precedente. (Fotogramas reenquadrados do filme).

Bergman despedira-se do cinema 20 anos antes, com *Fanny e Alexandre*. Mas não resistiu ao desafio digital e quis fazer um último filme com um dispositivo de que não tinha experiência pessoal: arriscou. Depois, na pós-produção, não gostou da luz das imagens, demorou a transpor o filme para um suporte destinado a salas,

recusou-se a mostrá-lo nos festivais de Cannes e de Veneza e, de início, só deixou que passasse em televisão, como sucedera com *Cenas da vida conjugal*. Por outras palavras, experimentou até ao fim. E o facto de o ter arquitectado com um prólogo, dez episódios e um epílogo mostra bem a sua independência face a modelos, formatos e hábitos narrativos herdados da estrutura em actos ou de outros moldes — embora, eventualmente, também os tenha usado.

Remapeamentos narrativos

EM DOIS TEXTOS de 2009 e 2011, Thomas Elsaesser analisou mutações de filmes contemporâneos que, a seu modo, exprimem a adaptabilidade do cinema a públicos e ecossistemas eles próprios mutantes. O primeiro, «The Mind-Game Film», é um ensaio sobre uma mudança de paradigma narrativo: a construção de mosaicos fragmentários, os procedimentos e os tipos de narrativas “estilhaçadas” que, em época de desconstrução, ganharam progressivamente mais espaço e mais mercado (como em *Inland Empire*). Destinam-se a um novo espectador habituado a lidar com jogos mentais e com a ambiguidade perceptiva, e a dispender um maior esforço hermenêutico do que o exigido pelas antigas *straight stories*. O segundo, «James Cameron’s *Avatar*: access for all», é uma curiosa análise dos modos como a actual Hollywood aprendeu a jogar com a *dissonância cognitiva* e o *double bind* para manter elos complexos com públicos internacionais que são, a vários títulos e em diferentes contextos regionais, anti-americanos. Trata-se de uma reflexão centrada na “nova” tecnologia cinematográfica imersiva (a 3D) mas apoiada em instrumentos característicos dos *cultural studies* e da *comunicação política*.

Jogos mentais &
Filmes-puzzles

Uma nova literatura ocupa-se crescentemente deste fenómeno: em *Hollywood Puzzle Films*, coordenado por Warren Buckland (2014), um extenso grupo de autores (Elsaesser, Cameron, Paolo Russo, Garrett Stewart, Edward Branigan, outros) comenta a reorientação de parte deste segmento para os *blockbusters* — de *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006) a *The Lake House* (Alejandro Agresti, 2006) e de *Inception* (Christopher Nolan, 2010) a *Source Code* (Duncan Lones, 2011) — inspirado na ambiguidade narrativa, no “labirinto ontológico”, na dissonância cognitiva, na teoria do caos (ou nas bases-de-dados não-lineares) e investindo em territórios antes apenas explorados por produtores e realizadores do *international art cinema*. A indústria aventura-se em territórios de desconstrução e acronia, namorando novos públicos de narrativas não-lineares e “indisciplinadas”. *Inception* (Absorção), por exemplo, que custou à Warner Bros \$160 milhões, é sobre um ladrão e indutor de sonhos (Leonardo DiCaprio) que usa tecnologias experimentais para entrar no “subconsciente” das suas vítimas e fazer espionagem industrial. O dispositivo, coadjuvado por um “arquitecto de espaços oníricos” que desenha realidades virtuais indistinguíveis do “mundo consistente”, permite que um grupo partilhe o mesmo sonho e que diversos indivíduos saltem de “realidade” em “realidade”, sendo que o que fazem em cada uma delas condiciona o que se passa em cada uma das outras. É um exercício de ficção “científica” sobre a eficácia e as consequências da acção em “mundos paralelos”, recheado de imagens de computador e de clássicas cenas de luta, tiroteio e perseguição automóvel ao gosto dos *blockbusters*, filmado no regime da *intensified continuity* de Bordwell.

Noutro estudo sobre narratividades cinematográficas contemporâneas, Allan Cameron (2008) esboçou uma tipologia daquilo a que chamou “narrativas modulares”, dependentes de novas acronias, de encruzilhadas (*forking paths*), novas organizações episódicas, sobreposições e ecrãs divididos. Reflexões como estas são propiciadas por estruturas narrativas que abandonaram a linearidade ou a multi-linearidade dos *multiplots*. Esta recente linhagem de *puzzle films* enraiza-se em precursores fragmentários como *Accident* (Joseph Losey, 1967) ou lineares como *The Shining* (Kubrick 1980), *thriller* de terror que vive de uma inexplicada perturbação psicológica do protagonista e das não menos inexplicáveis vidências para-normais do seu filho; amadurece com *Fight Club* (David Fincher, 1999), que reinventa a inexplicável fusão entre duplos como em Dr. Jekyll e Mr. Hyde (eles criam e comandam um estranho exército de alienados) e *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), história de um adolescente também perturbado que vive uma experiência acrónica de “tempo paralelo” ou de “tempo tangencial” ao tempo corrente. Esta

tradição já inspirara séries televisivas como *The Twilight Zone* (Rod Serling, anos 80) ou *X-Files* (Chris Carter, anos 90) e cruza-se eventualmente com a da ficção científica que inclui *2001, A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), sobre o duelo entre a inteligência humana e a artificial e sobre o renascimento do protagonista num universo *alien* que o recebe, ou *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), cujo protagonista viaja através de um buraco negro em busca de um planeta que funcione como morada alternativa da humanidade, enquanto a sua filha vive num quarto assombrado por fenómenos de *poltergeist*. Universos paralelos, viagens no tempo e/ou acronias, personagens possuídas por perturbações inexplicadas ou a mistura de todos estes factores, alimentam, sobretudo no cinema americano, filmes que se transformam facilmente em objectos de culto adolescente.

Mas não percamos o bom humor: não é forçoso propender para o *poltergeist* ou para a *twilight zone* para imaginar ou ver poltronas moverem-se sozinhas a meio da noite, como em certo despertar de Lezama Lima em *Paradiso* (1966), que apesar do estranhamento não perde o sono, limitando-se, em *rêverie*, a distinguir entre a gravitação do invisível e a levitação do irreal, como o entomologista que em seu laboratório rotulasse, distinguindo-as, borboletas aparentemente semelhantes:

“...A veces lo invisible, que tiene una pesada gravitación, y en eso se diferencia de lo irreal, que tiende más bien a levitar, se muestra limitado, reiterado, con lamentable tendencia al lugar común. Me dormí con un sueño ocupado y hojoso hasta la medianoche. (...) Casi despertándome en esa media noche, noté un ruido que venía del (...) sillón. (...) El sillón y el ruido no se me mostraron en una sola acabada sensación hasta que encendí la lámpara. Pero entonces pude notar (...) que el sillón se movía sin impulsarse, se movía sobre sí mismo pudiéramos decir. (...) La movilidad del sillón tenía tal sencillez (...) que pude volver a dormirme.”

Felizes os que readormecem em sossego quando as suas poltronas se movem sozinhas: nada os espantará; já viram, talvez, de mais. E feliz o realismo fantástico caribenho e sul-americano, que tanta mestiçagem audiovisual gerou, sobretudo *en la casa del gringo*, o vizinho de cima (*gringo*: do *Green! Go!* da revolução mexicana e de Pancho Villa: as fardas das tropas americanas eram *verde olivo*).

Possível • impossível • compossível • impossível

DESDE HÁ pouco mais de 20 anos, assim, dezenas de filmes — acrescentemos aos já citados *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Memento* (Nolan, 2000), *Copie conforme* (Kiarostami, 2010) ou a trilogia de *Los Angeles* de Lynch: *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006) — assumiram uma nova complexidade narrativa que os torna, por vezes, em *puzzles* quase-irresolúveis, que se afastam da antiga função das histórias: organizar, simplificar, dar sentido e tornar inteligível uma sucessão de acontecimentos orientada por uma teleologia. Pelo contrário, eles desorganizam e desorientam essa sucessão de acontecimentos, dissociam *syhuzet* e *fabula*, instalam na espetatorialidade um efeito de dissonância cognitiva e uma inevitável deriva hermenêutica, repleta de aporias e de indecidíveis. Significativo é, decerto, que estas ficções da era dos labirintos narrativos mostrem tendência para ganhar considerável espaço no *mainstream* e em séries televisivas, expandindo o seu território para além das cinefilias de culto e do *art film* e confiando em nova mudança de gosto dos públicos.

Esta complexidade tem a sua história literária própria. As *Mil e Uma Noites* são uma rede de narrativas que se encastram umas nas outras segundo o modelo das caixas chinesas ou das *matrioskas* russas. Jean Potocki montou uma estrutura comparável em *Manuscrit trouvé à Saragosse* (versão final, 1810). Laurence Sterne experimentou em *Tristram Shandy* (1759-1767), antes de Diderot em *Jacques le fataliste* (1796), a bifurcação e a encruzilhada como lugar a partir do qual a narrativa podia seguir outra digressão. E Theodor Storm criou, em *Der Schimmelreiter* (*The Rider of the White Horse*, 1888), um texto com diferentes narradores de diferentes épocas. Todorov viria a sublinhar a emergência moderna de evitações da cronologia e de distorções temporais na ficção. E na última década do séc. XX multiplicaram-se os hipertextos, muitas vezes conjuntos de fragmentos linkados uns aos outros por palavras — se clicamos em *sol* vamos ter a outro(s) texto(s) em que *sol* também está presente — ou por outros *gadgets* de dispositivo que geram arborescências

aparentemente aleatórias. De facto, os “Mind Game Films” de Thomas Elsaesser, as narrativas modulares de Cameron ou os “Impossible Puzzle Films” de Kiss e Willemsen (2016), baseados em *forking paths*, em hipóteses divergentes ou contraditórias, labirintos narrativos, fractais, episódios acrónicos e futuríveis, não são geneticamente cinematográficos e têm a sua origem em duas literaturas: a ficcional (incluindo a dramaturgical), como acabamos de evocar, mas também a filosófica. Uma curta reflexão sobre as relações entre “mundos existentes”, “possíveis” e “compossíveis” — relações que estão no cerne do *negotium* entre realidade e ficção — reaproximar-nos-á das três ordens de realidade propostas por Watzlawick, mas percorrendo territórios explorados por Leibniz no dealbar do séc. XVIII. A propósito deles evocarei alguns evangelhos apócrifos, Borges e Cortázar, Resnais e Lynch, sobre um pano de fundo onde reencontramos uma discussão de Platão pelo seu distanciado discípulo, Aristóteles. É uma discussão que interessa particularmente o cinema, que tanto filmou, filma e filmará “mundos existentes”, “possíveis” e “compossíveis”, e não apenas por produzir ora *documentários*, ora *ficções*:

Num conhecido episódio dos *Ensaio de Teodiceia* de Leibniz (1710: §409), Sextus, que pretende ir para Roma, vai consultar o oráculo de Apolo em Delfos e ouve dele: “Perderás a vida pobre e banido da tua pátria” (Sextus será criminoso, violador, trairá). Ele protesta contra tal destino e tenta evitá-lo. O piedoso Teodoro intercede por ele junto de Júpiter; Júpiter manda Teodoro visitar sua filha Palas, para que com ela anteveja o que Sextus fará. Teodoro obedece e a deusa mostra-lhe o *palácio dos destinos*, que contém todas as representações, não só do que acontece, mas do que aconteceria se variasse certa circunstância e respectivas consequências — ou seja, Palas mostra ao seu visitante a diversidade daquilo que Leibniz designa por *mundos possíveis*. Diz-lhe ela (§414):

Teodoro no
palácio
dos destinos

“Vês aqui o palácio dos destinos que está à minha guarda. Há aqui representações, não só do que acontece, mas também de tudo o que é possível. Júpiter concebeu-as todas antes do começo do mundo existente, fez das possibilidades mundos e escolheu o melhor de todos. (...) Podemos, assim, saber o que sucederia se esta ou aquela possibilidade se verificasse. Quando as condições não forem suficientemente determinadas, haverá mundos diferentes que responderão diversamente à mesma questão, de tantos modos quantos os possíveis. (...) Se imaginares um caso que não difere do mundo actual senão numa coisa definida e suas consequências, um certo mundo determinado te dirá: esses mundos estão todos aqui, i.e., em ideias. Vou mostrar-te onde estará, não exactamente o Sextus que conheces (...), mas Sextus aproximantes [*approchants*], que terão tudo do verdadeiro Sextus que conheces, mas não tudo o que já está nele sem que nos apercebamos; nem, assim sendo, tudo o que ainda lhe irá acontecer. Num mundo encontrarás um Sextus nobre e feliz, noutro um Sextus contente com a sua mediocridade; verás Sextus de todas as espécies e com infinitos traços diferentes” (tr. adapt., J. M. M.).

Nos mundos que visita pela mão de Palas, Teodoro vê os destinos possíveis de Sextus: um deles é o determinado pelos crimes que vai cometer; noutro, para evitar cometer esses crimes, ele desiste de Roma e refugia-se na Trácia; noutro ainda, desposa a filha de um rei grego. Nestes mundos possíveis estão, como sempre, em litígio o determinismo que condiciona o sujeito e a sua margem de liberdade ou livre arbítrio — mas esse não foi um problema grego: nunca o Édipo de Sófocles dispôs de meios para vencer o seu oráculo. Poderá Sextus iludir o dele? Conseguirá, contra o oráculo, *devir outro*? É este o arco dramático onde Sextus evolui: tentará ele vencer o que o determina? Muita ficção foi feita deste drama. Mas os mundos possíveis de Leibniz e os seus Sextus *aproximantes* (na sua bela formulação) dependem apenas da mudança de uma variável num algoritmo; e essa mudança, que pode ser um pormenor aparentemente sem importância (um dos *piccoli equivoci senza importanza* de Tabucchi), tanto pode ser fruto de uma decisão como do acaso. Foi sobre esta hipótese que, por exemplo, Resnais construiu, adaptando a novela *Intimate Exchanges* de Alan Ayckbourn (1985), a dinâmica narrativa do díptico *Smoking/No smoking* (1993), sendo seu motor a alternativa *Ou bien... (Ou então...)*, que se vai repetindo.

A consideração dos mundos possíveis de Leibniz conduz-nos aos compossíveis e impossíveis. São ditos impossíveis dois ou mais mundos (ou factos, ou

termos, ou ideias) que se destroem reciprocamente, não podendo coexistir (*Littré*, citando o *Dicionário de Trévoux* na segunda metade do séc. XIX). Se, no *mundo existente*, Judas traiu Jesus, não pode não o ter traído. Diz Deleuze (1983, 6/12, aula gravada) evocando Leibniz: o “Adão que pecou” é impossível com o “Adão que não pecou”; o “César que passou o Rubicão” é impossível com o “César que não passou o Rubicão”. Pertencem a mundos diferentes, definidos por uma descontinuidade excessiva e não por uma mera contradição secundária. No *mundo existente* proposto por Palas a Teodoro, Judas traiu e essa traição produziu efeitos irreversíveis. Também César, ao atravessar o Rubicão, mudou a história de Roma e apostou que o faria, no seu célebre *alea jacta est*. “João morreu” é impossível com “João está vivo”, se falamos do mesmo João, a não ser que “morreu” e “está vivo” sejam meras figuras de estilo. No *mundo existente* tudo é possível, diz Leibniz, mas o possível não gera nem gerará o impossível: o impossível não se *extrai* do possível. *Nem todos os possíveis são compostíveis* uns com os outros — eis o que Deleuze sublinha na sua aula. E o *mundo existente* é para Leibniz, como foi para os gregos, a instância *dominante*, a que *prevalece*.

A traição de Judas

Tenhamos presente, no entanto, a propósito da traição/denúncia de Judas, a compossibilidade gerada pelo “seu” evangelho, conhecido em 2006 depois do restauro e tradução das suas 25 páginas escritas em copta dialectal do séc. III ou IV, versão de um original grego mais antigo: aqui, o Deus-homem terá dito ao discípulo que o trairá, distinguindo-o dos outros: “Tu ultrapassá-los-ás a todos; sacrificarás o homem que me revestiu”. Neste caso, se obedeceu a esta injunção de Jesus, Judas ajudou-o a libertar-se da sua “humanação”, ou de uma possível fraqueza humana final, garantindo, ao entregá-lo aos romanos, que a sua missão divina seria irremediavelmente levada até à cruz. Também J. L. Borges refere esta possibilidade em *Tres versiones de Judas* (1944). Apócrifos como os “de Judas”, “Maria”, (11) “Filipe” ou “Tomás” (ou melhor: atribuídos ao discípulo amaldiçoado, a Maria de Magdala ou Madalena e a outras supostas testemunhas presenciais do magistério e morte de Jesus — sabendo-se que, como no caso dos canónicos, são posteriores e resultam de sucessivos reajustes), podem ser abordados como compostíveis desses mesmos canónicos. Os desvios que propõem não invalidam os factos nestes narrados, antes os reinterpretem, discutem ou deslocam a sua significação, ou acrescentam informação à neles fixada (sobre os canónicos — os três sinópticos e o de João, v. Mendes, 2001: 156-164). O “de Judas” e o “de Maria”, por exemplo, são narrativas alternativas que exprimem um gnosticismo minoritário mas combativo no seio do cristianismo dos primeiros séculos, sendo o segundo uma afirmação do carácter único da relação entre o Mestre e a “bem-aventurada” Madalena, expresso na discussão entre a “autora” e Pedro, que não acredita que o Mestre tenha feito em privado, a uma mulher, revelações que omitiu aos “verdadeiros discípulos”. O evangelho “de Maria” é o único apócrifo de autoria feminina, e defende desafiadoramente a posição da mulher no seio do aparelho eclesial masculino. Diz um especialista (Campeau, 2011) sobre o evangelho de Maria:

“...Não é apenas um texto contestatário: nele propõe-se *outro entendimento* da autoridade na Igreja. Para o autor do apócrifo, a autoridade não assenta nos testemunhos presenciais da ressurreição, mas na maturidade espiritual. É Maria que reconforta os discípulos quando o Salvador os deixa, (...) partilhando com eles uma revelação secreta que o Mestre lhe fez. Este começa por lhe dizer: ‘Bem-aventurada, tu não te perturbas ao ver-me, porque, lá onde está o intelecto, está o tesouro’. Maria é, assim, um modelo para os cristãos gnósticos devido à sua maturidade espiritual. Para o autor do apócrifo, o facto de ela ser mulher não é obstáculo a que seja proposta como modelo a imitar” (tr. adapt., J. M. M.).

Por sua vez “Filipe” e “Tomás”, também próximos da *gnose*, propõem que houve relação amorosa entre o Mestre e a pecadora de Magdala, mas essa relação confunde-se com uma irmandade iniciática: o facto de se beijarem na boca, por exemplo, pode ser interpretado como um sinal de pertença a uma comunidade iniciática e não de uma paixão carnal. “Tomás” até atribui a Jesus a seguinte declaração sobre Maria: “Vou ensiná-la a tornar-se macho, para que devesse um espírito vivo como vós, porque toda a mulher que devier macho entrará no reino dos céus”. Esotérica heterossexualidade.

Um *script* que fizesse uma síntese rigorosa destes apócrifos poderia gerar um filme que evidenciasse a sua compossibilidade com os canónicos, se conseguisse evitar os habituais *clichés* e *déjà vu*: a discussão sobre a identidade do “discípulo dilecto” sentado à direita do Mestre na *Última ceia* de Da Vinci, na parede do refeitório de Santa Maria delle Grazie, e a vulgata da conjugalidade de Jesus e Maria de Magdala (tornada *best seller* por Dan Brown), as efabulações não apoiadas da “última tentação” do Cristo, de Scorsese, inventadas por Paul Schrader. (Os interessados nos apócrifos poderão ler, entre outros: Quéré, 1936-1995; Crépon, 1983; Focant, 2001; Scopello, 2007; Campeau, 2011).

O que são, então, compossíveis? Esboço uma sua definição genérica: é em princípio compossível o que pode coexistir num mesmo mundo contínuo desde que os efeitos ou consequências já ocorridos não se alterem: os acontecimentos alternativos de *Smoking/No smoking* são compossíveis — mudam se alterarmos uma variável do algoritmo que a eles levou; ou funcionam como futuríveis uns dos outros (numa versão resultante da modificação da *causa bastante* que gerou os primeiros). A questão geral a que os compossíveis respondem é a de saber o que sucederia *se...*, (representada pelo *Ou então...* de Resnais), sendo esse *se...* o clássico *What if?*... de Stanislavski, a variável do algoritmo. Como bem anotou Anna Marmiesse (2012), aproximando o modelo de Resnais dos primeiros hipertextos:

“*Smoking/No smoking* parece um daqueles livros em que as crianças são convidadas a saltar para certa página em função da decisão que atribuíram ao protagonista. Mas aqui é o livro que salta de página em página e escolhe a ordem em que o lemos. (...) O DVD do filme é a maneira ideal de o ver, porque o índice dos capítulos permite escolher, na arborescência de destinos, o que queremos ver e por que ordem. Em si mesmo, o seu esquema adopta uma certa ‘resignação’, acabando num cemitério (não os seus vários ramos, mas ambos os filmes: escolha relevante). A exploração das trajectórias possíveis não é uma variação sobre o livre arbítrio (como sugerem as escolhas do dispositivo (*ou bien... ou bien*)). Pelo contrário, estamos numa espécie de tragédia onde nenhum destino nos salvará de um outro, porque todos conduzem ao impasse: nenhuma escapatória é possível” (tr. adapt., J. M. M.).

Também *Mulholland Drive* de David Lynch põe frente-a-frente compossíveis — acontecimentos respeitantes às personagens “Betty” e “Rita” e outros respeitantes a “Diane” e “Camilla”, que são outra versão das duas primeiras. Neste caso, tais compossíveis são igualmente produtos de um *fundo não cronológico do tempo*, de um tempo entendido como substância e não como cronologia. No tempo suspenso podem desenvolver-se alternativas simultâneas; no tempo cronológico há sucessão, causas e consequências, irreversibilidade. (Sobre estas matérias ler-se-á com interesse *L'incompossible au cinéma: rendre l'impossible possible*, Bárbara Janicas, 2016).

De volta ao Sextus de Leibniz: para ele, a questão não reside em saber se as coisas mudarão se fumar ou não fumar. A sua questão é a de Judas, que não deixará de fazer *o que está escrito*, embora fosse *possível*, em teoria, não o fazer. Mas Resnais e Lynch inventaram *ficções* e na ficção tudo pode tornar-se compossível (ao contrário do que se passa no *mundo existente* de Leibniz), como experimentou Borges (1941) em «El jardín de senderos que se bifurcan». Mais: em vez do princípio metafísico de não-contradição, é proposta uma temporalidade plural onde possíveis coexistem entre compossíveis mas também com impossíveis. Há mundos onde um acontecimento e o seu impossível coalescem, tornando-se hipóteses alternantes como as de Resnais e Lynch, mundos ficcionalmente possíveis cujo modelo são os guardados por Palas, por vezes visitáveis no âmbito de complexas *mises en abîme*. Diz Borges no seu conto:

“Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (...) Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. (...) [El manuscrito de Ts'ui Pên...] crea (...) diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna

vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo”.

Também Cortázar (1956) em «Continuidad de los Parques», um conto de apenas 500 palavras, testou a simbiose de pontos de vista heterogêneos e impossíveis: o leitor de uma novela lê nela a descrição da acção de um personagem que se prepara para o matar; o conto termina um instante antes do homicídio (13). Depois, estes exercícios de Borges e Cortázar cresceram e multiplicaram-se em numerosos autores que neles directa ou indirectamente se inspiraram. A passagem da impossibilidade à compossibilidade permanece como o desafio que alguma ficção faz ao *mundo existente* e *dominante* de Palas e de Leibniz. Essa ficção vê para além desse mundo, como Teodoro viu no palácio dos destinos; mas, em princípio, não produz, nesse mundo, consequências que alterem o seu curso, precisamente porque é ele o *dominante*. É essa ausência de consequências que permite à ficção ver o que vê, ser o que é: *sueño*, como *la vida* foi para Caldéron (1635), onde se lia, no monólogo de Segismundo: “¿Qué es la vida? Un frenesí./¿Qué es la vida? Una ilusión,/una sombra, una ficción,/y el mayor bien es pequeño;/que toda la vida es sueño,/y los sueños, sueños son.” Caldéron seria, muito depois, desmentido pelo Llorca de «Ciudad sin sueño»: “No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!/Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda”. Llorca redesperta aqui a realidade de primeira ordem de Watzlawick, o *mundo existente* de Leibniz: aquele onde falangistas-fascistas vieram *de facto* a fuzilá-lo, em Agosto de 1936, acusado de “socialista, homossexual e maçom”.

Resultante lateral do desafio dos impossíveis: nas ficções propendem a perder determinismo as consequências mais que prováveis das “tendências pesadas” e das “tempestades perfeitas” que a prospectiva consagrou (iluminada pela lei dos grandes números), e ganha relevância o “efeito borboleta” (o voo de uma borboleta em certo lugar do mundo pode causar um tufão no lado oposto do mesmo mundo). Micro-acontecimento, macro-efeito: como em *O sacrificio* de Tarkovski, onde uma aterrizada promessa feita a Deus por um improvável convertido e/ou uma noite por ele passada com uma bruxa salva(m) o mundo do holocausto nuclear. Quem fez o milagre? Deus e/ou a bruxa? Tarkovski prefere não responder: o milagre de Deus e/ou da bruxa são, para ele, compossíveis, talvez até cooperantes. Talvez a bruxa tenha sido o *modus operandi* de Deus, o seu *auxiliar* proppiano, o seu *agente*. Adiante reconsiderarei *O sacrificio* a esta luz, em capítulo (6, Vol. II) dedicado ao seu realizador.

Na ficção peripatética, finalmente, *Superman* pode ainda (!) inverter a rotação da Terra e obrigar Cronos a andar às arrecuas, para levar a cabo uma acção que, no passado (ontem, por exemplo), salvará o Mundo da catástrofe. Por isso — por inventarem impossíveis e histórias improváveis sobre os deuses — quis Platão, *in illo tempore*, expulsar os poetas da sua República. Como também expulsaria Borges, Cortázar, Tarkovski e alguns de nós, se, tendo perdido o relógio, ainda por lá deambulássemos. Mas também por isso o Aristóteles da *Poética* se afastou de Platão e defendeu que, nas ficções, a *verosimilhança* ganha à *verdade*, tornando-se mais cativante o que *poderia ter sido* do que o *que foi*. Esse Aristóteles devolveu os poetas à república e *vice-versa*, mas para o fazer teve de separar o *mundo existente* do das ficções. Como anotou Badiou (1998: 14), generalizando sobre o tratado de paz que poetas e filósofos celebraram:

“... A paz entre filosofia e arte repousa inteiramente sobre a delimitação entre verdade e verosimilhança. Por isso a máxima clássica por excelência é ‘o verdadeiro pode por vezes não ser verosímil’. (...) Definição clássica da filosofia: a inverosímil verdade”.

Ora, foram precisamente os diferentes mundos que aqui considerámos que as três ordens de realidade de Watzlawick (1976; 1984) religaram numa nova aliança, desierarquizando-os e fazendo-nos repensar a *disputatio* entre Caldéron e Llorca. Mas já para o Shakespeare do *Macbeth*, 30 anos antes do primeiro, o mundo fora “uma história contada por um idiota, cheia de ruído e de furor mas que não significa nada”. E muito antes escrevera o autor anónimo do *Eclesiastes*: “Olhei as obras que se fazem sob o sol: tudo é vaidade e busca de vento. (...) O meu coração tentou perceber a sagesa e o saber, a estupidez e a loucura. (...) Também tudo isso é busca de vento (...). Detesto a vida, desagradá-me o que se faz sob o sol. (...) Não há

Acontecerá
ontem

felicidade para o homem senão a das suas obras (...).” Os impossíveis tornados, na ficção, possíveis, não expandiram o *sueño* de Calderón, nem a idiotia do mundo de *Macbeth*, nem o saudável vendaval do *Eclesiastes*. Nem desmentiram o *¡Alerta!* de Llorca. Acrescentaram, porém, complexidade às narrativas, de um modo que nos ajuda a entender o que esteve em causa, em diálogo com a literatura filosófica, com o romance e o drama, na morosa *passagem* (onde se transpuseram incontáveis limiares) do cinema clássico para o moderno e para o contemporâneo, até chegarmos à tormentosa enseada dos labirintos narrativos actuais.

Basta, porém, um relance por estreias recentes e por projectos em curso para confirmar que o cinema narrativo próximo de arquitecturas mais clássicas não abdica do seu território. Pense-se, por exemplo, em dois filmes que vivem de uma actriz excepcional, Isabelle Huppert: *L'Avenir (Things to Come)*, da francesa (apesar do nome dinamarquês) Mia Hansen-Løve, sobre a difícil reavaliação, por uma professora de filosofia, da sua vida actual; e *Elle* (2016), do holandês Paul Verhoeven, sobre a complexa resposta de uma mulher à violação de que foi vítima e que não denunciou à polícia. Ou em *Toni Erdman*, da alemã Maren Ade (2016), uma falsa comédia sobre a tentativa de reaproximação de um velho músico reformado e excêntrico à sua filha distante, perdida e em *break down* na sua carreira de topo como consultora em Bucareste. Ou em *Knight of Cups*, de Terrence Malick (2015), sobre a entrega de um argumentista de Los Angeles ao seu trabalho e à sua deriva entre as mundaneidades que o assolam — uma reedição das críticas ao hedonismo de Hollywood. Pense-se ainda em *Zama*, da argentina Lucrecia Martel, que esteve para estrear em Cannes em 2016 mas cuja pós-produção foi adiada, só devendo concluir-se em 2017: o filme, uma das mais caras produções latino-americanas actuais, conta a história de um oficial espanhol de finais do século XVIII que se eterniza no Paraguai, esperando a carta real e o transporte que o transferirão, promovido, para Buenos Aires. Por seu turno, quando estas linhas eram escritas, Claire Denis aventurava-se na ficção científica com *High Life*, sobre um pai e uma filha perdidos no espaço na sequência de uma missão que fez experiências com a reprodução humana. E Michael Haneke preparava *Happy End*, um filme sobre uma família burguesa europeia que ignora o mundo que a rodeia, mundo onde novos migrantes e refugiados ocupariam um lugar relevante. Os novos labirintos narrativos e os *puzzle films* coexistem, assim, com apostas que não têm a “inovação narrativa” como seu primeiro objectivo. A narratividade cinematográfica é simultaneamente mutante e conservadora: ora testa novas formas de contar-mostrando, ora regressa a antigos construtos, apenas usufruindo das mudanças tecnológicas que lhe permitem renová-los.

Novas
resiliências
lineares

O regaço e a voz de Dafne

A VOLÚVEL RELAÇÃO entre mundos narrativos consistentes, possíveis e impossíveis reconduz-nos sempre a sucedâneos do espaço infantil onde o contador de histórias — que Benjamin preferiu em *Der Erzähler* — exerce os seus poderes. Em homenagem a Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), chamarei a esse espaço “o regaço de Dafne”, porque a gulosa preferência infantil pelo *story telling* íntimo e oral foi por ele invocada no curto texto «De mi participación frustrada, aunque no por ello menos honorable, en la batalla de Trafalgar», incluído em *Dafne y Ensueños* (1982). Recordo ele ali: “...Certa vez recostei a cabeça no regaço dela [Dafne] e disse-lhe: ‘Conta-me, não leias’. Começou a contar-me. Ela com a palavra, eu com a imaginação (...)”. A voz que moldava a história repetia, num aconchego materno, o conto que a criança queria ouvir outra vez.

Ora, esse amplexo parental, que instalava um ninho para o desejado conto, ainda ecoou fortemente no dispositivo cinematográfico que obscurecia a sala e oferecia um cadeirão-concha ao espectador, dando-lhe a ver, quer o mágico feixe de luz do projector, quer o surpreendente ecrã que se animava, tudo envolvido no som do filme. O dispositivo substituíu o regaço de Dafne e a sua voz; com duas diferenças: o ninho já não era exclusivo do pequeno Gonzalo (outros espectadores o partilhavam na sala escura); e o papel da sua imaginação alterava-se (ela era conduzida, como a dos demais espectadores, pelo fluxo de imagens e sons do filme): o que Gonzalo imaginava, ao ouvir Dafne contar, interagira agora com o que o filme lhe propunha.

Decerto, hoje, nas novas condições de recepção dos filmes, longe das salas escuras, essa relação tornou-se mais remota. Mas o “regaço de Dafne” e a sua voz são ainda a matriz imersiva arquetipal da situação do espectador. A transferência do íntimo *story telling* para a sala de projecção ocorreu sempre que, num filme, o jogo e a acção dos actores e actantes foi servida pela *voice over* de um narrador — “a voz de Dafne”. Se essa *voice over* não existia, o espectador substituí-a, de bom grado, pelo que via e ouvia em cena, como já os gregos de antanho tinham feito em seus anfiteatros.

A narrativa literária, teatral ou fílmica é o lugar onde volta a suceder o que nela se conta. Bem o sabe o pequeno Gonzalo, quando se imagina entre os almirantes e comandantes espanhóis que travaram a batalha de Trafalgar: “O facto é que, cavalheiros, nos encontramos *outra vez* na noite de 18 de Outubro de 1805, numa situação já vivida, com a vantagem, em comparação com a anterior, de *todos conhecermos os acontecimentos (...)*”. Os acontecimentos: a catástrofe de três dias depois, que ele espera reverter, ressuscitando o estado-maior e expondo-lhe um melhor plano de combate magicado na mesa da sala de jantar de sua avó (onde os navios eram feijões ou pedacitos de madeira). Que pede ele? “Que a batalha *possa planejar-se e combater-se outra vez*, mas com diferenças no seu planeamento (...) e desenlace”. Para a ganhar, claro; senão, “para quê matar de novo tantos mortos?”

Ora Trafalgar já não era, na infância de Ballester, um *case study*, a não ser histórico, em nenhuma academia de marinha: os meios com que a batalha se travava em nada se assemelhavam aos de guerras marítimas posteriores. O cenário poderia, assim, ser qualquer outro: não tivesse Gonzalo nascido em Ferrol, que a Trafalgar deu tantas vidas, bem poderia ensinar a atenienses o que fazer para não serem vencidos e humilhados por espartanos. Mas, no relato de Ballester, o estado-maior fantasma ouve, atento, o rapazito. No fim, o célebre comandante do *San Juan Nepomuceno*, Cosme Churruca, que na batalha combateu seis navios inimigos, comenta o plano do garoto: “Irrepreensível, *mas...*” e ergue-se, “calmo mas com um esgar de dor; (...) tem uma perna metida num barril de farinha para não se dessangrar”. Conclui o desventurado herói, opondo o que *aconteceu* ao que *poderia ter acontecido*: “...Nas nossas condições, *sempre seremos derrotados em Trafalgar*”. Dito isto e embora dirigindo um sorriso “de simpatia” ou “de perdão” ao rapazito, desvanece-se Churruca na escuridão envolvente, voltando à sua morte mas ainda arrastando com o coto da perna a barreira de farinha. O mundo consistente (ou “existente” de Leibniz) rejeita assim os futuríveis de Gonzalo (os “possíveis” de Leibniz): na re-presentificada iminência do confronto fatal, os chefes espanhóis, forçados aliados de Napoleão, nem por sombras voltarão à batalha que perderam contra a armada de Horatio Nelson, também ele nela morto. Deveras, só no “regaço de Dafne” a *História* se revê na sua reescrita pelas *histórias*.

A obra e o seu “precursor sombrio”

AO DISCUTIR A HERANÇA DE LEIBNIZ e o legado, bem mais recente, de Borges ou Cortázar para entender a génese dos *mind game films* ou dos *impossible puzzle films* e da literatura que a eles conduziu, aproximo-me, num exercício de pensamento lateral, dos nevoentos processos criativos que levam o autor e o artista do caos disforme à obra, da indeterminação às figuras e formas, do não-dizível ao dito e/ou feito. Como faz o pensamento selvagem de Lévi-Strauss (característico da criação artística: cf., *supra*, *Arte • infância • imagem*) para percorrer o caminho desse caos a uma ordem, à relação produtiva entre potenciais, para interligar heterogêneos e chegar a resultados que se traduzam em obra? Deleuze propôs, em *Diferença e repetição* (1968) e depois no *Abecedário* (conversas com Claire Parnet, 1988-89), a curiosa figura do “precursor sombrio”, que achou “numa qualquer disciplina vagamente científica”. Esse precursor sombrio, que induz no autor o caminho para a obra, pode ser algo tão básico e tão simples como a conjugação de duas palavras esotéricas em Joyce, a confluência de memórias em Proust, a ligação entre imagens mnesicamente conservadas, o desejo de emulação de outras obras, a intertextualidade, a *ekphrasis*, a “ansiedade de influência”. A referência de Deleuze (no *Abecedário*) a esse precursor sombrio é talvez suficientemente clara — apesar da oralidade — para que possa aqui transcrevê-la *in extenso*:

“Imaginemos um caos cheio de potenciais: como relacionar os potenciais uns com os outros? Numa qualquer disciplina vagamente científica encontrei um termo que me agradou e que aproveitei num livro [*Différence et répétition*, 1968, p.156-7]: ... dizia-se ali que entre dois potenciais há o fenómeno do *precursor sombrio* (*sombre précurseur*): é ele que põe em contacto os diferentes potenciais. (...) Entre eles fulgura o acontecimento visível: o relâmpago (*l'éclair*). Há o precursor sombrio e depois o relâmpago (...). É isto o mundo. Devia ser isto o pensamento. Deve ser isto a filosofia. A sageza do Zen também é isto: o mestre é o precursor sombrio e depois há a paulada — o mestre passa o tempo a distribuir pauladas, o relâmpago que faz ver” (Deleuze, «Z comme Zigzag», in *L'Abécédaire de Deleuze* com Claire Parnet e P.-A. Boutang, realizador, 1996).

A paulada gera o relâmpago, atordoa; na sabedoria popular faz “ver estrelas ao meio-dia” ou “36 chandelles” (36 velas). É também o momento em que Arquimedes grita “Eureka” e é achada resposta à pergunta de Saramago sobre de onde vêm as ideias. Diria Saramago, reescrito/reinventado por Evan do Carmo (2015: 42):

“Não somos nós que nos pegamos a pensar; é o pensamento que nos pega, como se ele não fosse uma coisa imaterial. Somos por ele surpreendidos, por um pensamento que insiste em vir à luz do mundo material. Então nós, escritores, mesmo estando longe de uma máquina de escrever ou de um computador, passamos a escrever como que em papel invisível essas ideias perturbadoras, que vão crescendo juntas com aquele pensamento original, aquela ideia que nos despertou...”

Com Proust, disse também Deleuze que “o pensamento nada é sem algo que o force a pensar, sem algo que lhe faça violência” (1976: 117), sendo esse “algo” uma pressão exterior. Se tivesse escrito sobre o devir das suas ideias, talvez o *sapiens/ludens/demens* de Lascaux partilhasse tal formulação. Mas eis a passagem de *Diferença e repetição* a que Deleuze se referiu no *Abecedário*:

“Quem é esse agente, essa força que assegura a comunicação? O raio fulgura no embate entre intensidades diferentes, mas é precedido por um precursor sombrio, invisível, insensível, que determina antecipadamente o caminho (...). Qualquer sistema contém o seu precursor sombrio, que assegura a comunicação entre séries que o bordejam. (...) O caminho que ele traça é invisível, e não se tornará visível senão no avesso (*à l'envers*), recoberto e percorrido pelos fenómenos que induz no sistema: o seu lugar é aquele a que ele ‘falta’: ele é precisamente o ‘objecto x’, o que falta ao seu lugar como à sua própria identidade” (Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, p.156-7).

Aqui, Deleuze não se refere especificamente à criação artística (fá-lo-á no subtítulo seguinte, *O sistema literário*): a sua reflexão diz respeito à operacionalidade do pensamento e da filosofia, geradores de “mundos” próprios. Os promotores do *DARE 2015* no Orpheus Institut de Gand (1ª conferência internacional sobre Deleuze e a investigação em artes) voltaram a este *Dark Precursor* para discutirem de que é feita a *zona de indeterminação* ou de *indiscernibilidade* que, por transferência, conduz à comunicação entre heterogêneos — o processo de passagem do caos à obra. E insistiram nele para a nova edição do *DARE 2017* — tema: as *Aberrant Nuptials*, pondo em contacto heterogêneos que “nunca” se tinham encontrado. Tal *zona de indeterminação* é descrita como o lugar onde surge esse precursor sombrio e onde as variabilidades precedem a figuração, a forma nova que por vezes é colagem, *bricolage*, actualização da antiga passagem da *potência* ao *acto*.

É vantajoso, para se entender estas formulações, ter presente que a filosofia de Deleuze foi um empirismo transcendental fundado nas condições da experiência. Essas condições nunca foram, para ele, *universais* nem generalizáveis: produzem-se *singularmente*, caso a caso e só são entendíveis nas sucessivas reactualizações (mesmo se e quando a experiência está destinada a produzir o retorno do mesmo sob novas formas, como vimos, desde as *Notas preambulares*, com Rilke e Didi-Huberman). Neste empirismo transcendental, nem o objecto precede o sujeito, nem o sujeito, por si só, pode *constituir* a experiência: sujeito e objecto co-produzem-se um ao outro (no *quiasma* de Merleau-Ponty) e concertam-se para actualizar e individuar, *hic et nunc*, a experiência instituinte do mundo, num corpo-a-corpo com as três ordens, não hierarquizadas, da realidade de Watzlawick.

Empirismo
transcendental

Métricas, maneirismos e amaneirados

SOBRE OS MODOS de construção de histórias vale a pena ter em conta que, muitas vezes, eles resultam de meras convenções arbitrárias, instaladas como regras de jogos de salão. E que uma cartilha narrativa constrangedora e normativa pode não ser óbvia à primeira leitura por mais convencional que seja, apesar de ter invadido o modo de contar e de se esconder na evidência, como *a carta roubada* de Edgar Allan Poe foi escondida ficando à vista de todos. Qualquer história pode resultar de uma composição charadística ou amaneirada. Tomarei um exemplo simples:

Amaro viu a barca vazia desamarrear-se e zarpar. Bom homem, foi tentar saber de quem era. Correu tudo a perguntas mas todos o evitaram. Decidiu não desistir de entender o insólito caso. Entrou na capitania e avisou do que vira. Foi ao molhe mostrar onde estivera a barca. Gostou de saber que um rebocador a procuraria. Helena viu-o deambular e perguntou-lhe ao que andava. Incrível, disse ele, uma barca partiu sem ninguém. Já andavas mal e estás pior, pensou ela. Lá adiante, insistiu ele, ela foi para além. Mas decerto a corrente a levou, transigiu ela. Não, a corrente vai para acolá, apontou ele. Ó Amaro, toma juízo, riu-se ela e desandou. Por que não me acredita ela, assustou-se ele. Que achar do que vi ou não vi? Ressoou de novo nele aquela dúvida já antiga. Será de facto possível que me tenha enganado? Terei visto uma coisa que afinal não sucedeu? Uma vez já se passou algo como isto. Vi ou não vi certa égua saltar muros? Xiste, vou ser alvo do xiste de todos. Zumbiam-lhe os ouvidos, sentou-se tapando-os com as mãos.

As regras
“escondidas”

Eis o conto do que Amaro viu ou não viu. Onde está, nele, o jogo de salão? Nas regras a que obedece: as frases que o compõem (chamo aqui *frase* a um período contido entre pontos finais e/ou de interrogação) começam por cada uma das letras do alfabeto português pela ordem em que o recitamos de A a Z (excluindo K, W e Y) e são, por isso, 23: Amaro, Bom, Correu, Decidiu, Entrou, Foi, Gostou, Helena, Incrível, Já, Lá, Mas, Não, Ó, Porquê, Que, Ressoou, Será, Terei, Uma, Vi, Xiste, Zumbiam-lhe. E cada uma dessas frases tem oito palavras. Essas duas regras arbitrárias determinam a forma e a dimensão do conto. Uma terceira terá sido só nomear duas personagens — ali, Amaro e Helena. As três regras ou parâmetros instalam o jogo narrativo: *o tema do conto é livre, mas só se pode abordar desta maneira*. Muito barroco narrativo se fez de ludicidades formalistas como esta, ou por exemplo polindo o texto até fixar cada frase, ou verso, em dodecassílabos, assim refazendo antigos metros — essa seria ainda outra norma, que o conto de Amaro não satisfaz. Se a tivesse satisfeito começaria, por exemplo, assim:

Amaro viu partir a barca sem ninguém (12 sílabas)

Bom homem, foi tentar saber de quem era (12 sílabas)

Correu a perguntar, ninguém lhe respondeu (12 sílabas) ...

Mas por quê, para quê compor nestes preparos? Pergunte-se também: porque ainda escreverá sonetos um contemporâneo? Decerto, não para satisfazer necessidades de entendimento por quem o lê. Ele procura um ritmo, um *canto* reconhecível para o conto ou o poema, satisfazendo a forma reiterativa das melopeias infantis como a do *Tranglomanglo* ou da *Nau Catrineta*, ou a dos cancioneros que se apoiam em prosódias de embalamiento que convidam à dança ou a uma oscilação repetitiva do corpo. Maneirismos e ludicidades à primeira vista inúteis e comparáveis a estes, sempre os conhecemos da música e da literatura, das artes de cena e do cinema: *ritornellos*, refrões e *leitmotivs* regidos a metrónomo, regressos à mesma imagem, palavra ou som, mesmos *tempos* dos planos, simetrias, jogos de espelhos, diálogos metricamente concebidos, jogo de *raccords* ou ausência deles. Muito cinema abstracto e experimental quis, no seu tempo, apenas viver do *ritmo*. Em busca de uma hipnose, suscitada pelo *metro* ou obedecendo a outro plano e a outra geometria, a forma, nas artes, nunca é apenas forma.

A origem do metro literário está na poesia que, desde Homero, na passagem da oralidade à escrita, a ele obedece por escolha própria e o reinventa, emparelhando elementos rítmicos e prosódicos, e de que o exemplo clássico se tornou, dois milénios depois, o hendecassílabo de Dante (verso de onze sílabas) como em “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”, que reinstalou outra duradoura métrica. Mas, como escreveram Halle e Keyser («Métrica», 1984: 179-208):

“Podemos encontrar [esquemas métricos] em muitos domínios da experiência: na disposição das flores num canteiro (...), nos toques fracos ou fortes dados num tambor, nos passos longos e curtos de uma dança.”

A métrica, dir-se-á então, satisfaz o desejo — semelhante a uma compulsão — de qualquer ritmo entendido no sentido mais vasto, e é ao mesmo tempo o instrumento que o instala, determinando tempos, composições, repetições.

O termo *maneirismo*, usado como substantivo desde o século XVIII (o adjetivo *maneirista* é-lhe anterior), começou por se referir a certo tipo de manifestações artísticas europeias de entre 1520 e 1620 (sobretudo nas *belas-artes* e na arquitectura), ou mais grosseiramente no século XVI, datadas de entre o apogeu do renascimento e a afirmação do barroco. Em Itália, mas logo depois estendendo-se ao resto da Europa, designou de início um retorno ao gótico e a Dürer: rejeitando as clássicas e autoritárias proporções renascentistas, esse maneirismo preferia a distorção espacial, o alongamento das figuras, a verticalidade. Mais tarde tornou-se, por associação, extensivo a obras feitas *à maneira* de qualquer autor marcante, associado a um juízo pejorativo sobre essa imitação. Mas, como anotou Sylvie Béguin (1989, vol. 14: 447-454), esse juízo negativo não é o original:

“Em Vasari, o termo *maniera* é usado de dois modos diferentes: a arte ‘antiga’ de Giotto (*maniera vecchia*) opõe-se à ‘moderna’ de Leonardo (*maniera moderna*). Vasari qualifica esta *maniera moderna* de *bella maniera*, implicando qualidades excepcionais de medida e harmonia (*regola, ordine, misura, disegno*), imaginação e *fantasia*. (...) Nesta acepção, o termo *maniera* não é um qualificativo negativo e não corresponde ao adjetivo *amaneirado* (*manieroso, manierato*)”.

No século XX, os maneirismos, sempre associados à imitação e repetição tardia de estilos e géneros autorais, de escola ou de época, generalizaram-se, na crítica, à música e às literaturas, às artes de cena e ao cinema — à totalidade do território da criação artística/literária. Para comentadores modernos e contemporâneos, fazer *à maneira* de passou a ser sinónimo de falta de génio autoral próprio, de obediência a gostos e técnicas tidas por inultrapassáveis, de seguidismo formalista.

Nesta acepção, longe da de Vasari, um *maneirista*, mais exactamente um *amaneirado*, é um *repetidor*, um *mimetizador* colado ao mestre, incapaz de produzir as “pequenas diferenças excessivas” que garantiriam a sua autonomia face à heteronomia específica de que depende. A referência ancestral é, agora, o barroco e o seu excesso de formas convencionais, e a tendência para verter nessas formas o que se quer exprimir: a forma é tudo. Imitar as sarabandas de Bach é um maneirismo; pintar como El Greco é outro; projectar *villas* com escadarias interiores monumentais e jardins desenhados é outro ainda; também o é escrever *à maneira* de Joyce ou obedecer ao paradigma de Field: da *maneira* decalcada extraem-se motivos, normas, técnicas e formas que, separadas das obras, se tornam receituários, moldes.

Amaneirados

O amaneirado plagia ou faz *pastiches*; a sua meta é comparável à do falsário, cujo génio se indistingue do que imita. Mas o falsário genial talvez seja o *copista* de diferentes mestres — especializa-se em réplicas e confunde a autoria; o amaneirado é o *autor* cativo do mestre-escola que imita.

O conto de Amaro e da barca não é um plágio nem um *pastiche* de outros. Mas o seu *modus faciendi* depende inteiramente de imperativos formais e de regras que aceita satisfazer, o que o limita e constrange: número e dimensão exacta das frases que o compõem, ordem e sucessividade obrigatória dessas frases, nomeação de apenas duas personagens. Tais parâmetros delimitam uma *maneira* e uma *forma* com muito escassa margem de manobra, qualquer que seja o seu tema: a narrativa torna-se num jogo com regras convencionalmente satisfeitas por quem o joga, sendo que a comunidade de jogadores (ou um seu mentor) pode arbitrariamente mudar essas regras ou acrescentar outras. Pensemos nas normas que regiam a fabricação do *cadavre exquis* surrealista — outro molde de criação artística e outro jogo de salão. Não sem ironia, apetece sugerir um desafio aos leitores: querem propor uma “nova” dieta narrativa, como o *Dogma 95* tentou, há pouco mais de vinte anos, no cinema? Inventem um jogo de salão e convencionem as suas regras.

Stanley Kubrick, compulsivo adaptador

DEVIDO AO SEU PODER CONTAGIANTE, a matriz narrativa dos três actos ressuscita, porém, com ou sem variações, em obras onde talvez já não esperássemos reencontrá-la. A seguir observo a sua reincidência em três casos: *Eyes Wide Shut* de Kubrick, *Apocalypse Now* de Coppola e *Na via láctea* de Kusturika. No primeiro caso começo, porém, por uma rápida introdução à natureza da relação que o realizador sempre manteve com a literatura. O segundo caso é o de uma muito trabalhosa adaptação de uma novela. Só o terceiro é um “original” directamente criado para o filme.

Stanley Kubrick (1928 – 1999) foi um realizador fascinado pelo *story telling*, mas que sempre preferiu cinematizar histórias de outros, muitas vezes reescrevendo-as com a ajuda de argumentistas contratados: *The Killing* (1956) foi adaptado do romance *Clean Break* de Lionel White; *Paths of Glory* (1957), do romance homónimo de Humphrey Cobb; *Spartacus* (1960), do romance homónimo de Howard Fast; *Lolita* (1962), do romance homónimo de Vladimir Nabokov; *Dr. Strangelove* (1964), da novela *Red Alert* de Peter George; *2001: A Space Odyssey* (1968), do conto *The Sentinel* de Arthur C. Clarke, com quem Kubrick trabalhou no script; *A Clockwork Orange* (1971), da novela homónima de Anthony Burgess; *Barry Lyndon* (1975), do romance homónimo de William Thackeray; *The Shining* (1980), da novela homónima de Stephen King; *Full Metal Jacket* (1987), de *Short-Timers* de Gustav Hasford; e finalmente *Eyes Wide Shut* (1999) da *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler. Ou seja: Kubrick canibalizou sistematicamente ideias e histórias de outros para as adaptar e, por vezes, distorcer. Mas esta marcante preferência pela adaptação não o amarrava a moldes narrativos canónicos: já em *The Killing* o *plot* não obedecia à diegese tradicional; *2001* desenvolvia três secções independentes umas das outras, com temática e acção próprias; e *Full Metal Jacket* é feito de duas metades quase independentes uma da outra.

Repetição temática

Na diversidade do que adaptou, porém, Kubrick perseguiu obsessivamente o mesmo tema: a alteração da realidade por percepções profundamente perturbadas. Visto por mentes alienadas, o mundo é distorcido e delirado pela sua câmara, hipnótica e alucinatória. A grotesca paranóia do general de *Dr. Strangelove*, a demência assassina do protagonista de *The Shining*, a libido doentia do de *Lolita*, o condicionamento dos soldados de *Full Metal Jacket*, o cínico oportunismo de *Barry Lyndon*, a violência sociopata de *A Clockwork Orange* (e o tratamento prisional que a “cura”), a deriva da inteligência artificial de *HAL* em *2001* e o duelo que opõe o computador ao sobrevivente da missão espacial, repetem a viagem a universos mentais de onde não há regresso (excepção: *Spartacus*, encomenda de Kirk Douglas, cuja pós-produção Kubrick não controlou). Criando essa realidade deformada, o realizador foi, ora expressionista, ora barroco, ora próximo do realismo fantástico. As suas câmaras e lentes, testando ângulos e enquadramentos inabituais, prendem hipnoticamente o espectador, que, surpreso, é levado a paragens visuais inesperadas. Kubrick sempre quis emular os poderes de persuasão do cinema mudo que preferia — o de Eisenstein e Murnau, de Dreyer e Griffith.

Vivendo em Londres desde 1970, alcançou um raro e invejável estatuto inter-pares: manteve-se obstinadamente independente, mas reconhecido como demiurgo megalómano e perfeccionista, apoiado por produtores que lhe permitiram dedicar-se, com grandes meios e dispositivos, ao cinema-espectáculo que preferia. Escolhia *décor* caros e complexos — o hotel do gótico *The Shining*, onde construiu o enorme *hall* de dois andares, os diversos palácios e castelos de *Barry Lyndon*, a nave *Discovery* de *2001* e o seu enorme interior giratório, a grande mansão e a *Village* de *Eyes Wide Shut*. E sempre requereu todo o tempo necessário às suas longas rodagens, bem como toda a película que o seu “método” exigia, rejeitando os constrangimentos normais da produção. O ritmo deliberadamente lento dos seus filmes, os seus planos longos e a muito morosa pós-produção, são imagens de marca do realizador: a cena do duelo, no celeiro, entre Barry Lyndon e o seu enteado, dura dez minutos no filme e demorou seis a oito semanas a ser montada. Em *Eyes Wide Shut*, a conversa entre Bill e Ziegler na sala de bilhar do milionário dura, no filme, 13 ½ minutos, demorou três semanas a ser filmada e foram feitos para ela 200 *takes*. Tom Cruise contou depois que Kubrick lhe pediu que repetisse vezes sem conta cada

momento da cena de modo diferente. Era um hábito do realizador: multiplicar infinitamente os *takes* de uma cena para poder montá-la dispondo de um grande excesso de material utilizável, que lhe garantisse numerosas opções.

Eyes Wide Shut: much ado about nothing?

O TEMA DE *EYES WIDE SHUT* (1999), sua última obra, é o desejo e a ameaça de adultério, tanto reais quanto imaginários — outro caso de *regresso do mesmo*. O filme ocupa-se das *rêveries* e fantasmas sexuais de um casal jovem, Bill e Alice Harford, ele médico bem sucedido, ela galerista de arte temporariamente desocupada (Tom Cruise e Nicole Kidman, então um casal hiper-mediático). Fundindo *rêverie*, sonho e realidade, Kubrick desiste, aqui, da demência excessiva e/ou grotesca de personagens anteriores e desce aos fantasmas banais da vida corrente, às fissuras que provocam na realidade e ao modo de as suturar. É essa renúncia ao patético anterior, essa *queda* deliberada nas micro-psicopatologias do quotidiano, que torna o filme interessante e me leva a abordá-lo aqui como um *case study* que merece atenção.

A Warner anunciara, já em 1971, que Kubrick iria adaptar a *Traumnovelle* (*História de um sonho*) de Schnitzler, de 1926, para fazer um filme “sobre sexo”: mas ele só o realizou quase três décadas depois. A novela equiparava *rêverie* e realidade; disse dela Kubrick (citado em Howard, 2000: 185): “[Schnitzler] contrapôs as aventuras reais do marido e as fantasias da esposa; eu pergunto-me se haverá grande diferença entre viver e sonhar aventuras sexuais”. O filme é uma alegoria, no *fin-de-siècle* XX, das *comedies of remarriage* (Cavell, 1981) dos anos 30-40. A parábola-padrão do subgênero de época obedecia à sequência *equilíbrio* → *desequilíbrio* → *reequilíbrio*: um casal divorcia-se e a mulher, o homem, ou ambos, buscam novos parceiros; mas no fim regressam um ao outro e recasam-se, porque as novas relações que esboçaram se desvaneceram ou se revelaram inconsistentes. Tais filmes iludiam o censório código Hays, que desde 1930 proibia ao cinema qualquer apologia do sexo extra-conjugal (ora, as novas relações de divorciados não eram extra-conjugais). Entre eles: *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938), *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940), *His Girl Friday* (Hawks, 1940), *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941), *Woman of the Year* (George Stevens, 1942), *Adam's Rib* (Cukor, 1949). Essas *comedies of remarriage* aproximaram-se por vezes do que a gíria de Hollywood baptizou de *screwball comedies*, onde a mulher detinha um papel preponderante sobre o homem (como em *Eyes Wide Shut*). Mas outros autores (Martin, 1999: 354-363) preferiram classificar *Eyes Wide Shut* entre os *dramas of remarriage*, aproximando-o de uma linhagem que chega a Rohmer (p. ex. o de *L'amour l'après midi*) e a outros contos morais ou imorais:

“As *comédias de recasamento* são sobre o regresso a paixões profundas, sobre a revitalização de um *élan* recíproco (...). Kubrick revisita um território menos reconhecido e explorado: o *drama do recasamento*, cujos *milestones* remontam ao *Aurora* de Murnau (1927), ao *L'Atalante* de Vigo (1934), e ao *Viagem em Itália* de Rossellini (1953) (...). Kubrick tem consciência de todas as facetas desse *drama de recasamento* e retrabalha todas as suas possibilidades”.

Em *Eyes Wide Shut*, os Harford estão casados há nove anos, têm uma filha de sete, Helena, e vivem num grande e caro apartamento novaiorquino, satisfeitos com o seu “índice médio de felicidade”, até que Alice revela ao marido que desejou perdidamente traí-lo com um desconhecido. Esse desejo não se concretizou, mas Bill interioriza que Alice esteve a um passo de destruir o casal que constituem e tenta compensar-se, procurando, por sua vez, sexo extra-conjugal numa longa deriva nocturna que o leva a uma orgia secreta de oligarcas mascarados. Regressado da orgia de onde foi expulso como intruso e ameaçado, ouve Alice contar-lhe um pesadelo em que ela se prostitui para o humilhar. Em crise, decide confessar-lhe também a sua jornada desviante, onde uma mulher terá morrido por culpa sua. Ambos caem em si e suspendem as suas *rêveries* de adultério: oferecem-se um novo fôlego de fidelidade e uma segunda oportunidade como casal. Também aqui: *equilíbrio inicial* → *desequilíbrio gerador da história* → *reequilíbrio final*.

A Warner insistiu com Kubrick para que escolhesse estrelas de primeiro plano para o filme, como ele só fizera com Jack Nicholson em *The Shining* e com Peter Sellers

em *Dr. Strangelove*. Kubrick queria Harrison Ford no papel de Bill (o apelido do casal, Harford, foi escolhido para ele). E queria Woody Allen no papel do multimilionário Ziegler, que acabou entregue a Sydney Pollack. A segunda opção do realizador para os Harford foi o casal Alec Baldwin e Kim Basinger. Mas só Cruise e Kidman se dispuseram a aceitar as condições que Kubrick exigia — disponibilidade total para as filmagens, sem data pré-estabelecida de conclusão. Foi um filme caro: *Lolita* custara dois milhões de dólares, *Dr. Strangelove* 1,8, 2001 10,5, *A Clockwork Orange* 2,2, *Barry Lyndon* 11, *The Shining* 15, *Full Metal Jacket* 30. *Eyes Wide Shut* custou à Warner 65 milhões e a sua rodagem demorou o tempo *record* de 400 dias. Kubrick reinventou, nos estúdios Pinewood (Londres), parte da Greenwich Village de Nova York — uma sua típica *extravaganza*: vivendo em Londres e tendo, com a idade, ganho pavor a viagens de avião, refez o bairro de N.Y. na capital britânica para dali não ter de se afastar.

A acção da novela de Schnitzler passava-se no carnaval, sob o signo de Walpurgis, na Viena da *belle époque*. Kubrick transpô-la para a N.Y. do fim do século, no Natal (a iluminação natalícia permitir-lhe-ia privilegiar a luz natural, como em *Barry Lyndon*: note-se a intensidade das cores e o jogo entre vermelho e azul, como em *One From The Heart* de Coppola, 1982). Mas manteve as máscaras venezianas na orgia, a grande sequência barroca do filme. As filmagens iniciaram-se em 1996 só se concluíram em 1998. E o filme é geralmente apresentado como uma “obra-prima inacabada”: Kubrick mostrou à Warner uma “primeira montagem final” quatro dias antes da sua inesperada morte, mas decerto ainda faria nela uma série de alterações até ao *final cut* (são dezenas os *goofs & spoils* identificados no filme por curiosos da IMDb). E a Warner ocultou digitalmente imagens de sexo na orgia, para obter uma classificação mais favorável na exibição.

Vejamos o que se passa no filme, atentos à persistência, nele, da estrutura em três actos e à mistura, nos seus sucessivos episódios, das três ordens de realidade de Watzlawick, que ali se vão tornando indistintas:

O filme começa e, no baile de Natal onde os Harford vão a convite do multimilionário Ziegler, Alice é assediada por um *playboy* húngaro que tenta convencê-la a ter sexo com ele no andar de cima; Bill, por sua vez, é assediado por duas modelos que o convidam a ir com elas “ao sítio onde acaba o arco-íris” (*Rainbow* é o nome de uma loja maçónica-livre para raparigas, e *Where the Rainbow Ends* é o título de uma peça natalícia escrita em 1911). O assédio a Bill é interrompido por um homem que vem dizer-lhe que Ziegler lhe pede que suba com urgência ao primeiro andar. O médico segue-o e lá em cima encontra o milionário a vestir as calças; num sofá, nua e inconsciente, está uma rapariga, Mandy. Droga a mais, explica Ziegler. Bill aplica-se a fazê-la voltar à vida e, minutos depois, é bem sucedido. O milionário agradece-lhe penhoradamente mas lembra-lhe que o incidente tem de ficar rigorosamente entre eles. Bill aquiesce: segredo médico, como sempre, mas também *omertà* entre cúmplices. Regressados a casa, os Harford fazem amor, talvez excitados pelo que viveram, cada um por seu lado, no baile. No *script* dizia a *voice over* de um narrador (suprimida no filme): “Nessa noite foram mais venturosos no seu amor físico do que tinham sido nos últimos tempos” — mas Kubrick não incluiu no filme qualquer cena de sexo do casal.

A confissão de Alice

Na noite seguinte, porém, depois de fumarem erva (o filtro mágico ou o *pharmakón* que despoleta a acção), Alice provoca, ainda a propósito dos assédios no baile, uma agressiva conversa sobre infidelidades e revela ao marido que no Verão anterior, num hotel onde passavam férias, ficou de tal modo fascinada por um oficial da marinha que ali estava de passagem, que se lhe teria entregue se ele a tivesse querido. Tal não sucedeu, mas, diz ela, de súbito sentiu que estaria disposta a deixar tudo — ele, a filha, o seu futuro — por uma noite com o desconhecido. Mais: ela lembra-se de que nesses dois dias Bill foi particularmente afectuoso para com ela e que fizeram amor no melhor dos mundos, mas que o oficial da marinha não lhe saiu da cabeça nem por um instante: naquela noite mal dormiu e de manhã levantou-se ansiosa, sem saber se o desconhecido ainda lá estaria ou teria partido. Ao almoço percebeu que ele se fora embora e só então se sentiu “aliviada”. Bill fica mudo e em choque — a inesperada confissão de Alice (o *inciting incident* da *story*) agride o seu narcisismo e faz ruir o mundo em que confiava: a traição da mulher não se terá concretizado,

mas ela desejou-a tão intensamente que, mentalmente, se consumou.

Eis que toca o telefone e alguém diz ao médico que um seu doente importante acaba de falecer; ele vai ter de ir manifestar o seu pesar à filha do morto. Já no táxi, fantasia uma cena de sexo entre Alice e o marinheiro (tratada como um *flashback* quase sem cor, oferecido ao voyeurismo do espectador: há no filme mais três destes *inserts*, onde a imaginária Alice adúltera vive um intenso prazer). Ferido, perturbado e em busca de compensações, Bill inicia uma longa jornada desviante. Eis como Kubrick agencia os seus oito episódios e estações:

1. Em casa do morto, diante da cama onde ele jaz, a filha, que está noiva e vai casar, declara a Bill o seu amor, beija-o ansiosa e quer ser retribuída: sexo e morte convivem, de súbito, no mesmo quarto. Bill é salvo pela chegada do noivo: diz que estava de saída e parte, aturdido. Novo *insert* da sua fantasia sobre Alice e o oficial.

A jornada
nocturna
de Bill

2. Num curto episódio de rua, é empurrado por um *gang* de jovens desordeiros que quase o faz cair e o trata de *faggot*.

3. Mas logo a seguir é abordado por uma jovem prostituta amável e educada (estudante de sociologia na N.Y.U.) e aceita a sua proposta de sexo. Já no apartamento dela, recebe uma chamada de Alice (que interrompe o primeiro beijo entre ambos, um dos mais amenos momentos do filme). Alice pergunta se ele vai demorar-se e diz-lhe que entretanto se deitará. Bill confirma que vai demorar-se; hesita mas acaba por desistir do sexo com a rapariga, insistindo em pagar-lhe os 150 dólares acordados. Ela aceita, relutante, o dinheiro, dizendo-lhe que lhe fica “a dever uma”: “You’ve got a raincheck”. Alice sai de cena e o filme centra-se na noite do médico.

4. De novo na rua, adiando o regresso a casa, Bill entra no bar onde toca um amigo pianista. Este acabará por lhe dizer que ainda irá trabalhar, a seguir, na mesma noite, numa misteriosa orgia de ricos mascarados onde tem actuado, de olhos vendados para não poder ver o que lá se passa. Tais festas são secretas e só se entra nelas na posse de uma senha. Desta vez a senha é *Fidelio* (ópera de Beethoven: alusão à *fidelidade*) e Bill obtém do amigo, muito relutante, a morada onde a orgia se vai realizar, prometendo-lhe que nunca revelará quem lha deu. Problema: o médico terá de encontrar, a meio da noite, roupa e máscara para lá entrar.

5. Apesar de a desoras, Bill toca à porta de outro doente seu, dono de uma loja de aluguer de roupa e de máscaras chamada *Rainbow*. O proprietário mudou, mas o novo aceita abrir-lhe a porta em troca de 200 dólares para além do preço do que alugar. Na loja procuram um *smoking*, capa e máscara, mas o proprietário ouve ruídos estranhos, abre de rompante uma porta e encontra a filha, menor, a meio de uma cena de sexo com dois asiáticos mais velhos. Fugindo ao pai que lhe quer bater, a moça refugia-se junto de Bill e segreda-lhe que leve uma capa forrada a arminho e um colete de seda vermelha, mais adequados ao seu ar rico e distinto.

6. O médico consegue sair da loja com o que pretendia enquanto o proprietário tranca os asiáticos para chamar a polícia. Finalmente apanha um táxi para a festa. Durante a viagem volta lubricamente a imaginar Alice nos braços do marinheiro.

7. O seu destino é uma grande mansão isolada em Long Island. Lá chegado, Bill paga ao taxista os 80 dólares da corrida mas pede-lhe que deixe o taxímetro ligado e que espere por ele, oferecendo-lhe mais 100 dólares: rasga uma nota a meio e dá-lhe metade. Dar-lhe-á no regresso a segunda metade. O homem aceita. Mascarado, Bill entra na festa, atrasado, a meio de uma missa negra, intróito de uma orgia. Mulheres nuas, com máscaras de rosto, escolhem parceiros para se lhes entregarem. Também ele é escolhido por uma delas, que o avisa de que todos sabem que ele “não pertence ali” e insiste em que parta enquanto é tempo, porque é a sua vida que está em risco. Mas a mulher é requisitada por outro e, como num sonho, Bill percorre a mansão para observar a orgia, até que o conduzem a um salão onde o sacerdote da missa negra, rodeado de dezenas de mascarados, lhe pede uma segunda senha, que ele desconhece. Exposto como intruso, é-lhe exigido que mostre o rosto e depois que se dispa. Ele tira a máscara, mas nesse momento a mulher que tentou salvá-lo oferece-se para ser punida em vez dele e pede que o libertem. O sacerdote aceita a troca mas

ameaça Bill: se revelar o que ali viu, as consequências, para si e para a sua família, serão terríveis. O médico parte, abandonando ao seu destino a vítima sacrificial que o substitui.

8. Chega a casa de madrugada e percebe que Alice está mergulhada num pesadelo. Acorda-a e insiste com ela para que lhe conte o sonho perturbador. Ela hesita, mas, sobressaltada e em lágrimas, conta-lho: estavam ambos, nus, numa cidade deserta, e a situação apavorava-a. Bill parte para tentar encontrar roupa para ambos, e, sozinha, ela relaxa, sente-se feliz, está num edénico jardim. Ressurge do nada o oficial da marinha, com quem ela se envolve e faz amor, mas logo a seguir está a ser possuída por inúmeros homens. Bill reaparece mas ela quer humilhá-lo e ri-se dele. É neste momento que o marido a acorda. O pesadelo altera o fantasma de infidelidade de Alice, que assustada, se vê agora a si mesma como prostituta que despreza o marido. Também ela teve a sua onírica “orgia”, mas sente-se culpada. Ambos fragilizados, abraçam-se. Fim da aventureira jornada nocturna de Bill.

No dia seguinte, o médico decide descobrir quem eram os mascarados da orgia. Volta à mansão de Long Island e um guardião entrega-lhe, sem uma palavra, uma carta não assinada que reitera as ameaças contra ele; percebe que o amigo pianista foi espancado e expulso da cidade; que a simpática prostituta com quem quase teve sexo acaba de saber que é seropositiva; que o alugador de roupa (a quem foi pagar 375 dólares, esquecendo-se da máscara) prostitui a filha; que está a ser seguido por um desconhecido, decerto a mando da seita de oligarcas. Mais tarde descobre que certa jovem aparecida morta por *overdose* é a Mandy que reanimou na casa Ziegler e que depois o salvou na orgia; e que a seita, de que Ziegler faz parte (o milionário confirma que lá esteve e viu o que sucedeu a Bill) é um consórcio de poderosos magnatas. Diz-lhe Ziegler: “Se dissesse, e não vou dizer, os nomes deles, você perderia o sono”.

Arquitetura narrativa

Descontando o genérico final, o filme tem 153 minutos e o ecrã vai a negro na passagem da 1ª para a 2ª e da 2ª para a 3ª partes, pontuando a separação entre elas. A sua arquitectura narrativa obedece ao clássico *design* dos três actos: a matriz sequencial *ordem* → *desordem* → *restauração da ordem* (ou *equilíbrio* → *desequilíbrio* → *reequilíbrio*). O equilíbrio do mundo inicial da história é ameaçado por um incidente que o destrói (a confissão de Alice), mas será reposto ao cabo de problemáticas peripécias (a jornada de Bill é conceptualmente gémea da dos ritos de passagem: *separação* → *iniciação* → *regresso*). Mas Kubrick demora-se em episódios-desvios articulados com o tema do adultério ou devidos às consequências da ida do médico à orgia: foi nesses episódios-desvios que ele investiu, desequilibrando a favor deles a quase-comédia de costumes que filmou.

1. A primeira parte (38 minutos de filme, pouco mais que um clássico *set up*), apresenta-nos os protagonistas, leva-nos com eles ao baile de Natal de Ziegler e desemboca na conversa em que Alice declara, provocadora e agressiva, ter estado à beira do adultério — o *turning point* que desmorona o mundo de Bill.

2. A segunda parte (60 minutos: clássica duração de um 2º acto) é a resposta ressentida do médico à inesperada confissão da mulher, a sua “viagem ao fim da noite” em busca de compensações narcísicas: a deambulação e a sucessão de encontros na Village, a orgia na mansão (reverso satânico do baile de Natal) e, de madrugada, o regresso a casa. As situações que Bill vive nessa noite são metáforas de sonhos e sucedem-se umas às outras no limite do verosímil: como em tanta ficção, essa sucessão e concatenação é *possível* mas *pouco provável*. A deriva de Bill evoca a faustiana noite de Walpurgis, a *Nighttown* (adaptação, por Marjorie Barkentin, do episódio *Circe* do *Ulysses* de Joyce: 1958), ou ainda o *After Hours* de Scorsese (1985). Cada episódio foi tratado com autonomia dramática e tem o seu próprio arco e desfecho — o que, apesar da sua entrada sequencial no *plot*, dá a cada um deles deliberada independência e significação. A operática *mise en scène* da orgia (17 minutos de filme) ganha uma atmosfera ainda mais onírica: é uma *animation de tableau* que, como sugeriu Robert Ebert (robertebert.com, 16.07.1999), deve tanto a Sade como a Bosch: Bill percorre os grupos de sexo explícito (dignos de um teatro de manequins mecânicos) e os grupos estáticos de *voyeurs* (dignos de um museu de cera) hipnotizado pela sua irrealidade. Desde que entrou na mansão, ele suspeita que

foi reconhecido: um orgiasta com máscara de *Bauta* (Casanova), provavelmente Ziegler, saúda-o e ele retribui a saudação. E, como num sonho, as máscaras dos orgiastas mudam de expressão durante o julgamento/desmascaramento de Bill. Mas esta vasta segunda parte só termina quando, vexatoriamente expulso da orgia, abandonada à sua sorte a mulher que o salvou e regressado a casa quase ao amanhecer, ele ouve Alice contar-lhe, muito perturbada, o pesadelo onde volta a encontrar o marinheiro e acaba prostituindo-se (réplica simétrica, embora apenas sonhada, da orgia de onde Bill acaba de chegar: fecha-se, para ambos, o mesmo arco). A fome de adultério de Alice transforma-se, ao acordar, em humilhação e remorso: *pay-off* faustiano para a *Whore Wife* em que imaginariamente se tornou (a esposa-prostituta da pornografia, que, frustrada e sozinha em casa, anseia por entregar-se ao canalizador que veio substituir uma torneira). Alice e Bill cederam todo o espaço aos seus duplos transgressivos: *rêverie*, sonho e realidade tornaram-se, para ambos, perigosamente indistintos.

3. A extensa terceira parte, resolutiva (55 minutos), começa no dia seguinte. Bill tenta saber quem eram os mascarados da orgia e vai de descoberta em descoberta, cada uma mais perturbadora que a anterior. No hotel do pianista, um recepcionista *gay* diz-lhe que ele partiu às cinco da manhã, levado por dois homens, e que tinha um hematoma no rosto. Na morgue de um hospital, despede-se quase necrofilamente de Mandy, que salvou no baile de Natal e que depois o salvou a ela na orgia (é Ziegler quem lho confirma). Também ela foi levada por dois homens ao hotel onde vivia e onde veio a ser vítima da *overdose* fatal; o médico interioriza a sua culpa: foi ele que, deixando-a nas mãos da seita, a “matou”. Numa clássica cena de explicação (a conversa com Ziegler no salão de bilhar), Bill liga as pontas soltas que lhe faltava entretecer. Regressado, outra vez tarde, a casa, encontra Alice a dormir ao lado da máscara que usou na orgia: quem a pôs ali? Será nova ameaça — como a cabeça de cavalo em certa cama de *O padrinho* de Coppola (1972). Quebrado, Bill decide contar à mulher a sua deriva nocturna, a orgia dos oligarcas, a punição do pianista, as ameaças contra si, a morte de Mandy, as revelações de Ziegler. Ela ouve-o até ao nascer de novo dia. O final, na loja de brinquedos, é a frágil reconciliação com Alice, agora *desperta* (ou “curada”) das suas *rêveries*.

Significativamente, *Eyes Wide Shut* abre com Bill perguntando a Alice se sabe onde está a sua carteira, de que adiante tanto precisará para as despesas da sua exploratória iniciação/transgressão. E ela sabe, tem tudo sob controlo: “Na mesa de cabeceira.” O diálogo não constava do *script* original. E o filme fecha, na loja de brinquedos onde vão com a filha, com as palavras resolutivas de Alice, também não vindas do *script* e que geram um final talvez apaziguador, mas confirmam que *é ela quem decide* o regresso ao casal e à vida possível (refúgio contra as *rêveries* incendiárias de ambos), quem decide o futuro de ambos e o da sua vida sexual:

“Alice: — ...I do love you and you know there is something very important we need to do as soon as possible.
Bill: — ...What's that?
Alice: — ...Fuck” (7).

As palavras
finais

No *script* o filme acabava no quarto do casal, num clima mais íntimo e caseiro:

“Beijam-se ternamente e deitam-se na cama, sonhadoramente próximos. Ouvem-se os ruídos rotineiros da rua e um raio de sol entra pelos cortinados. Um toque na porta e Helena, a filha, entra no quarto a correr e, rindo, salta para a cama deles. Um novo dia começa. Fim.”

Kubrick concebeu cada episódio do filme como um momento de interacção entre Bill e apenas um ou dois outros personagens: as duas modelos do baile (que funcionam como uma só); Mandy em *overdose* (e Ziegler); a filha do morto (e o seu noivo); a prostituta; o pianista; o alugador de roupa (e sua filha); o guardião da mansão da orgia (cena muda); a empregada do café; o recepcionista do hotel; a colega da prostituta; o homem que o persegue (cena muda); Mandy morta (e o funcionário da morgue, cena muda); outra vez Ziegler. Até na orgia, Bill interage separada e sucessivamente com o mascarado que o saúda, com Mandy e com o sacerdote — os restantes são mera massa coreográfica.

Que retrato
dos Harford?

Nem Bill nem Alice são personagens particularmente positivas: do mesmo modo que o pianista é tratado como um criado a quem pagam para tocar de olhos vendados em orgias, o médico é chamado para, discretamente, ressuscitar prostitutas em *overdose* nos bastidores dos bailes de Natal. E na orgia acobarda-se, abandona à sua sorte a mulher que o salvou. Bill não é suficientemente rico para pertencer à oligarquia satânica, mas não resiste a espiolar as suas festas secretas. O facto de ele se deslocar de táxi à mansão da orgia, pedindo ao taxista que o espere na estrada quando dentro da propriedade estão parqueadas dezenas de limusines dos orgiastas (ele não se dá conta de que ter vindo de táxi o denuncia, por si só, como intruso), mostra a diferença de classe que o separa deles. Mas só na conversa final com Ziegler, porque é lento a decifrar o mundo em que vive, Bill percebe que ele próprio, bom samaritano prestador de serviços, é tão vulnerável como Mandy ou como o amigo pianista, ex-colega de curso que se tornou num pobre biscateiro com mulher e quatro filhos a cargo. Para os oligarcas da seita, médico, músico e prostitutas são meros serventuários descartáveis a quem não se tolera que se tornem intrusos, incómodos ou metediços.

Quanto a Alice, cujo cuidado central é parecer sempre fascinante e que tanto se vê ao espelho, alienou-se no fantasma da *Whore Wife*: largaria tudo por um desconhecido, sonha prostituir-se para humilhar o marido E a filha, a quem deram o nome da bela Helena de Tróia, parece estar a ser educada para devir igual à mãe: deixam-na ver uma série onde o brinquedo se transforma no príncipe-encantado da menina que o comprou; Alice acompanha-a num trabalho de casa em que ela tem de calcular “qual dos rapazes ficou com mais dinheiro”; na loja escolhe tudo o que deseja. E em todo o filme, a relação de Bill com a filha é quase inexistente.

A publicidade da Warner lançou o filme como *thriller* erótico. Mas Kubrick fizera outra coisa e o filme decepcionava essa expectativa: fugia ao género e dava-lhe outra natureza mais fria, mais mental e mais céptica. Ao longo da jornada nocturna em territórios extra-conjugais onde vai esbanjando dinheiro, o rico Dr. Bill (*Bill: nota, factura, conta*) não obtém sexo compensatório com ninguém. E Alice, apesar das suas confissões sobre o desejo de adultério, acaba por não ser fisicamente infiel ao marido, o que torna as suas *rêveries* em *much ado about nothing*: tanto barulho por “nada”, mas um “nada” que por vezes é “tudo” — é esse o valor do fantasma, do desejo confessado e insatisfeito. Alice foi adúltera em pensamentos e em palavras, mas não em actos. Onde está o *thriller* erótico? Nas fantasias do médico sobre a mulher e o marinheiro, que, como Kidman admitiu, o realizador quis “quase pornográficas”? *Eyes Wide Shut* é decerto o “filme sobre sexo” que Kubrick sonhara fazer. Mas é também um anti-*thriller*-erótico.

Dentro de *Eyes Wide Shut* haverá outro filme encriptado — o das referências esotéricas ao satanismo internacional, presentes nos *décors* e adereços, mas que o espectador corrente dispensa: no início do filme, Alice/Kidman, objecto de desejo, é oferecida nua ao *male gaze* do espectador (cf. a Laura Mulvey de «Visual Pleasure and Narrative Cinema»). Eis, para os esoteristas, os supostos sentidos ocultos na imagem: as colunatas do vestidor seriam as de Boaz e Jachin (pilares do poder) à entrada do templo de Salomão; as cortinas da janela desenhavam uma pirâmide, outro símbolo esotérico. Depois, os motivos do chão do *hall* da casa Ziegler são os dos templos maçons-livres. No salão de baile há várias estrelas de oito pontas, as de Ishtar, deusa babilónica do sexo, cujo culto envolvia prostituição ritual (como na orgia do filme) (9). Junto das escadas que levam ao andar de cima há um Cupido, deus do desejo, ligado ao culto de Vénus. E o nome do *playboy* húngaro, Sandor, que bebe o copo de Alice e tenta seduzi-la invocando *A arte de amar* de Ovídio, recorda talvez o de Sandor LaVey, fundador de uma igreja satânica walpurgisiana. Para os esoteristas, a lista de exemplos é mais extensa e inclui adereços deliberadamente filmados da orgia. Mas não é óbvio que Kubrick tenha entregue o sentido do filme a essa encriptação: o bricabraque esotérico está lá para quem queira vê-lo, mas é supletivo — um conjunto de hieróglifos no telão de fundo.



Ainda no seu rico apartamento, os Harford preparam-se para sair para o baile de Natal na casa Ziegler.



De olhos bem fechados: a fantasia de Bill sobre Alice e o marinheiro (ao todo, um minuto de filme).



A atmosfera da orgia (reverso satânico do baile de Natal na casa Ziegler) é deliberadamente onírica e irreal: em nada contribui para o *"thriller erótico"*.



Cartazes não utilizados para a estreia do filme, concebidos por Christiane e Katharina Kubrick (in Castle: 2005, *The Stanley Kubrick Archives*). Alusão ao *Persona* de Bergman? (Fotogramas reenquadrados do filme e imagens da sua publicidade).

Apocalypse Now: a epopeia onde a estrada é o rio

ENTRE A MULTIDÃO DE FILMES adaptados de novelas ou de outras fontes literárias, considerarei agora o épico e operático *Apocalypse Now* de Coppola (1979), transposição, para a guerra americana do Vietname, do *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899), feita por John Millius (autor do *script*), a que Michael Herr, autor de *Dispatches* (1978), acrescentou a *voice over* narrativa do protagonista. A mistura da novela de Conrad, do relato de guerra de Herr, da adaptação de Millius e do *brain storming* com Coppola marcam o longo e acidentado desenvolvimento do projecto. O filme foi originalmente pensado em 1969, deveria chamar-se *The Psychedelic Soldier* e seria George Lucas quem o realizaria em 1971, com base no *script* de Millius. Seria feito em 16 mm, a preto e branco, como o *cinéma-vérité* e as imagens de guerra dos noticiários de televisão que todos os dias chegavam aos americanos (a guerra do Vietname foi a primeira a ser diariamente coberta por televisões). Teria um muito baixo orçamento e seria filmado no delta do Sacramento, Califórnia. Quando, em acordo com Lucas e Spielberg, Coppola herdou o projecto, a seguir ao *Godfather II*, pensava fazer um filme de acção muito simples, com três bons actores que lhe permitissem sentar-se na cadeira de realizador e simplesmente dizer “*action!*”. Não podia estar mais enganado: o filme acabou por custar mais de 30 milhões de dólares e foi feito nas Filipinas, mediante um acordo especial com a presidência Marcos para o uso dos helis e outros equipamentos militares, e desde o início das filmagens até à sua estreia passaram três anos. Os helis filipinos estavam envolvidos em acções reais contra a guerrilha local e a sua disponibilidade foi negociada numa base quase diária — eram pintados com as cores americanas para o filme e repintados com as cores filipinas quando devolvidos ao emprestador. O título *Apocalypse Now* ironiza sobre um *badge* hippie da época, *Nirvana Now!*. Pensado em 1969, estreou dez anos depois.

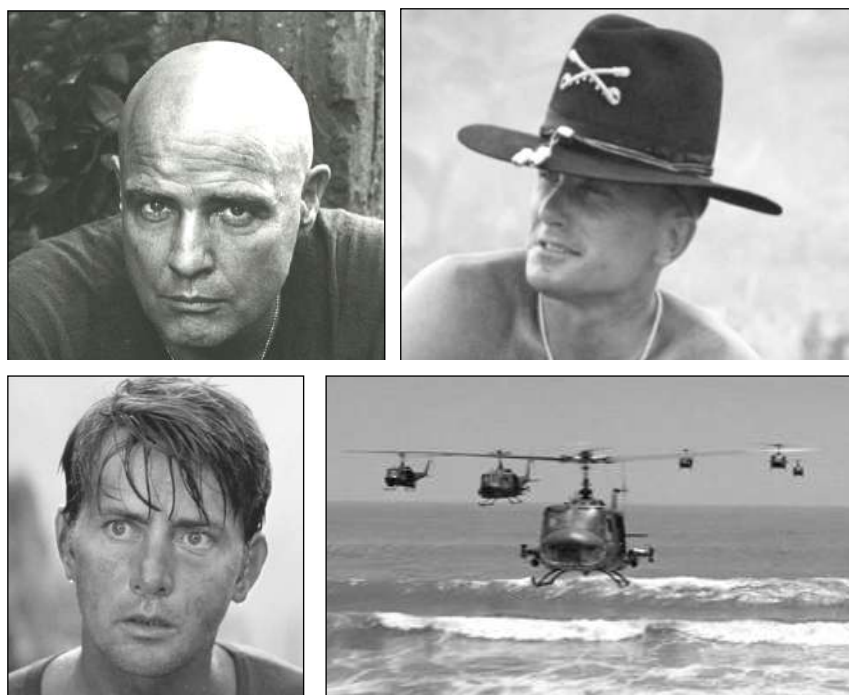
A estrutura narrativa do filme é simples e unilinear. Um capitão com experiência de operações especiais (Willard: Martin Sheen) é encarregado de uma missão secreta de que não haverá registo: subirá o rio “Nung” (o Mekong) até ao Camboja, para além da ponte de “Do Lung”, para matar um coronel americano transviado que faz a guerra segundo as suas próprias regras (Kurtz: Marlon Brando), desobedecendo à hierarquia militar. O protagonista aceita a missão e o *set up* do filme está concluído. Willard parte para a sua longa viagem (segundo acto do filme) recheada de incidentes, testemunhando uma guerra que conhece bem mas que dia-a-dia é mais desvairada e caótica. Na *resolução*, chega ao reduto do renegado, com quem tem uma relação ambígua: Kurtz pergunta-lhe se ele é um assassino, Willard responde-lhe que é um soldado; Kurtz diz-lhe que ele não passa de “um moço de recados enviado por merceeiros para cobrar uma conta”. Num final wagneriano, Willard mata Kurtz (enquanto um touro sacrificial é decapitado). A aceitação da missão, o vasto segundo acto e o atingimento do objectivo aproximam a narrativa das estudadas por Propp na *Morfologia do Conto*. E o carácter episódico do segundo acto aproxima-a da *Odisseia* de Homero — a viagem de Ulisses desde a ilha de Calipso até ao desfecho resolutivo em Ítaca. A acção é narrada e comentada, do princípio ao fim, pela *voice over* do protagonista. A aventura filmada é, para o espectador, uma visita guiada à ensandecida guerra americana do Vietname — mostrada do ponto de vista subjectivo de Willard.

A bengala da
voice over

Para um realizador como Peter Greenaway, *Apocalypse Now* pertenceria, assim, a um tipo de filmes que ele desprezivamente classificou como livro *ilustrado*, livro *cinematizado*. De facto, *Apocalypse Now* é muito fiel à narrativa de Conrad (onde Marlowe sobe o Congo até ao posto de Kurtz) e às injeções dos *Dispatches* de Herr: as suas fontes literárias são óbvias. Mas o génio de Coppola não se manifesta especialmente na narrativa: consiste em ter fundido, numa composição complexa, “hiper-realismo” e artifício total: a “sua” guerra está cheia de fumos rosa, púrpura, verdes, azuis, e de personagens patéticas — o coronel da “cavalaria aérea” (Kilgore: Robert Duvall) que destrói uma aldeia *vietcong* apenas para poder surfar nas suas águas, a tripulação do barco-patrolha que sobe o rio, jovens soldados que a todo o tempo se drogam com *cannabis* e ácido e vão sobrevivendo ou morrendo, as *playmates* da *Playboy* que animam as tropas, o guerreiro-poeta que vai ser morto e a sua alienada tribo, o foto-jornalista a que ele deu asilo e que o venera como um

deus. É uma *road movie* cuja estrada é o rio; e na subida do rio, como nas *road movies*, fazem-se encontros inesperados, nascidos dos acasos da viagem e não necessariamente indispensáveis ao *plot* principal.

O tema central de *Apocalypse Now* é o da legalidade-legitimidade de acções de comando, no caos da guerra, por parte de oficiais que fazem essa guerra de acordo com o código de que a hierarquia é a guardiã ou rompem com esta, tornando-se renegados. Os dois pólos desse diferendo são Kilgore, que, embora enlouquecido e “apaixonado do cheiro do napalm pela manhã”, segue o primeiro guião, e Kurtz, que deixou para trás uma carreira fulgurante para fazer a guerra à sua maneira, desobedecendo à hierarquia — e se tornou, por isso, num alvo a abater. Ao longo da viagem, lendo o *dossier* Kurtz, Willard percebe que este foi um oficial sobredotado, destinado às cúpulas militares, até ter começado a implementar os seus desviantes métodos de guerra enquanto lia T. S. Eliot e recitava clássicos. O filme confronta dois modelos de loucura assassina: uma legitimada pela instituição militar, outra heterodoxa e intolerável para esta. São o verso e reverso da mesma medalha — e Willard, o *encarregado de missão*, é o *go-between* que faz a ponte entre ambos.



Kurtz: “Não têm o direito de me chamar assassino”. Kilgore: “Adoro o cheiro do napalm pela manhã”.
Willard: “Eu queria uma missão e para mal dos meus pecados deram-me uma”. A cavalaria aérea
ataca a aldeia vietnamita (fotogramas reenquadrados do filme).

Vinte anos depois, para relançar o filme em DVD, Coppola pediu ao montador e *sound designer* Walter Murch que encontrasse cenas não utilizadas em 1979 e fizesse uma versão mais extensa da obra — o *Apocalypse Now Redux*. Esta versão, com mais 49 minutos, acrescenta ao filme um episódio de sexo delirante com as *playmates*, o encontro com uma família de colonos franceses que decidiu obstinadamente ficar no Vietname (encontro que sublinha as diferenças entre a guerra francesa e a guerra americana na Indochina, e que é para Willard um momento de “repouso do guerreiro”) e dá mais espessura, no terceiro acto, à relação entre este e Kurtz. Estes novos elementos alteram o ritmo da versão de 1979 e acrescentam patético ao que já a marcava. Em entrevistas, Murch sublinhou a importância do som (feito em Dolby Stereo 70 mm Six Track) dos helicópteros no filme de 1979 (Macaulay, 2014): é com esse som que o filme começa, com o ecrã ainda em negro — o som da cavalaria do ar: os helis eram os novos cavalos de guerra (os cavalos tinham desaparecido das batalhas na primeira guerra mundial e reapareceram, voando, na guerra da Coreia e depois, em força, na do Vietname). Murch e Coppola inspiraram-se em gravações quadrifónicas de Isao Tomita para criar o som do filme: “É este som que quero para

o filme, esta imersão, quero estar rodeado de som por todos os lados” (Coppola citado por Seymour, 2011). A complexidade da mistura de seis registos é determinante na criação da atmosfera do filme, mergulhando o espectador no ponto de vista subjectivo do protagonista. O som dos helis (o efeito *ghost heli*) foi transformado por sintetizadores e misturado com todos os outros, criando o *mood* sonoro que Murch designa por “hiper-realista” (um hiper-realismo feito de artifícios) e que por vezes é surreal.

Os três (ou quatro) actos de *Na Via Láctea*

VEJAMOS o que se passa em *Na Via Láctea*, de Emir Kusturica (2016), mais guerra em três (ou quatro) actos e aposta em parte falhada, por substituir abruptamente o melodrama que construíra (apoiado em coadjuvantes proppianos e na comédia grotesca), por uma “perseguição implacável” que, a meio do filme, muda a sua natureza e desfaz a sua identidade.

Melodrama

Construção do melodrama onde o filme parecia querer centrar-se: em plena guerra de desintegração da Jugoslávia, Kosta (Kusturica aos 60 anos), um músico diplomado agora leiteiro, todos os dias percorre a frente de combate, de burro e no meio de tiroteios, para exercer o seu ofício. Na aldeia onde vive, uma antiga tricampeã nacional de ginástica, Milena (Sloboda Mićalović), espera vir a casar-se com ele, faz acrobacias, salta-lhe euforicamente para os ombros ou arrasta-o pelo quintal fora, perguntando-lhe quando a olhará ele como um homem olha uma mulher. Ele vai-lhe dizendo, adiando a resposta, que “quando a guerra acabar”. O irmão da ginasta, Pedrag, temido cabo-de-guerra (Pedrag Manojlović), está prestes a chegar à aldeia, esse, sim, para se casar: uma agência de pequenos *gangsters* que traficam mulheres foi à Krajina, enclave sérvio na Croácia, raptar de um centro para deslocados uma bela italiana, Nevesta (Monica Bellucci aos 50 anos), que, para tentar ressuscitar numa qualquer outra vida, contratou casar-se com alguém de quem nem um retrato viu. À espera do futuro marido, a noiva italiana, que anos antes chegou a trabalhar na televisão, adapta-se à vida rural ordenhando vacas e fazendo a lida doméstica. Mas nessa espera conhece o leiteiro e um laço nasce entre eles: com as vidas desfeitas pelos desastres da guerra, nenhum deles acredita que poderá voltar a ser o que já foi — e é essa acédia que primeiro os aproxima.

Crescendo ou segundo fôlego do melodrama: chega, ufano, o cabo-de-guerra, feliz por lhe terem desnichado “uma italiana como nova”. Agressivo, intima Kosta a casar-se com a irmã ginasta e já o trata por cunhado. Mas, na noite que precede o(s) casamento(s), Nevesta declara a Kosta o seu amor e conta-lhe que é perseguida por um antigo amante que a salvou de um campo de refugiados, general britânico da SFOR (força militar da NATO na Bósnia) que até matou a mulher por sua causa. Nevesta depôs contra ele em tribunal e ele cumpriu três anos de prisão, mas ela ignora que o homem acaba de ser libertado. Sabe, sim, que, mal possa, ele tudo fará para a reaver.

Fim abrupto do melodrama: no dia do(s) casamento(s), (cessar-fogo da guerra na Bósnia, o que situa a acção no fim de 1995; há incongruência de datas porque a SFOR só ali interveio em 1996), comandos helitransportados aterram na aldeia para sequestrar a noiva italiana e a levar de volta, viva ou morta, ao antigo amante britânico. Ela esconde-se num poço; Kosta descobre-a e esconde-se com ela, enquanto os comandos chacinam toda a gente da aldeia (incluindo Milena e Pedrag) e queimam casas e corpos a lança-chamas. Kosta e Nevesta conseguem fugir mas serão, até ao fim, perseguidos pelos comandos. O filme era um conto de fadas truculento e saturado de comédia negra; a partir daqui será uma “perseguição implacável”. Ora, teria sido interessante saber como lidaria Kosta com o nó górdio da escolha entre Nevesta e Milena, sob a pressão do irmão da ginasta.

O realizador anunciou repetidamente que *Na Via Láctea* seria um filme “em três partes”: a primeira mostra as rotinas do músico-leiteiro até à chegada à aldeia da noiva italiana. A segunda cria a relação entre ambos e narra a fuga do casal até ao seu desfecho brutal (mas de facto divide-se em duas partes, antes e depois da entrada em cena dos comandos). A terceira (de facto, a quarta) é um curto epílogo, quinze anos depois.

Outra maneira de contar o filme, articulada com a primeira, consiste em apreciar o papel nele desempenhado por certo falcão peregrino e por certa cobra gulosa de leite: o falcão, aliado e amigo do leiteiro, dança ao som da sua música, sobe-lhe para o ombro para com ele se passear e ajuda-o no que pode — por exemplo, provoca magicamente um vendaval que, durante a fuga do casal, atrasa os seus perseguidores. Por sua vez, a grande cobra que se delicia com o leite derramado por Kosta “ataca-o” primeiro a ele, e mais tarde a Nevesta, enrolando-se neles para os imobilizar no chão — mas, em ambos os casos, fá-lo para os salvar de um perigo maior. É bem sucedida na primeira vez, mas na segunda não, e neste falhanço também morre. Falcão e cobra são coadjuvantes mágicos proppianos, indispensáveis ao bom desfecho da jornada dos heróis. Mas aqui nem eles, *totens* protectores, conseguem salvar o casal em fuga: Kosta e Nevesta sobrevivem a sucessivas peripécias, inclusive subaquáticas, que talvez invoquem remotamente *l’Atalante* de Vigo (1934) ou o *Respiro* de Crialese (2002); um grande salto dos dois numa cascata é filmado em câmara lenta para se tornar num *pas de deux* aéreo, e um beijo em vertiginosa espiral: heranças da Disney. Mas Nevesta acaba por morrer num campo minado: a cobra bem quer imobilizá-la para a impedir de pisar uma mina, mas não consegue. E o leiteiro é, *in extremis*, resgatado do impulso imediato de a seguir na morte, por um velho pastor (que acabou de ajudar uma ovelha a parir): “Se te matas quem a chorará, quem recordará o vosso amor?” Corte. Fim da “segunda parte”.

O falcão e
a cobra

Do filme ficará talvez a mensagem do epílogo: anos depois da morte da noiva italiana, transformado em solitário monge ortodoxo, o ex-músico e ex-leiteiro todos os dias sobe a montanha com pesados sacos de pedras às costas, para sob elas ir soterrando o campo de minas onde a sua apaixonada perdeu a vida. A pedreira que substitui o antigo pasto mortífero é também o seu monumento tumular. Ao contrário de Sísifo, condenado pelos deuses a levar inutilmente a mesma pedra até ao cimo da montanha e a vê-la rolar de novo até ao seu sopé, Kosta assumiu uma missão lutuária por si mesmo e pela noiva e está, agora (2010?), a concluí-la. E o falcão continua a acompanhá-lo, vem juntar-se a ele e comer das suas uvas no antigo lugar fatal. Para além do falcão e da cobra, lá está, também, o bestiário corrente de Kusturica: os gansos “que hão-de salvar o cinema” e que surrealmente se banham no sangue de um porco acabado de matar; a galinha hipnotizada pela sua imagem num espelho; o fiel burro, que será cruelmente abatido pelos comandos; o rebanho de ovelhas que pasta ao lado do campo de minas e que acabará por estas dizimado; o urso amigo com quem o ex-músico-leiteiro, monge no epílogo, partilha, boca-a-boca, um pequeno-almoço de laranjas. Coelhos, pombas, cães, gatos, perus, patos e gansos, tartarugas e porcos, papagaios e macacos, já eram presenças recorrentes nos seus filmes anteriores, sempre metaforizando comportamentos humanos.

E o filme também está cheio de objectos e adereços enlouquecidos e dotados de vontade própria: o gigantesco relógio austro-húngaro, geringonça avariada que dispara peças em todas as direcções e cujos pêndulos fazem subir e descer personagens que tentam consertá-lo, querendo trucidá-los na sua engrenagem; o balde do poço que teimosamente insiste em voltar para a água, recusando a sua serventia; o carro da agência matrimonial raptora, que só avança aos solavancos e soluços. E há situações histriónicas que também nada devem ao verosímil: no hospital de campanha, Kosta segura painéis como um Cristo na cruz, para que as suas apaixonadas (a tricampeã e a noiva italiana), feridas pelo relógio, possam dormir, convalescentes, sem apanhar chuva. Depois, na sua fuga, o casal perseguido esconde-se numa árvore junto da qual os comandos pernoitam: só dali sairá voando magicamente, a meio de uma tempestade que entretanto estalou e cujos raios incendiaram as árvores circundantes. Tudo isto aproxima o filme dos contos maravilhosos e também do humor de Buster Keaton, de Jacques Tati e dos irmãos Marx, de velhas animações da Disney ou do mais recente fantástico, grotesco e animista, dos Harry Potter e seus afins. Mas se Kosta e Nevesta conseguiram, voando, fugir aos seus perseguidores, porque não fogem, voando outra vez, do fatal campo de minas? Não seria o inverosímil *happy end* mais consentâneo com os dispositivos de salvação miraculosa já testados pela história?

Objectos
enlouquecidos

Kusturica volta, depois de uma interrupção de sete anos, ao seu cinema de excesso e desmesura: excesso de som, de efeitos e de *gadgets*; desmesura de milagres e

soluções “fantásticas” que desaparecem incompreensivelmente na parte final. O seu mundo é dominado por chefes-de-guerra e heróis locais históricos e mulherengos, ávidos de tiros para o ar e de cair, bêbados e em transe, em bailes nocturnos com música étnica reciclada — a música “dionisiaca” e de fanfarra que Kusturica prefere. Mas, na ex-Jugoslávia, a realidade ultrapassou a ficção: a guerra, marcada por crimes de uma violência exacerbada, gerou sete “novas” entidades — Sérvia, Montenegro, Macedónia, Bósnia-Herzegovina, Croácia, Eslovénia e Kosovo. Adeus antiga federação do marechal Tito, Grande Sérvia de Milošević e de Karadžić: “Era uma vez um país”. A guerra (1991-2001) que já conhecíamos dos seus filmes torna-se agora cenário de opereta para uma glosa balcânica do rapto de Helena/Nevesta. Em pano de fundo, os pobres aldeões dos montes Tara, na fronteira entre Sérvia e Bósnia-Herzegovina, soldados de ocasião de uma *drôle de guerre* particularmente mortífera: um bando de pícaros onde não faltam um velho patriarca, um idiota, um admirador de Kosta e um traidor, e que recordam a “moldura humana” do *Amarcord* (1973) de Fellini — que apaixonou o Kusturica aluno da FAMU de Praga, também então fascinado pelo Milos Forman de *O ás de espadas* (1964), *Os amores de uma loira* (1965) e *O baile dos bombeiros* (1972).

Elogio dos mestres de sete ofícios

POR VEZES GERAR OBRA requereu a confluência de diferentes talentos num só autor. Veja-se, não muito longe do cinema, o caso de Judith Schalansky, nascida em 1980 na ex-RDA e que ali estudou história da arte, cartografia, tipografia, grafismo — uma hoje pouco vulgar conjunção de saberes. O *Atlas das ilhas abandonadas*, que escreveu, ilustrou e de que concebeu a maquete, ganhou em 2009 o prémio do “mais belo livro alemão do ano”. Ele resulta de uma rara aliança de competências: para a escrita, para o desenho cartográfico, para a tipografia e a concepção da edição como objecto de arte, até às *artes finais* entregues à impressora. É um *livre d'artiste*. Ela fez tudo menos imprimi-lo e encaderná-lo, deixando em todos os ofícios que nele praticou a sua marca *autoral*. Cada uma das 50 ilhas de que a obra trata ocupa uma dupla página, par-ímpar, com o seu mapa e o texto que o acompanha. E esses textos são, ora descritivos, ora memorialistas, ora ambas as coisas e lêem-se como “espécies de ficções” embora o não sejam, inspirados pelo título do preâmbulo: “O paraíso é uma ilha. O inferno também”. O texto sobre a ilha Pitcairn, por exemplo, mal localizada nos mapas do almirantado britânico de fins do séc. XVIII, é, mais que sobre a ilha, sobre os amotinados do *HMS Bounty* que nela decidiram ficar, fugindo à força em Inglaterra, e sobre Marlon Brando encarnando, num dos filmes sobre o célebre motim, a morte de Fletcher Christian, o imediato que o chefou. Pergunta a autora: “...Não devia a cartografia ser integrada no género poético e o atlas na literatura, nas *belles-lettres*? Não honra ele a sua denominação original de *theatrum orbis terrarum* — teatro do mundo?”

Judith teve boas razões para desconfiar da cartografia geopolítica e para lhe preferir a física, menos volátil: nasceu numa Alemanha dividida em duas partes, e na escola sempre as viu representadas em mapas distintos; mas um dia a sua RDA natal desapareceu dos atlas, fundiu-se com a RFA e o país duplicou de dimensão. Como muitos outros ali nascidos, ela demorou a interiorizar a mudança política, social, económica, mental: nos atlas geopolíticos “os países do mundo têm todas as cores sobre o azul dos mares; mas depressa se tornam obsoletos e informam sobretudo sobre quem provisoriamente gere esta ou aquela mancha colorida”. Vejam-se os mapas que mostram a história da Europa nos últimos 300 anos: quantas fronteiras redesenhadas pelas guerras, quantos países desaparecidos ou nascidos de sucessivas fragmentações, quantos nomes apagados e refeitos — de cidades como de regiões inteiras: pense-se na *Bohemia* de Kafka e de Kundera. Na minha biblioteca pus o *Atlas* de Judith Schalansky, não junto de congéneres, mas entre o *Breviário Mediterrânico* de Pedrag Matvejevitich (nascido de pai russo e mãe croata na também já desaparecida Jugoslávia) e a *História da escrita* de Donald Jackson (especialista britânico em caligrafias), ambos, como o primeiro, sabiamente ilustrados: rearrumos requeridos por afinidades electivas.

À semelhança de Schalansky, escritora, cartógrafa e *designer*, por vezes também realizadores de cinema, dramaturgos-encenadores, artistas plásticos e *performers*

contemporâneos são mestres de sete ofícios, que perpetuam a polivalência de que Leonardo foi, em seu tempo (1452-1519), o melhor exemplo: criadores de ideias e especialistas nas técnicas que as instalam e lhes dão forma ou narrativizam, usam uma variedade de saberes que é raro ver coincidir num só autor. No mesmo artefacto fundem diferentes génios artísticos e artesanias de nicho; e por vezes são ainda chefes da equipa ou patrões da oficina que lhes materializa os projectos, como os antigos capitães de indústria que geriam o seu *negotium* desde o conceito inicial ao produto acabado. Essa polivalência de que Da Vinci é o brasão, como, à sua escala, a da autora do *Atlas das ilhas abandonadas*, é responsável, hoje como ontem, por muitos dos melhores objectos artísticos com que convivemos — entre eles, filmes. O silêncio e o retiro da criação solitária são, nestes casos, inseparáveis do barracão dos *catataus* onde um mestre, oficiais e aprendizes fabricavam a barca nova destinada a navegar. Folheia-se o *Atlas* de Schallansky e salta à vista a simplicidade e a morosidade do projecto, a unidade e a coerência do formato, a vasta recolha e tratamento de dados que o tornou possível, a sua lenta execução e o seu longo polimento. Ganha em torná-lo livro de cabeceira quem tencione levar a bom porto um projecto de complexidade comparável à de um filme.

O desenvolvimento de projectos

DESENVOLVER UM PROJECTO cinematográfico profissional é um empreendimento complexo que envolve quem o realizará, quem escreve o guião (no caso de um filme ficcional), quem o produz, bem como quem será responsável pela sua direcção artística, de imagem e de som, por vezes quem o financia. O projecto tanto pode partir de uma ideia já amadurecida e eventualmente redigida, como exigir um longo período de gestação. Seja qual for a sua natureza, o trabalho a fazer baseia-se na articulação entre produção, realização e argumento (sendo que este está, por razões óbvias, ausente dos documentários). De um modo geral, entende-se por desenvolvimento de projeto cinematográfico o conjunto das acções preparatórias de filmagens, tal como, por exemplo, o plasmado no regulamento do Mestrado em Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema, de onde transcrevo:

1. O desenvolvimento de um projecto cinematográfico inicia-se pela formulação redigida da ideia que anima esse projeto, seu tema e intenções, sua comparação com obras já realizadas, seu interesse e seu carácter inovador. O projecto é dotado de um título, eventualmente provisório (*working title*), pelo qual será referido e designado. É claramente identificada a sua autoria, que deve registar a sua propriedade intelectual. A exposição da ideia tem de prestar-se a ser discutida interpares e por especialistas — por exemplo um júri de avaliadores — requerendo clareza e dispondo-se o(s) seu(s) autor(es) a prestar, em sessão de *pitching*, todos os esclarecimentos necessários à sua cabal compreensão e viabilização. Esta disposição é extensiva a todas as etapas a seguir indicadas:

2a. Do ponto de vista da sua concretização, tratando-se de um projeto de filme ficcional: esse desenvolvimento inclui a redacção de uma sinopse da narrativa; a caracterização das personagens envolvidas; uma nota de intenções que descreve de modo expressivo o universo a abordar, a sua atmosfera e abordagem estética; a redacção de um tratamento da matéria narrativa que expande a sinopse para um resumo da história cena a cena, sem diálogos; a eventual redacção de uma primeira versão do *script* (que pode, como o tratamento, ser relegada para etapa posterior); *répérages* de locais das filmagens, traduzidas em galeria fotográfica ou em imagens em movimento; uma proposta de *casting* referente às personagens principais; eventuais maquetas de cenas ou sequências; descrição das especificidades técnicas eventualmente exigidas pelo projeto; o plano de trabalho e a duração da preparação e das filmagens previsíveis, bem como da pós-produção.

2b. Tratando-se da adaptação cinematográfica de obra pré-existente: a satisfação, em muitos casos exigida como condição prévia, dos direitos sobre ela detidos por terceiros, através de uma sociedade de autores ou de um seu equivalente legal.

2c. Tratando-se de um projeto de filme documental: a redacção de uma descrição previsível do documentário; a caracterização das personagens envolvidas; uma nota de intenções que se refere de modo expressivo ao universo a abordar e ao enfoque estético e técnico desse universo; *répérages* de locais das filmagens, traduzidas em galeria fotográfica ou em imagens em movimento; eventuais maquetas de cenas ou sequências; descrição das especificidades técnicas eventualmente exigidas pelo

projecto; o plano de trabalho e a duração da preparação e das filmagens previsíveis, bem como da pós-produção.

2d. Tratando-se de projeto híbrido (em parte ficcional, em parte documental): a concretização dos itens respectivamente previstos para a componente documental e para a componente ficcional acima descritos.

3. Se o projecto é desenvolvido no âmbito de uma produtora cinematográfica, como é desejável que seja, a avaliação dos seus custos globais e um esboço da montagem financeira que o viabilizará.

4. O conjunto das componentes acima descritas integra e consubstancia o dossier do projecto, que o acompanha e pode ser discutido e revisto, com base em acordo pré-estabelecido e em função de novas necessidades ou de imprevistos, ao longo da sua concretização, pelas partes nele envolvidas.

Tem-se repetido incansavelmente — e com razão — que o génio não se ensina. Mas uma escola pode ensinar como melhorar projectos e dossiers fazendo-os aceitar normas partilhadas como boas práticas. Clareza e objectividade na exposição de conteúdos e de intenções são fundamentais porque abrem caminho à compreensão e aceitação do que o autor pretende. Um *dossier* de projecto é escrito e reescrito o número de vezes que fôr necessário para respeitar os formatos, para conseguir abordar sucintamente o essencial do que tem de ser dito e para se tornar mais objectivo. “Escrever mais” é sempre mais fácil do que “escrever menos”. Ora, a montagem de *dossiers* como estes é sempre um exercício de síntese. A concisão e precisão do que se apresenta requer, em regra, sucessivos cortes e polimentos, substituição de frases e de palavras, redução de dimensões da exposição. É sempre útil que um projecto seja lido e criticado, antes de apresentado, por leitores competentes que se queixem do que para eles não resulta claro na leitura e que, se possível, sugiram reformulações concretas. Isto significa que o desenvolvimento de um projecto cinematográfico requer a associação de competências criativas e técnicas, jurídicas e de produção, bem como capacidades financeiras e de tesouraria que permitam satisfazer as suas exigências materiais. Por vezes, a concretização de um projecto requer uma longa investigação, recolha e tratamento de dados e de informação; e essa preparação é muitas vezes solitária: lembremos o trabalho a que Kubrick se dedicou, durante quase 30 anos, para preparar uma super-produção sobre Napoleão Bonaparte que não chegou a realizar, mas de que escreveu a primeira versão do *script* e para o qual colecionou milhares de documentos.

Do mundo dos *blockbusters* vindos da *New Hollywood*, conhece-se a diversidade das fontes mitológicas, das antigas sagas e gestas de heróis da literatura de gregos e romanos, bem como de contos maravilhosos e de episódios de textos sagrados, compulsados por George Lucas e a sua equipa, sob a égide do Joseph Campbell de *The Hero with a Thousand Faces*, para conceber o projecto de *Star Wars* e suas sequelas. Mas as fontes dessa saga incluem também a história da primeira metade do século XX e dos seus totalitarismos imperiais e militaristas, bem como as multiformes alianças que geraram sucessivas frentes de resistência armada contra esses imperialismos e a sua vontade de hegemonia normalizadora. A série, onde proliferam episódios de resistência contra o “império”, destinava-se ao público púbere e adolescente (os *teens-ado*) e punha em evidência o conflito arquetipal entre “bem” e “mal”, representado por uma mística “força” e seu reverso, o lado “negro” dessa força (metáfora do conflito entre anjos fiéis e rebelados), dando protagonismo a uma casta de guerreiros-sábios, os *jedis*, inspirados nos antigos samurais e treinados, pelos seus mentores, no uso de armas quase-mágicas. A saga tornou-se, a seu modo, numa metáfora sincrética das histórias de resistência contra os impérios militares (de que Terceiro Reich nazi foi o paradigma) e também contra a distópica robotização do mundo por poderes desumanizados e pervertidos. Veremos no que se torna ela nas mãos da Disney, que a comprou para a relançar.

Mas não são apenas os projectos de grandes produções que requerem morosos processos de preparação. Qualquer projecto que se refira a um universo específico exige igualmente o conhecimento detalhado das idiossincrasias desse universo — seja ele o de vinhateiros, o de pescadores ou o das urgências nocturnas de um

hospital. A esta luz, merece referência o modo como Krzysztof Kieslowski e o argumentista Krzysztof Piesiewicz desenvolveram o projecto da série *Dekalog*, realizada em Varsóvia em 1988-1989 com base nos *scripts* escritos por ambos ao longo de um ano. Realizador e argumentista conheceram-se durante julgamentos políticos de opositores polacos, sob a lei marcial decretada em Dezembro de 1981. Escreveram juntos *No End* (1984) e a seguir Piesiewicz sugeriu que fizessem uma série sobre os dez mandamentos. O clima político polaco era na altura de extrema tensão, com o crescendo do sindicato católico *Solidarinosc* na oposição ao regime; três agentes da polícia política iam ser julgados pelo assassinio do padre Jerzy Popieluszko e Piesiewicz era um dos advogados de acusação. Apesar da censura e da hostilidade envolvente, decidiram avançar com o projecto, dando-lhe, depois de fortes hesitações, a forma de dez filmes de 53-57 minutos para televisão, cada um dos quais glosaria a violação de um dos mandamentos. A opção televisiva deveu-se aos custos de produção mais baixos. De início, Kieslowski admitiu realizar apenas parte dos filmes, oferecendo os outros a colegas em busca de uma oportunidade para filmar. Mas, fechados os *scripts*, sentiu-se demasiado próximo deles e decidiu filmá-los todos. Dois deles acabaram por se expandir para longas metragens, sem prejuízo das respectivas versões para televisão: *A Short Story About Love* e *A Short Story About Killing*. Decidiram escrever histórias pessoais e intimistas, ancoradas em situações de crise individual facilmente entendíveis pelos espectadores e “de modo que se sentisse, em cada filme, que a personagem principal tinha sido escolhida quase por acaso”. Kieslowski explicou como fizeram, num prefácio à edição inglesa dos *scripts* (1991):

O *Dekalog*
de Kieslowski
e Piesiewicz

“Pusémos a hipótese de situar as dez histórias no mundo da política, mas a dificuldade de as fazer passar na censura tornou essa hipótese impraticável. (...) Acabámos por situar a acção da série num grande bairro de blocos de apartamentos do Estado, cujos milhares de janelas abrissem o enquadramento do *establishing shot*. Por trás de cada janela haveria alguém cuja mente, cujo coração e cujo estômago nos interessava (...). Os telespectadores que seguissem a série reconheceriam em cada filme personagens dos outros filmes, fugazmente encontrados num elevador, num corredor, ou tendo tocado a uma porta para pedir sal emprestado.”

Sinopse, caracterização de personagens, nota de intenções

QUEM NÃO SABE como descrever e caracterizar as suas personagens — e de início não é fácil — aprenderá a fazê-lo lendo e relendo, por exemplo, duas páginas de *L'âge d'homme*, de Michel Leiris (1946, ed. 1964: 26-27) onde, apresentando-se ao leitor, ele traça de si mesmo um retrato incomplacente e eidético: ao lê-lo, *vemo-lo* fisicamente, com os seus gestos, tiques, traumas e limitações pessoais. É essa a primeira exigência da escrita para cinema: temos de conseguir que *quem lê veja* o que escrevemos. (*L'âge d'homme* está traduzido em inglês e em português do Brasil: cf. bibliografia). E quem não sabe como escrever uma sinopse da sua história — um breve resumo do que nela se passa — aprenderá a fazê-lo lendo e relendo a síntese dos quatro actos de *La machine infernale*, de Jean Cocteau (peça de 1932, estreada em 1934), que canibaliza o *Édipo* de Sófocles e invoca o *Hamlet* de Shakespeare. A premissa de Cocteau é a de Baudelaire: *Os deuses existem: são o diabo*. *Acto I*: Noite de tempestade nas muralhas de Tebas: o fantasma do rei Laio tenta avisar sua viúva Jocasta de um perigo iminente. *Acto II*: Perto de Tebas, Édipo encontra a esfinge, que parece uma bela rapariga. Cansada de matar e seduzida pelo aspecto do jovem, ela deixa-o resolver o enigma depois de se ter transfigurado para lhe mostrar a amplidão dos seus poderes. *Acto III*: Noite de núpcias de Édipo e Jocasta no quarto desta, “vermelho como um talho”. Tirésias vem dar a Édipo últimos conselhos, mas as coisas correm mal entre eles: o vidente diz-se aterrorizado pela diferença de idades dos cônjuges e acaba amaldiçoando o novo marido da rainha. Jocasta e Édipo estão exaustos e ora adormecem, ora divagam. Jocasta conta a Édipo que o espectro de Laio a quis avisar de um perigo terrível. Depois observa os pés do marido e assusta-se. Readormecem e acordam-se um ao outro a meio de intoleráveis pesadelos. *Acto IV*: 17 anos depois, a verdade é revelada. Édipo percebe que matou o pai e que Jocasta é sua mãe. Explode a ‘máquina infernal’ artilhada pelos deuses: Jocasta enforca-se, Édipo cega-se e exila-se da cidade, guiado pela filha Antígona (e talvez pelo fantasma de Jocasta).

Para apresentar *La machine infernale* aos seus leitores, Cocteau redigiu uma sinopse que recobre toda a *back story* que a peça não conta, como o *Édipo-Rei* de Sófocles também não a contava. A peça de Sófocles abre a um passo do inquérito que Édipo vai conduzir e que o conduzirá à sua perda. Como é característico da tragédia grega, Sófocles começa a história *in media res*, muito tarde, já próximo do seu desfecho, porque a lenda do parricídio e do incesto de Édipo era conhecida do seu público ateniense de 429 a. C.. A peça de Cocteau abre glosando o *Hamlet* de Shakespeare: o fantasma do rei morto ronda, como em Elsinore, as muralhas da cidadela, tentando avisar Jocasta de um perigo mortal que a ameaça. Eis a sinopse de Cocteau que recupera a *back story* — a fábula ausente:

“*Ele matará seu pai e desposará sua mãe*: para fugir a este oráculo de Apolo, Jocasta, rainha de Tebas, abandona o filho, com os pés furados e atados, na montanha. Um pastor de Corinto encontra o recém-nascido e leva-o a Políbio e Mérope, rei e rainha da cidade, que lamentavam a sua esterilidade. Respeitado por ursos e lobas, Édipo, o pés-furados, cai-lhes do céu e eles adoptam-no. Jovem, Édipo interroga o oráculo de Delfos. Diz-lhe o deus: *Matarás teu pai e casarás com tua mãe*. Portanto é preciso fugir de Políbio e de Mérope. O temor do parricídio e do incesto lança-o para o seu destino. Numa escura noite de viagem, na encruzilhada dos caminhos para Delfos e para a Dáulia, cruza-se com uma escolta. Um cavalo empurra-o; explode uma disputa; um servo ameaça-o; ele responde com um golpe de bastão. O golpe erra o alvo e atinge o nobre que viajava com a escolta. O velho morto é Laio, rei de Tebas. Eis o parricídio. Temendo uma embuscada, a escolta foge; Édipo não sabe o que fez. Jovem aventureiro, cedo esquece o incidente. Numa sua paragem contam-lhe a praga da Esfinge: a ‘jovem alada’, a ‘cadela que canta’, está a dizimar os jovens de Tebas. O monstro propõe uma adivinha e mata os que falham na resposta. Jocasta, viuva de Laio, oferece a sua mão e a coroa de Tebas ao que vencer a Esfinge. Como o jovem Siegfried, Édipo assume o desafio, devorado pela curiosidade e a ambição. O confronto com a Esfinge tem lugar. Qual a sua natureza? Mistério. Facto é que Édipo entra em Tebas vencedor e desposa a rainha. Eis o incesto. Mas para que os deuses se divirtam, a sua vítima deve cair de alto. Passam-se prósperos anos. Duas filhas e dois filhos complicam o casamento monstruoso. O povo ama o seu rei. Mas estala a peste. Os deuses acusam um criminoso anónimo de infectar o país e exigem que o apanhem. Édipo conduz o inquérito ébrio de infelicidade e é encostado à parede. Fecha-se a armadilha. Faz-se luz. Jocasta enforca-se na sua *écharpe* vermelha. Édipo fura os olhos com o broche da enforcada (...)”.

Quem não sabe como redigir uma nota de intenções...

...Mas atalhemos, sem pressas, caminho: as definições dos conteúdos que configuram as diferentes componentes de um projecto cinematográfico podem e devem ser consultadas, no caso português, no *site* do Instituto do Cinema e Audiovisual: mais vale conhecer as definições e as normas da *nota de intenções*, do *tratamento*, da *descrição de personagens* ou do *descritivo das linhas de acção* nas directivas do instituto que gere o financiamento da produção; esse organismo traduziu ou adaptou definições correntes de congéneres do universo profissional europeu, oxalá entendidas como “boas práticas” pela generalidade da comunidade cinematográfica. A interiorização dessas definições e normas dos institutos nacionais poupa tempo de aprendizagem e é uma mais-valia a caminho da profissionalização. O mesmo se dirá dos formatos de *script* admitidos pelo mercado: como disse atrás, há milhares de guiões disponíveis na *internet*.

A nota de intenções de *Chronique d'un Été*

QUANDO, EM 1960, Edgar Morin e Jean Rouch decidiram filmar em Paris *Crónica de um Verão*, segundo o modelo que Rouch usara em África nas suas etnoficções, o primeiro redigiu para o C. N. C. (Centro Nacional da Cinematografia) uma apresentação do projecto a que chamou *sinopse* mas que era, de facto, uma *nota de intenções*. Não é uma sinopse porque não resume o guião, inexistente — o filme não seria ficcional. É a descrição da metodologia que seguiriam para trabalhar com um grupo de actantes a partir da pergunta: “Como vives tu?” (“como te dás com a tua vida, que fazes dela?”). O escrito foi incluído em *Chronique d'un Été*, assinado por ambos e editado por *Domaine Cinéma*, 1, *Inter Spectacles* (1962) e exprime, de facto, o programa do *cinéma-vérité* que Rouch e Morin defendiam então, embora problematizando-o (a tal programa ainda voltarei, adiante, com mais detalhe):

“...Eis o problema do *cinéma-vérité*: como ousar falar de uma verdade escolhida, montada, provocada, orientada, deformada? (...) *Cinéma-vérité* significa que quisemos anular a ficção e aproximar-nos da vida, situando-nos numa linha dominada por Flaherty e Dziga Vertov (...). Quisemos fugir da comédia e do espectáculo para estabelecer uma relação directa com a vida. Mas a vida é também, ela própria, comédia, espectáculo. Melhor ou pior, cada um exprime-se através de uma máscara, e essa máscara, como na tragédia grega, dissimula e revela ao mesmo tempo, faz de portavoz” (loc. cit.: 41).

Eis a nota de intenções de *Chronique d'un Été*, a que Morin chamou sinopse:

“Este filme é uma investigação. (...) Não é um filme romanesco. A investigação é sobre a vida real. E não é um documentário: a investigação não visa descrever; é uma experiência vivida pelos seus autores e actores. Também não é, em rigor, um filme sociológico: esse investiga a sociedade. É um filme etnológico no sentido forte: ele procura o homem. É uma experiência de interrogação cinematográfica: ‘Como vives tu?’. Ocupa-se, não só do modo de vida (...), mas também do estilo de vida, da atitude face a si mesmo e aos outros, do modo de conceber os problemas mais profundos e da resposta a esses problemas. (...) Neste aspecto, o filme poderia chamar-se ‘dois autores à procura de (...) personagens’. E este movimento ‘pirandelliano’ (...) será a mola dinâmica do filme. Os autores misturam-se com as personagens: não há fosso entre os dois lados da câmara; antes há, entre eles, circulação e troca. As personagens associam-se e dissociam-se da indagação, regressam a ela, etc. Os centros de interesse localizam-se (em tal café, tal grupo de amigos) ou polarizam-se (no problema do casal, no do ganha-pão). As imagens desvelarão sem dúvida gestos, atitudes no trabalho, na rua, na vida quotidiana. Mas criaremos um clima de conversa e de discussão espontânea, familiar e livre, de onde emergirão a natureza profunda das personagens e seus problemas (sem cenas representadas, nem entrevistas; será uma espécie de psicodrama experimentado por autores e personagens) — um universo (...) dos mais ricos e menos explorados. A fechar a nossa investigação reunimos as personagens, que ou não se conhecem umas às outras, ou se conhecem fortuitamente. Mostramos-lhes o que foi filmado (numa etapa da montagem por determinar) e tentamos um último psicodrama, uma última explicação: aprendeu cada um alguma coisa sobre si mesmo? Ou sobre os outros? Aproximámo-nos uns dos outros ou haverá mal-estar, ironia, cepticismo? (...) Os nossos rostos continuaram a ser máscaras? (...) A ambição do filme é a de que a questão posta pelos dois autores-investigadores, incarnadas por personagens reais ao longo do filme, se projecte depois em sala: cada espectador perguntará a si mesmo ‘Como vives tu’, que fazes tu da tua vida? Não haverá a palavra ‘FIM’, mas um ‘CONTINUA’, aberto para cada um.” (loc. cit.: 8-10).

Boccaccio: Nastagio e a Traversari

PORQUE ANTECIPAM FILMES, as sinopses de histórias para cinema são escritas de modo eidético, oferecendo o claro e “visível” resumo da acção da narrativa. Tome-se a seguinte síntese possível de um dos cem contos do *Decameron* de Boccaccio (1348-1353), o oitavo da sua quinta jornada:

Estamos na Ravena de depois da peste. Nastagio, herdeiro rico, dissipa vida e fortuna no amor não correspondido por uma filha Traversari, de rara beleza e de linhagem superior à sua, que o trata com desdenhosa crueldade. Várias vezes pensou matar-se ou sair da cidade para se libertar da paixão que o consome, mas nunca o fez. Por fim, família e amigos obtêm que parta. Destroçado, ele afasta-se três milhas da cidade e instala acampamento na orla de um pinhal, não longe do mar. Rodeado de criados, vive agora no luxo das tendas, recebendo convidados em banquetes — um exílio de onde quase ainda ouve o riso da mulher que o despreza.

Internando-se no pinhal um belo dia de Maio, em acédia e sem poder afastar da mente a Traversari, surge-lhe do arvoredo uma jovem nua, com o cabelo em desalinho e o corpo rasgado por silvas e arbustos. A aparição corre para ele chorando e pedindo auxílio, perseguida por dois mastins enraivecidos. Logo atrás vem um cavaleiro tresloucado e de espada em riste, insultando a vítima e gritando que a mata. Atónito, Nastagio agarra um pau e quer defender a desconhecida. Mas o cavaleiro, que diz conhecê-lo e o trata pelo nome, berra-lhe que não se intrometa e, segurando o cavalo, explica-lhe, ofegante, que também ele é de Ravena, que também ele se apaixonou, num amor não correspondido, pela jovem que agora persegue, e que no seu desespero se matou com a espada que agora empunha, condenando-se a penar

eternamente. Quis o destino que a jovem — esta mesma que os mastins agora assaltam — morresse pouco depois e a ele viesse juntar-se no inferno. Foram condenados, ele a persegui-la como inimiga mortal, ela a ser por ele eternamente assassinada. Por isso todas as sextas-feiras, neste lugar e a esta hora, repete-se a cena atroz: ela foge nua no pinhal, os cães derrubam-na rasgando-lhe a carne, ele trespassa-a com a espada. Depois, com a adaga, arranca-lhe o coração e dá-o a comer aos cães. Instantes depois, penosamente, a jovem ressuscita e tudo recomeça: fuga, perseguição, nova morte idêntica.

Em vertigem, Nastagio assiste ao drama que só se consuma para recomeçar: a jovem cai de joelhos, o cavaleiro trespassa-a pelas costas num transe demente, ela abate-se de borco, ele arranca-lhe o coração, lança-o aos cães que o disputam e depois atacam o cadáver para o devorarem. Finda a carnificina a vítima acorda, reergue-se em agonia e, de novo em desespero, foge a correr para o mar. Nastagio vê desaparecer os dois vultos e os mastins, já mergulhados na infinita repetição da cena celerada. No seu furor homicida, o cavaleiro ainda lhe diz que, nos outros dias da semana, estão em outros lugares onde a vítima, em vida, o desprezou. Em todos eles, a rapariga corre de morte em morte e ele nada mais faz senão matá-la.

De volta às suas tendas, Nastagio congemma um plano: fingindo ter esquecido a sua paixão, convidará todo o clã Traversari para um banquete de despedida no lugar da chacina, na sexta-feira seguinte. A coisa faz-se e no dia aprazado, com os conciliados à mesa entre pinheiros e já no último prato, estrondeia a aparição da rapariga nua, dos mastins, do cavaleiro, e a atrocidade repete-se. Alguns dos comensais conheceram em vida vítima e cavaleiro e, perturbados, recordam o caso. Mas a quem tenta travar a sua fúria o assassino riposta, fatal, com a sua história e ninguém ousa interpor-se. Em choque, os convidados regressam a Ravena. E a cada momento a rapariga do pinhal volta a ser morta pelo pretendente rejeitado e a ser devorada pelos mastins.

Dias depois, decidindo-se em terror, a filha Traversari manda em segredo uma criada às tendas do suplicante rejeitado: ele que volte à cidade e faça dela o que quiser. Nastagio saboreia a terrível vitória, mas manda responder que nada quer da amada até que solenemente se casem. Diz Boccaccio que a boda se fez logo a seguir e que Nastagio e a Traversari viveram felizes muitos anos. E, imoralista, acrescenta que o terror das damas de Ravena foi tão grande que, avisadas, passaram a oferecer-se à fome dos homens.

O conto acaba assim — a violência funde um novo molde para o desejo. Bem o viu Botticelli, que em 1483, talvez por encomenda de Lorenzo de Medici, pintou o conto em quatro têmperas sobre madeira — outra sinopse e outro *story board*, feito quatro séculos antes do nascimento do cinema. E, bem mais económico do que eu, Boccaccio sintetizou como segue, no seu índice, a acção:

“Por amor duma Traversari, Nastagio degli Onesti dilapida a sua fortuna sem ser correspondido. A pedido dos seus retira-se em Chiassi e aí vê uma jovem ser caçada e morta por um cavaleiro e depois devorada por mastins. Convida para um repasto parentes e a sua bem-amada. Esta assiste à repetição do martírio da mesma jovem e, temendo sofrer igual destino, aceita Nastagio como esposo”.

Cinco linhas, nem tanto. É um *teaser*, um *trailer*, não uma sinopse. Mas poderosamente eidético: vemos Nastagio em gastos sumptuários com a Traversari, vemo-lo partir destrachado, vemo-lo ver a caçada infernal, vemo-lo a convidar os convivas do repasto, vemo-los ver a repetição do assassinio, vemos a conversão da Traversari e o desfecho. Falta a narrativa do cavaleiro voltado do inferno com a mulher que o não quis e a sua transformação, por Nastagio, em argumento decisivo.

Uma sinopse não desenvolve o tema nem substitui a nota de intenções: narra resumidamente a acção concreta, visível, de modo que o seu leitor possa, num relance, antecipar a história que lhe vai ser contada. A sinopse miniaturiza a narrativa, não a comenta nem interpreta.



Detalhes das quatro têmperas de Botticelli sobre a história de Nastagio (1483): outra sinopse, outro *story board*.

Sinopses, caracterizações de personagens, notas de intenções: o problema do acesso fácil à *trívia básica* do desenvolvimento de projectos é que ele não resolve a questão da capacidade para criar conteúdos que interessem a mais de três amigos complacentes. Qualquer seminário aplicado de narrativas destinado a uma dúzia de alunos ganha em fazer um simples exercício clarificador: peça-se a cada aluno que conte três anedotas que façam parte do seu repertório habitual — narrativas curtas cujo sentido só se revela no final: é isso que define o *género* anedota. Haverá dois ou três capazes de o fazer. Outros contarão uma anedota, mas não duas ou três. Peça-se depois a cada aluno que, num intervalo de meia hora, *invente* uma anedota e a conte a seguir: a ansiedade disparará. Com sorte, haverá talvez *um* capaz de o fazer. Inventar uma narrativa que anzole e cativa a atenção de uma dúzia de ouvintes é uma capacidade rara e que não se ensina.

Constelação proppiana e resiliência dos géneros

ENTRE OS CLÁSSICOS da narratologia, o caso de Vladimir Propp (1895-1970), um formalista russo de S. Petersburgo, é especialmente cativante. Os americanos ignoraram o seu trabalho (*Morfologia do conto*, de 1928) até 1958 (primeira tradução inglesa) e foi só através dos estruturalistas europeus (Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Todorov, Genette, outros) que ele ganhou relevância internacional, mas então ainda sem relação directa com as suas aplicações cinematográficas (a primeira tradução francesa da *Morfologia do conto* é de 1965). A revista *Communications* (o nº 8 acima referido) teve então uma importância central para o reconhecimento da importância de Propp. Para os *blockbusters* do *mainstream* (mas não só), as 31 funções narrativas de Propp e as suas sete esferas de acção representadas por personagens-tipo tornaram-se uma bíblia, sobretudo se encastradas com os *Ritos de Passagem* de Van Gennep, com os “doze passos” da jornada do herói (Vogler) e com o *archplot* de Campbell e McKee. A influência de Propp no cinema foi tardia mas tornou-se evidente a partir dos anos 80. Em *Culturas narrativas...* referi a profunda articulação entre estes autores: eles formam um conjunto coerente, orientado pelos mesmos objectivos e preocupações. Como no caso dos três actos, leituras autoritárias transformaram este *corpus* em doutrina, o que é constrangedor. É facto que autores de manuais tendem, salvo excepção, a negar que escrevem receituários, limitando-se a analisar morfologias e a propor descrições de “boas práticas” vindas da experiência acumulada; esse esforço de denegação é porém, na maioria dos casos, e no mínimo, ambíguo.

Alunos de cinema, ensaiando os seus primeiros *quattro passi fra le nuvole*, espantam-se por vezes perante a amplitude do universo ficcional suscitado pela *Morfologia* de Propp, pelas suas funções e pelo seu pequeno grupo de actantes. Entendem que o *corpus* ali estudado, embora circunscrito ao conto *maravilhoso* (aquele em que um elemento mágico é decisivo para o atingimento do desfecho) é extensivo a um universo bem mais vasto. Foi aliás essa a leitura que os estruturalistas dos anos 60 dele fizeram. A investigação de Propp evidenciou as invariâncias estruturais das narrativas que estudou, sublinhando o que há de reiterativo nas sagas arquetipais dependentes de um certo itinerário ou jornada do herói: “*Há muitos, muitos anos, num país distante... ..e viveram felizes para sempre*”. Depois, Propp invadiu o cinema *main stream* e os seus *blockbusters*, tornando-se numa epidemia viral. Mas, longe dos *blockbusters* e mesmo em tempo de narrativas fragmentárias e contadas em acronia, a sua obra persiste como um espectro que injecta no presente a força do seu arcaísmo.

O cinema industrial estruturou-se a partir de géneros que geraram convenções e mitologias idiossincráticas: *western*, musical, filme de *gangsters*, *film noir*... Há um *thesaurus* hibernado nas décadas dos géneros (anos 30-50) à espera dos seus estudiosos. Um sugestivo estudo das mitologias de género foi *Le Western* (1966), feito de textos de 28 autores entre os quais Raymond Bellour (coord.), Jean-Louis Bory, André Gluksmann, Robert Lapoujade, Jean Mitry, Bertrand Tavernier. Todos partilhavam a ideia de que o *western* se enraíza profundamente na história dos E.U.A. — conquista e colonização do Oeste contra os índios autóctones, secessão entre nortistas e sulistas, tensões entre agricultores e criadores de gado, progresso das ferrovias, implantação das cidades de madeira nas planuras selvagens. Com as

O exemplo
do *western*

suas mitologias, o *western* reiterou durante décadas a gesta da formação da nação americana, contando variantes da “mesma história”, feitas de um punhado de personagens típicas e de um grupo limitado de ameaças a que os protagonistas davam resposta. Bernard Dort (*op. cit.*: 59-60) caracterizava assim esses filmes:

“Um *Western* tem de parecer-se com os outros *Westerns* (...). Ele é o lugar de uma repetição infinita: a dos mesmos ritos que consagram uma ordem sempre ameaçada e sempre reposta. Trata-se de estar sempre em condições de refazer, no momento próprio, o mesmo gesto: sacar do revólver e disparar, por exemplo. Que, neste universo privado de temporalidade, uma fracção de segundo conte, é apenas um paradoxo aparente. De facto, é sempre aquela fracção de segundo que regressa, o tempo de um pestanejar em que a ‘ordem dos grandes espaços’ poderia desmoronar-se mas é sempre restaurada”.

Os produtores do cinema industrial santuarizaram os géneros para diminuir o risco do investimento nos filmes e para contrariar o princípio segundo o qual *nobody knows nothing* (nunca é possível garantir antecipadamente o sucesso público de um projecto), atribuído a William Golding, argumentista de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) e de *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976). Tzvetan Todorov, que tanta atenção dedicou à centralidade dos géneros na história das ficções, exprimiu nos seguintes termos, apoiando-se no Blanchot de *Le livre à venir* (1959), a sua perenidade (*La notion de littérature*, 1987, reedição de textos de 1971 a 1978) — termos que, aqui, tornamos extensivos ao cinema e aos seus filmes, porque os géneros destes são directamente herdeiros dos literários:

“De onde vêm os géneros? Vêm, simplesmente, de outros géneros. Um novo género é sempre a transformação de um ou mais géneros anteriores, por inversão, deslocação ou combinação (30). Nunca houve literatura sem géneros: é um sistema em contínua transformação; a questão das origens não é historicamente separável dos géneros: nada houve ‘antes’ deles (31). Os géneros não desapareceram; desapareceram, sim, géneros-do-passado, substituídos por outros. (...) Uma obra pode ‘desobedecer’ ao seu género, mas não o torna, ao fazê-lo, inexistente. (...) Pelo contrário: (...) a transgressão, para existir, precisa de uma lei — que, precisamente, será transgredida (...). Blanchot (1959): ‘Se é verdade que Joyce rejeita a forma romanesca e a torna aberrante, também faz pressentir que talvez ela não viva senão das suas alterações. (...) De cada vez que uma obra excepcional atinge um novo limite, é a sua excepção que nos revela a ‘lei’ de que essa obra constitui o insólito e necessário desvio’ ” (29).

Todorov ainda teve razões para dizer que “hoje já não é a literatura que nos traz as narrativas de que todas as sociedades precisam para viver, é o cinema: os cineastas contam histórias, os escritores brincam com palavras” (*op. cit.*: 64-65). Mas também o cinema moderno dissolveu os antigos géneros “por inversão, deslocação ou combinação”; tornou-se indisciplinar e desconstruiu as narrativas da época “clássica”. As “histórias-padrão” refugiaram-se nos *blockbusters*; as outras tornaram-se desobedientes a formatos consagrados pelos hábitos industriais e comerciais. À semelhança do que se passou com os escritores, já nem todos os cineastas “contam histórias”: Godard sempre disse que não sabia contá-las.

Heróis, heróis relutantes, anti-heróis

AINDA NO ROMANCE do século XIX e depois no filme clássico, o bom protagonista é alguém que se transfigura sob o olhar do leitor ou do espectador. Assume uma tarefa ou um destino e transcende-se a si mesmo para cumprir o que decidiu fazer: torna-se (devém) outro. Mas no romance e no cinema moderno e de autor, o protagonista resiste a tornar-se outro, desiste das razões para o fazer, desconfia da redenção final, deixa incompleto o arco da personagem que encarna: desinteressa-se. Vejamos um exemplo: no capítulo vinte e oito de *Slow Man* (*O homem lento*), de J. M. Coetzee (2005), quase no fim do livro, diz a intrometida personagem-escritora ao protagonista, desafiando-o a mudar de vida e a tornar-se outro:

“...É a paixão que faz girar o mundo. Você não é analfabeto, deve saber isso. Sem paixão o mundo ainda estaria vazio e informe. Pense no *Dom Quixote*: o livro não trata de alguém sentado numa cadeira de baloiço a queixar-se da pasmaceira da Mancha. Trata de um homem que põe um alguidar na cabeça, trepa para o velho e fiel cavalo e parte para grandes feitos. (...) Emma Bovary vai comprar roupas finas embora não faça ideia

Slow Man

de quem as pagará. *Só se vive uma vez*, diz Alonso, diz Emma: *vamos tentar a nossa sorte!* Tente a sua sorte (...). Veja o que consegue arranjar”. (tr. J.M.M.)

Ora, o protagonista de *Slow Man* está convencido de que a escritora o assedia continuamente porque não desiste de o transformar numa personagem do livro que está a escrever, e diz-lhe isso mesmo, rejeitando o incitamento: “Vejo o que posso arranjar? Para você poder meter-me num livro?” Mas ela enfada-se e insiste, sublinhando ao mesmo tempo que personagens e que literatura prefere, e explicando por que se deve ler os clássicos:

“...Para *alguém*, algures, poder *eventualmente* metê-lo num livro! Para *alguém* poder *querer* metê-lo num livro. Para *merecer* ser metido num livro. Ao lado de Alonso e de Emma. Torne-se importante (...), viva como um herói. É o que os clássicos ensinam. Seja uma personagem principal. Se não o for, para que lhe serve a vida?” (tr. J.M.M.)

Ou seja: para ela, desde Homero nada mudou. Ulisses quererá sempre libertar-se da ilha de Calipso e regressar a Ítaca e a Penélope, ganhando essa viagem de regresso o valor da odisseia. Electra e Hamlet quererão sempre vingar o pai assassinado pelo homem que se casou com sua mãe. Emma fugirá sempre da clausura de um casamento insípido. O seu fim pode ser trágico, mas o que fizeram redime-os. Alonso Quijano (Dom Quixote) é um velho alucinado pelas suas leituras, mas as infortunadas aventuras e as batalhas perdidas em que se enreda são símbolos de honra e coragem mal colocadas, meros erros de avaliação: na sua “espécie de ficção” — como nas de que falou Augé — os moinhos são gigantes. Pelo contrário, o estrangeiro de Camus não se apaixona, “não está senão mais ou menos em todas as coisas”, alheia-se da sua própria experiência, pouco reflecte sobre ela. E o K. de Kafka não se transforma, antes se adapta ao processo que lhe movem até que morre vítima dele. O homem sem qualidades, de Musil, deambula entre experiências erráticas, como o Franz de Döblin deambula na Berlim a que voltou depois de sair da prisão. A estes protagonistas modernos passámos a chamar anti-heróis ou heróis relutantes (só forçados pelas circunstâncias farão algo de excepcional ou talvez nem o façam). Também o protagonista de *Slow Man* não é um herói nem quer ser importante. É um sexagenário divorciado e sem filhos, um ciclista solitário que é atropelado na primeira página da história e a quem amputam uma perna doze páginas depois. Incapacitado, apaixonou-se pela enfermeira croata que o assiste em casa e só sonha pagar os estudos ao filho da desejada balcânica e ir viver para um barraco no quintal dela — sonho insensato, porque a enfermeira é casada, tem duas filhas além do rapaz e está farta de idosos a quem presta cuidados domiciliários e que por ela se apaixonam. Bem insiste a escritora para que ele vire a página, mude de sonho e se torne outro:

“Faça alguma coisa. Qualquer coisa. Surpreenda-me. Se a sua vida lhe parece repetitiva, circunscrita e cada vez mais enfadonha, é porque quase nunca sai deste maldito apartamento (...). Quando foi a última vez que passeou sob um céu estrelado? Bem sei que ficou sem uma perna e que, para si, andar não é divertido. Mas ao fim de certa idade todos nós ficamos mais ou menos sem uma perna. A sua perna perdida é apenas um sinal, ou um símbolo, ou um sintoma — nunca me lembro da diferença entre os três — do envelhecimento, de ficar velho e desinteressante. Se assim é, de que lhe valerá queixar-se?” (tr. J. M. M.)

Coetzee nasceu em 1940 e é um colecionador de grandes prémios literários: entre outros recebeu dois Booker Prizes, três CNA, o Femina Étranger, o de Jerusalém (1987) e o Nobel (2003). Sul-africano de Cape Town, foi um académico e autor anti-apartheid. Depois exilou-se na Austrália meridional e ficou a viver em Adelaide: ele sabe de histórias e o que é mudar de vida, tornar-se outro. E também sabe que o protagonista de *Slow Man* não precisa de emular o Quixote de Cervantes nem a Bovary de Flaubert. No fim, a escritora que o assedia propõe-lhe que coabitem castamente e se amparem um ao outro, mas ele obstina-se na sua solidão. Eis o que diz e faz nas últimas linhas do romance: “Quanto a mim, quanto ao presente — adeus. Curva-se para diante e beija-a três vezes, da maneira formal que lhe ensinaram em criança — esquerda direita esquerda”. Recusa o fim de vida remediado que ela lhe oferecia. Há nisso uma vaga reminiscência de Emma Bovary: o que a escritora lhe propõe “Não é amor. É algo diferente. Algo menor”. Não está à sua altura; ele não fará “alguma coisa, qualquer coisa”. Desinteressa-se. Fim.

Fecha-se o livro e anota-se que o autor não explica minimamente porquê nem como entra a escritora na vida do protagonista. Ela cai dos céus sem explicações, *deus ex machina* em aterragem de emergência, misteriosamente informada sobre a vida dele e a dos outros: é um anjo da guarda insidioso, que trabalha por conta própria e que assumiu uma missão. Não é uma funcionária divina: a sua independência é inconciliável com qualquer autoridade superior. Faz pensar na oracular vizinha polaca que visita Nikki no início do *Inland Empire* de Lynch; mas em vez de sair de cena, como esta, ao fim de cinco minutos, a escritora de Coetzee instala-se no romance na sua página cem e disputa, nas duzentas seguintes, o lugar principal, intervindo em tudo o que pode. Não é a *verosimilhança* que interessa Coetzee: é a *intensidade* que a importuna personagem transporta consigo, como se fosse a encarnação do antigo destino, da *moira* grega.

Slow Man ocupa-se também de outras coisas: de cuidados de saúde domiciliares, da família da enfermeira croata — ela sonhou, noutra vida, em Dubrovnik, ser artista, cursou belas-artes e trouxe de lá um diploma de restauro de arte, mas em Adelaide, Austrália, só conseguiu trabalho como enfermeira. O seu marido também foi restaurador de antiguidades, consertou na Croácia um pato mecânico com 200 anos que ninguém conseguia remontar e pô-lo de novo a nadar, a grasnar e a pôr ovos, mas em Adelaide só arranhou trabalho como mecânico de automóveis. O filho do casal, a quem o protagonista se propõe pagar estudos caros em Camberra, acaba por lhe roubar, da sua colecção de fotos históricas (que ele tenciona doar à biblioteca pública), um original precioso; o incidente dá lugar a uma discussão entre o protagonista e a enfermeira croata sobre o que é um *original* em fotografia, defendendo ela que qualquer foto é uma reprodução ou cópia a partir do seu negativo, e que a ideia de *original fotográfico* não pode, ao contrário do que se passa nas artes, ser valorizada. Não são *underplots*, são curtas derivas a partir do *plot* principal e que com ele se entrelaçam. Mas quem adaptasse *Slow Man* para o cinema teria de ponderar o peso específico de cada uma destas componentes, hierarquizando-as e atribuindo-lhes os respectivos espaços e durações no *script*.

Sempre que, pensando em filmes, nos interessamos pela fábrica de um autor, queremos conhecer a sua economia narrativa, o modo como gere o que inventa. Contamos palavras, linhas, a duração de cada episódio, de cada diálogo, de cada digressão. Veja-se como Ian McEwan entra no seu assunto em *Sábado* (2005):

A fábrica
McEwan

“Algumas horas antes do nascer do dia, Henry Perowne, neurocirurgião, acorda e começa imediatamente a mexer-se: senta-se, afasta a roupa e depois põe-se de pé. Na mesa de cabeceira, o relógio mostra que são três e quarenta”.

Desde a primeira linha, nome e profissão do protagonista: só falta a idade e a morada, o número de contribuinte, o estado civil. Mas não perdemos pela demora: na página seguinte Henry já está à janela do quarto a olhar para a Charlotte Street, onde mora, a dez minutos a pé do hospital onde trabalha. Seguem-se detalhes sobre a sua esposa, que ainda dorme na cama de casal, uma digressão sobre a filha ausente, recordações de cirurgias recentes. Fulminante apresentação de personagens. De súbito, vinda da janela, acção: o médico vê o que lhe parece ser um meteoro a arder no céu de Londres, a atravessá-lo da esquerda para a direita. Mas vendo melhor não é um meteoro, é um avião em chamas a caminho de Heathrow. Imagina que daí a pouco o hospital o estará a chamar para uma emergência de catástrofe. Desce à cozinha para ligar a telefonia e esperar pelo noticiário e encontra o filho de dezoito anos, músico de *blues*, recém-chegado a casa, com as suas botas, o casaco de cabedal, a guitarra. Diz-lhe que acabou de ver um avião a arder a caminho do aeroporto e ficam os dois à espera das notícias. Digressão sobre o terrorismo no mundo moderno. Mas afinal, diz a rádio, não houve catástrofe: o avião era um *Tupolev* de carga com um motor a arder, que aterrou sem problemas; os seus dois únicos tripulantes saíram ilesos. Henry volta para a cama e enrosca-se na esposa adormecida. Digressão sobre como se conheceram. Às seis da manhã estão a fazer amor ensonados e ele vai começar o seu dia, que “terá forçosamente de ser diferente de todos os outros”. Protagonista e família apresentados, casa e bairro descritos, um sobressalto no céu, um orgasmo na luz azul da madrugada, fim do primeiro acto, sessenta e poucas páginas. Pouca acção: económico, não fossem as vastas digressões que nos mergulham no passado e no presente das personagens, no estado do mundo

e das coisas. McEwan é um narrador que gosta de derivas e de abordar com vagar *the state of affairs*. Adaptá-lo ao cinema instalou sempre este dilema: deve reduzir-se esse filosofar e trabalhar apenas a acção descrita? Ou deve usar-se a *voice over* herdada dos *noirs* dos anos 40 e injectar no filme um discurso segundo, uma narrativa sobreposta à acção?

Depois deste *set up* de *Sábado*, a aventura propriamente dita pode começar: o carro do médico será levemente abalroado pelo de um rufia acompanhado por dois outros e que quase o espanca. O meliante passará a hostilizá-lo e à família, acabará assaltando-lhe a casa mas será mal-sucedido e cairá de uma escada, baterá com a cabeça e ficará entre vida e morte. Apesar do ódio que o homem lhe vota, o neurocirurgião decide operá-lo e salva-lhe a vida. Mas Henry Perowne também não é um herói clássico, é apenas um médico cujas únicas acções “extraordinárias” são as suas cirurgias. Ele bem tenta evitar o conflito com o meliante, mas este provoca-o e persegue-o, obriga-o a reagir. McEwan nasceu em 1948 e desde 1975 publicou mais de vinte livros. Ganhou o Booker Prize em 1998 e desde aí a chuva de prémios não mais terminou. Muitos dos seus romances têm uma particularidade: falam de uma prática profissional específica, sobre a qual o autor se informou o suficiente para poder escrever sobre ela. Ou seja, esses romances vivem de um *know how* ou de um *knowledge* que a personagem principal transporta consigo. Quem os lê fica a saber mais sobre neurocirurgia, sobre tribunais de família, sobre miúdos que preferem estar sozinhos, ou sobre o túnel 57 sob o muro de Berlim.

Personagens e “seus” enredos

O PROTAGONISTA de *Slow Man* quer manter-se autónomo até ao fim apesar de ter perdido uma perna e espera ser amado pela enfermeira croata. O de *Sábado* não deseja senão garantir a harmonia familiar e a sua reconhecida competência médica, mas é forçado a reagir a um imprevisível agressor. O que é mais importante nestes casos? A personagem ou o enredo? O que é decisivo no *Dom Quixote*? A natureza sonhadora e delirante da personagem, ou as aventuras em que, por ser quem é, se envolve? O que é decisivo em *Madame Bovary*? O facto de Emma não aceitar viver sem um grande amor, ou a sequência de episódios amorosos que, por essa razão, procura e instiga? O que é decisivo em Anna Karenina? A sua obsessão por Vronsky, com quem não pode casar se o marido lhe não conceder o divórcio, ou os episódios onde a alta sociedade russa a demoniza pelo escândalo intolerável que a sua “loucura” representa? A discussão desta matéria — personagem *versus* enredo — remonta ao Aristóteles da *Poética* e atravessou a história da literatura e da escrita para teatro, invadindo depois a da escrita para cinema. Muitos autores sugerem uma resposta morna e conciliatória a esta questão: tanto as personagens como o enredo são determinantes na criação de um drama e não é desejável privilegiar nenhuma das duas componentes. É essa ambivalência que encontramos no *Story* de McKee (p. 105-106); se substituirmos os termos “intriga”, “enredo” ou “plot” por “estrutura narrativa”, como ele faz, percebemos que equilíbrio é por ele desejado entre os dois valores complementares:

“A função da estrutura é a de fornecer pressões progressivas que forcem as personagens a enfrentar mais e maiores dilemas face aos quais têm de fazer escolhas mais arriscadas nas suas acções, revelando assim as suas naturezas profundas, até as inconscientes. A função da personagens é a de levar à história as qualidades de caracterização necessárias para que tais escolhas sejam convincentes. Numa palavra, a personagem tem de ser credível: jovem ou madura, forte ou fraca, sábia ou ingénua, educada ou ignorante, generosa ou egoísta (...). A sua caracterização traz à história a combinação de qualidades que permite à audiência acreditar que a personagem só poderia e conseguiria fazer o que faz”.

Nesta acepção, não podemos prescindir, nem da “excelência” das personagens, nem da “excelência” da estrutura narrativa ou do *plot*. Mas outros autores, como Irwin R. Blacker (*The Elements of Screenwriting*, pp. 35-36) mantiveram-se fiéis à herança aristotélica e privilegiam indiscutivelmente o *plot*:

“Disse Aristóteles que os homens se distinguem e individualizam pelos seus traços de carácter, mas que são felizes ou infelizes devido às suas acções. Por isso, o drama não é o retrato de uma personagem, mas sim das suas acções; a alma do drama é o *plot*. O

plot é mais importante do que as personagens. Os dramaturgos não usam a acção para retratar personagens: criam personagens devido à sua relação com a acção”.

Proposta inversa destas é de Lajos Egri em *The Art of Dramatic Writing*, onde, contra a tradição aristotélica, defende a personagem contra o enredo e argumenta a sua escolha. Sugere Egri que se parta de uma personagem idiossincrática, obstinadamente convicta de qualquer coisa ou confinada por um problema pessoal, sublinhando-se esse seu traço até ao limiar do desequilíbrio: no seu relacionamento com outros, tal personagem gerará tensões devido aos seus excessos: desejando ser reconhecida, requerendo o amor de outrem ou impondo-se a quem com ela interage, gerará antagonistas que a consideram impertinente ou abusiva: a mãe possessiva que rivaliza com a namorada ou esposa do filho e o pai que procede do mesmo modo em relação à filha são, entre outros, protótipos canónicos deste tipo de excesso. Ao propor que se criem personagens fortes e perturbadoras como a Bovary de Flaubert, mas evitando caricaturá-las, Egri rejeitou a tradição da *Poética*, onde as personagens são meros instrumentos do enredo. O seu conselho é útil, pelo menos, a neófitos que dão primeiros passos em contos e histórias curtas.

Lajos Egri

Para Egri, qualquer *drama* é, assim, uma *character's driven story* — uma história conduzida por personagens e pelas tensões e conflitos entre elas. Uma personagem obsessiva e desequilibrada criará por si mesma situações tensas, ou seja: gerará, pelo que diz e faz, o enredo — a história nascerá dela. Ao mesmo tempo, diz ele, as características dessa personagem e da sua aposta devem poder ser traduzidas por uma *premissa* — uma declaração com valor ético: “o amor é mais forte do que a morte” é a premissa de *Romeu e Julieta*; “a ambição desmedida é auto-destrutiva” é a premissa de *Macbeth*; “a confiança cega leva à catástrofe” é a premissa de *King Lear*. Lembra Egri que, no teatro, a premissa foi sendo designada de muitos outros modos: é o “tema”, a “tese”, a “ideia” ou “fio condutor”, a “emoção-base”, o lema ou o provérbio que a história glosa ou perpetua. É esse o seu segundo conselho: que a história assente numa premissa entendível e a satisfaça — uma exigência que, embora hoje menosprezada, ainda subsiste no *pitching* de projectos para cinema, onde jurados que avaliam sinopses e notas de intenções querem entender com exactidão que objectivos perseguem os respectivos autores.

O terceiro conselho de Egri é que, nos diálogos e situações criadas, se dê a maior atenção às *transições convincentes* que estabelecem e evidenciam o(s) conflito(s), evitando, quer situações estáticas (as personagens não evoluem emocionalmente nem entram em oposição), quer reversões precipitadas (as personagens mudam de atitude ou de opinião sem motivo entendível). Leia-se *transição convincente* como sinónimo de *progressão verosímil*: o espectador há-de entender o que leva à mudança de atitude ou de comportamento das personagens que interagem. É toda uma escola, assente num classicismo herdado; mas, já nos anos 50, filmes como *East of Eden* (Elia Kazan, 1955) ou *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, mesmo ano) desafiavam protagonistas transparentes e entendíveis, preferindo-lhes perfis psicológicos e comportamentos ambíguos e contraditórios — por exemplo os criados para James Dean, actor que, em matéria de motivações e de complexidade emocional, subia a fasquia das personagens a que Marlon Brando, seu modelo, dera vida. E o *Actors Studio* de Nova York, criado em 1947 por Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford, deslocou todo o conflito para a interioridade das personagens, propondo a imersão total do actor no psiquismo singular da *dramatis persona*.

Apesar da sua obsessão principal com a estrutura narrativa, com o enredo e seus pontos de viragem, também Field (*Screenplay*, p. 22-23, 28) sublinhou a centralidade da personagem e do seu ponto de vista na concepção de qualquer história:

“Quem é a vossa personagem principal? (...) A personagem é o fundamento essencial do que vão escrever. (...) Antes de escreverem a primeira palavra, conheçam a vossa personagem. (...) Depois separem as componentes da sua vida em duas categorias básicas: a *interior* e a *exterior*. A vida interior da vossa personagem decorre (...) até ao momento em que o vosso filme começa. É o processo que *formou* essa personagem. A sua vida exterior começa no momento em que o vosso filme se inicia e dura até ao fecho da história. É o processo que *revela* a personagem”.

O apelo da sereia de Ballester

TOME-SE ALFONSO, personagem central de *El Cuento de la Sirena* (Ballester, 1978): ele é um Mariño de olhos azuis nascido em Vilaxuán (Vilaxoán), porto galego, o que o predestina a ser raptado pela sereia de Finisterra — devido a um pacto arcaico que nunca prescreveu, ela reclama *um Mariño de olhos azuis por geração*. Para fugir a tal destino, que já foi o de muitos Mariños desaparecidos no mar, ele jurou desde criança, a sua mãe, que nunca deste se abeiraria: e de facto tornou-se discreto violoncelista e professor de liceu bem longe, no interior. Mas o mar sempre o obcecou e a sua paixão é a oceanografia. A sua casa de Cuenca, cujos andares inferiores se escavam nos penedos verticais da garganta do Huécar (vão lá e vejam), está atulhada de mapas e quadros de temas marinhos, miniaturas de navios, sereias; até o seu mobiliário veio de barcos desmantelados — beliches, leitos de cabina, poltronas de velhos couraçados. E Alfonso nunca abriu a ninguém a última cave, que mantém secreta. Mas um dia o narrador, seu primo Gonzalo, visita-o e ele decide, depois de muitos rodeios, mostrar-lhe o cói e seu segredo: “O que vais ver encomendei-o há três anos em Berlim. Vieram de lá especialistas montá-lo e saíu-me tão caro que só agora acabei de o pagar. Mas valeu a pena”.

O segredo de Alfonso, escondido atrás de um reposteiro, é uma parede-eocrã de vidro negro e polido — “último grito do cinema ou coisa assim”, pensa Gonzalo — onde se animam figuras e paisagens submarinas comandadas por um painel cheio de botões. Com o primo aos comandos, Gonzalo vê-se diante de um vasto oceanário virtual onde todas as espécies de cardumes se movem sobre carcaças de navios afundados. Outros botões levam a novas profundidades cheias de monstros lendários. Encasulado numa poltrona de couraçado e medusado pelo *realismo* do que vê, Gonzalo “não sai do seu assombro”. E, manipulando mais botões, Alfonso mostra agora grutas submersas; numa delas há uma sereia — os fabricantes, crê Gonzalo, hão-de tê-la acrescentado ao dispositivo por capricho do primo. A bela sai da gruta depois de pentear a loira cabeleira; saudada por cardumes de peixes amigos, sobe à tona, a um rochedo frente a um porto, para dali cantar o seu chamamento, ouvida por inseguros curiosos. *Action movie*: um polvo gigante — o vilão — seguiu-a, raptada à vista de todos e leva-a para as profundezas “para a violar ou comer.” Mas eis que de entre os curiosos surge um intrépido mergulhador, garrafas de oxigénio às costas e punhal na mão — o herói. Atira-se à água e nos fundos ataca o polvo, luta com ele, consegue matá-lo — o eocrã tinge-se de sangue do monstro — e assim salva a sereia desmaiada, levando-a de volta à sua gruta. Reanimada, ela não mais larga os braços que a salvaram. Uma sábia tartaruga oculta a entrada da gruta e os peixes montam-lhe guarda, “silenciosos e contentes”.

Aí está: Alfonso abjurou o mar, mas o mar enche-lhe a casa até ao *hiper home cinema* com que vive. Um amigo de Gonzalo dir-lhe-á mais tarde que aquele seu primo é um vulgar lunático “neurótico e mitómano: qualquer pessoa normal, na idade madura, se teria libertado das juras à mãe”. Engana-se: no fim do conto, quebrando fatalmente as suas juras de infância, Alfonso volta à Vilaxuán onde nasceu e apaixona-se por uma misteriosa náufraga que pescadores resgataram das águas mas que tudo esqueceu do seu passado. E um dia, durante uma forte borrasca, ele e a náufraga correm para o mar de mãos dadas, saltam “para uma bateira que garrava” e nela desaparecem, à vista de alguns, entre as negras vagas.

Conto *fantástico*? Decerto, ou não estivesse a milenar e sempre jovem sereia tão viva no imaginário galego de Ballester e no de paragens atlânticas mais a Norte, não fosse ela uma criatura do bestiário tradicional da realidade de terceira ordem de Watzlawick. Mas não conto *infantil*: um adulto o conta, hesitante, a seus iguais. E bem se vê como satisfaz o principal preceito de Egri, por tanto depender do perturbado Alfonso: parecendo “normal”, este está possesso da predestinação e refém da sua obsessão, que o conduz ao inexorável desfecho. A sereia dá, aqui, corpo à antiga *moira* grega, a fatalidade a que, apesar do livre arbítrio, “ninguém escapa” — mesmo se, para sobreviver, o seu chamamento se fez hoje monomania invasora, colonizando a mente de quem ela persegue. Espelho desse fatal engodo é a parafernália cinemática, a imersiva animação hiper-realista da cave de Alfonso, que torna em *feitico* alienador o simulacro do mar — o mar: único fruto proibido ao novo noivo que a sereia reclama e por causa de quem, em último recurso, se transforma

em naufraga amnésica, *humanando-se* para o poder levar. Ora, o possessor e discreto Alfonso sempre soube que nunca iludiria o seu destino: mais cedo ou mais tarde, deste ou doutro modo, a sereia viria buscá-lo. Fim de história.

Histórias mães de histórias

DE ONDE VÊM AS HISTÓRIAS? De outras histórias. Mas haverá “histórias-mães”, de onde todas as outras derivam por decalcomania, *mimesis*, distorção, mistura? Investigadores da Redboud University (Folger Karsdorp e Antal van den Bosch, 2016), publicaram «The structure and evolution of story networks», onde descrevem o que sucede a narrativas tradicionais quando recontadas, por vezes com grandes lapsos temporais entre versões. Cada história gera a sua própria rede de reescritas, como observaram examinando, numa sequência de dois séculos, duas centenas de versões de *O capuchino vermelho* (*Le petit Chaperon Rouge*) conhecido desde o séc. XIV na literatura oral e fixado por Charles Perrault em 1697. A versão do mesmo conto pelos irmãos Grimm (*Rothkäpchen*), talvez de 1857, distorce os conteúdos da versão de Perrault, introduzindo o resgate final da criança pelo caçador (figura paterna) e enfatizando a importância da obediência às instruções da mãe, traços que passaram a marcar reescritas posteriores. De exemplos como este, os autores concluem que versões mais recentes de antigas histórias tendem a influenciar as novas reescritas, em detrimento dos conteúdos “originais”. A relação com estes vai-se recheando de variantes e acrescentos epocais, exprimindo valores mutantes e que suscitam oportunidades de desvio. Tais narrativas evoluem como *remakes* de *remakes*: vão sendo modificadas e adaptadas de modo gradual e cumulativo. O *Chaperon rouge* de Perrault, dedicado a uma sobrinha de Luís XIV, era uma parábola que avisava as raparigas contra os lobos de duas pernas que pretendem insinuar-se nos seus leitos e arruinar-lhes a reputação; o *Rothkäpchen* dos Grimm insistia numa imagem vitoriana da infância, prevenindo contra os perigos da desobediência. Mas depois da Primeira Guerra Mundial surgiram versões livres da história, incluindo as que a contam do ponto de vista do lobo. O mesmo se passou com *Cendrillon* (*Cinderela*): à versão que conhecia, Perrault acrescentou o carácter de perseguida da protagonista e um encontro com o príncipe anterior à prova do sapato, que, no desfecho, confirma a identidade da rapariga. Talvez o conto tenha origem na história citada por Strabo, um grego do séc. I a. C. (in Anderson, 2000, *Fairy tale in the ancient world*):

“Enquanto a jovem Rodhopis se banhava, uma águia roubou uma das suas sandálias à serva que lhe guardava a roupa e levou-a para Mênfis, deixando-a cair junto ao rei (...). Perturbado pela dádiva da águia, o rei mandou procurar em todo o território a dona da sandália. Encontraram-na em Naucratis, levaram-na ao rei e ela tornou-se sua esposa”.

O estudo de Anderson, que se inscreve na grande tradição folclorista estabilizada (as recollecções de histórias-tipo por J. G. Frazer e as suas notas de tradutor sobre *I Fasti* de Ovídio ou sobre *A Biblioteca* de Apolodoro, a investigação de H. J. Rose a partir de versões de narrativas fixadas no séc. XIX, outros), pretende responder à questão de saber se os contos edificantes para a infância, como os fixados por Perrault e os Grimm, têm precursores na antiguidade clássica, no Egipto antigo, na Suméria ou na Mesopotâmia. O autor tenta demonstrar que sim e começa por identificar a genealogia, os antecessores ou as fontes de *Cinderela*, *Branca de Neve*, *A Bela e o Monstro*, *O Capuchinho Vermelho*, ou de *O Voo Mágico*, *Barba Azul*, *O Aprendiz de Feiticeiro*, a “*Escrava caluniada mas inocente*”, outros. E a sua investigação abarca também a genealogia de temas homéricos como os *Cíclopes*, a da lenda de *Ares e Afrodite*, de que há um análogo egípcio, e a de contos morais como *A flauta mágica*, *Os três desejos*, *O osso cantante*.

Mas quantas histórias-mães existem, ou seja: quantas histórias-padrão ou histórias-tipo inspiram o número infinito das suas metamorfoses, variantes e/ou combinações? Por estranho que pareça, esta pergunta dificilmente respondível tem sido por vezes respondida sem hesitações. Existem apenas seis, dizem por exemplo Andrew Reagan e a sua equipa do *Computational Story Lab* da Universidade de Vermont, em Burlington, num estudo de *data-mining* (mineração de dados) divulgado em Setembro de 2016 pela Cornell University. Grandes sintetizadores, propõem este número em resultado das combinatórias maioritárias de apenas duas

Rede de
reescritas

trajectórias (ou arcos) emocionais, *rise and fall* (ascensão e queda) de personagens. Eis a diminuta listagem de modelos que propõem:

- Ascensão estável e sustentada dos valores emocionais como em *Alice's Adventures Underground*, adaptado de Lewis Carroll ou nas histórias do tipo *rags-to-riches* (dos trapos à fortuna, da miséria à riqueza);
- Queda estável e sustentada dos valores emocionais até ao clímax trágico como em *Romeu e Julieta* de Shakespeare;
- Queda seguida de ascensão, como no exemplo clássico de Kurt Vonnegut (1995, citado no mesmo texto): alguém cai num buraco mas consegue sair dele, ou como no *Feiticeiro de Oz*;
- Ascensão seguida de queda, como no mito de Ícaro;
- Ascensão, queda, ascensão como em *Cinderela* (na versão de Perrault e dos irmãos Grimm);
- Queda, ascensão, queda, como em *Édipo-Rei* (Sófocles, c. 429 a. C.).

Estas histórias-tipo ou histórias-padrão, são, em geral, narrativas complexas que, funcionando como pré-textos inspiradores, se projectam em inúmeras outras. Mas a sua redução às combinações mais frequentes de *ascensão* e *queda* torna os modelos abstractos, desencarnados e de duvidosa utilidade — eles precisariam de se materializar em trajetórias concretas (*plots*, intrigas, enredos) para terem serventia referencial. Antes, Denis Johnson, estudioso de dramaturgia (referido por Philip Parker, 1998), propusera oito histórias-padrão correspondentes a outros tantos grandes temas ou arcos de personagens:

- 1, *Cinderela* — o reconhecimento final da virtude inicialmente não reconhecida; 2, *Aquiles* (e o seu calcanhar) — a vulnerabilidade fatal do herói aparentemente invencível; 3, *Fausto* — a dívida contratual que tem de ser paga, sendo que o devedor procrastina quanto pode mas o credor não perdoa; 4, *Tristão* — o triângulo amoroso (Tristão, Isolda e o rei Marcos); 5, *Circe* — alquimista e envenenadora, deusa da lua nova, domadora de homens e de bichos: também representa a estratégia da aranha para apanhar os insectos de que se alimenta; 6, *Romeu e Julieta* — a paixão compulsiva, mas proibida e fatal; 7, *Orfeu* — a prenda roubada e a luta para a reaver (cf. o protagonista de *Solaris*); 8, *Conan* — o herói invencível, como todos os James Bond e seus congéneres.

Comentando a listagem de Johnson, Parker (loc. cit.) propôs, em vez de oito, dez histórias-tipo (Mendes 2001: 339-343): ignorou *Tristão*, considerando-o uma mera variante do vasto tema “romance” e acrescentou, além deste, “o vagabundo”, que se instala temporariamente numa qualquer comunidade e ajuda a resolver um problema local antes de partir de novo (*Shane*, *O fugitivo*, outros); “a demanda” (*The Quest*), representada pelas jornadas do herói dos contos estudados por Propp, pelas sagas arturianas e romanceiros de cavalaria; e os “ritos de passagem” — a chegada ao limiar de uma nova idade e as tentativas para a assumir (adolescente de *Stand by Me*, *coming of age stories* e *bildungsroman*). Outros autores, perdendo-se no labirinto dos modelos, admitiram até 30 ou mais histórias-padrão, por vezes multiplicando-as em subtipos, o que torna os seus inventários morosos mas não-exaustivos. Escreveu Pascal Bonitzer (in Carrière, 1990: 89), recordando, a propósito da escrita para filmes e do trabalho do guionista, autores que tentaram enumerar “histórias-tipo” ou “mães de histórias”:

“O número de histórias é infinito, mas os tipos de situações dramáticas, épicas ou cómicas que as compõem são em número limitado. ‘Gozzi defendia que não existem senão 36 situações trágicas. Schiller bem procurou enumerar mais, mas nem identificou tantas quanto Gozzi’, como anotou Goethe nas suas *Conversas com Eckerman* [1836-1848]. E, no fim do século XIX, inspirando-se nele, Georges Polti escrevia o seu *Les Trente-Six Situations Dramatiques* [1895, ano de nascimento do cinematógrafo dos Lumière], com títulos de capítulos como ‘22^a situação: *Tudo sacrificar à paixão*; 23^a situação: *Ter de sacrificar os seus*, etc’.

Significava isto, para Bonitzer, que não existem histórias para cinema (nem para outros suportes) genuinamente originais, e que todo e qualquer guião se constrói a partir de “uma trama de situações-tipo, de encadeamentos-tipo, e de uma estereotipia a que as histórias devem ao mesmo tempo submeter-se e escapar”. No centro desta contingência, como veremos a seguir a propósito da tragédia grega, estão as ideias de *repetição* e de *transferência* — se tivermos em conta que, na literatura como nas artes de cena e no cinema, distinguimos sempre, como já a

criança faz, a *boa* e a *má* repetição. Diz Bonitzer sobre a inevitabilidade de repetir (*id. ibid.*): “A ideia de repetição é (...) mais ou menos consubstancial à de guião. Tudo se passa, aqui, como se qualquer situação obedecesse a um tipo de encadeamento, a uma lógica causal ou consequencial já conhecida, classificada e repertoriada”. Mas Étienne Souriau publicara *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques* (1950): o mapa sobrepunha-se ao território e tornava-se inútil.

Confrontado com sínteses tão extremas como as de Reagan, Johnson ou Parker, cada leitor enumera histórias que conhece e que não se ajustam a nenhum dos padrões propostos, rejeitando a sua suposta exaustividade. Por exemplo, muitos filmes de guerra tratam da perda de inocência e da chegada brutal à idade adulta de jovens soldados nas frentes de combate: *Gallipoli* de Peter Weir (1981), *Platoon* de Oliver Stone (1986), *Dunkirk* de Christopher Nolan (2017), em parte *Saving Private Ryan* de Spielberg (1998) e *Apocalypse Now* de Coppola (1979), — uma variante das *coming of age stories*. Em que história-tipo, entre as por eles listadas, ou em quantas delas, os incluímos? Com alguma razão desmerecemos as sínteses excessivas. A redução das histórias a um pequeno núcleo duro de *temas* e *motivos* representados por personagens e seus *plots*, de que todas elas emanariam, pode parecer excessiva. Mas ela tem, talvez, a vantagem de apontar para a ancestralidade e as metamorfoses dessas histórias, as combinações e/ou fusões que foram conhecendo, por vezes ao longo de milénios.

Sínteses
excessivas

Os regressos do mesmo

TODOS CONHECEMOS A CRIANÇA que protesta quando alguém que, “no regaço de Dafne”, lhe conta uma história, se afasta da narrativa a que ela se apegou e quer revisitar: “Não é assim!”, queixa-se ela. A criança precisa da re-iteração, precisa da repetição de cada peripécia, de cada fala e de cada entoação para fruir da reactivação da sua experiência de ouvinte-participante, para refazer a viagem emocional a que se habituou e de que não quer prescindir. A repetição confirma e garante a sedimentação dos sentidos, o transporte para o já vivido que a criança quer reviver. Quer mais, e outra vez mais, do mesmo: eis a necessidade antropológica da repetição narrativa, que já mencionei. Será preciso que o contador de histórias seja um verdadeiro demiurgo para que essa criança aceite desvios por ele propostos e que a transportem, desafiadoramente, para novas paragens que, embora desconhecidas, vale a pena descobrir e desbravar.

Foi este lento percurso feito de *pequenas diferenças excessivas* que os contos de fadas, fantásticos e infantis fizeram, na tradição oral que os estabilizou, antes da sua passagem a escritos, e ao longo das suas sucessivas versões escritas. Do mesmo modo, todas as grandes recolhas de romances e de contos e lendas populares contêm numerosas versões das mesmas histórias, variantes inspiradas em matrizes comuns (no caso português, v. Leite de Vasconcelos, 1958-1960 e 1964-1969). Mas também quem relê o *Hamlet* ou *Guerra e Paz* quer voltar onde já esteve e reviver o que lá viveu, voltar a sentir o que sentiu e muitas vezes descobre, com espanto, que a releitura continua, como na infância, a oferecer-lhe novas percepções e novos entendimentos do que julgava conhecer. É igualmente esse o desafio das reencenações teatrais das mesmas peças, onde se dão novos rostos e expressões a personagens e diálogos que passaram a integrar um cânone. E o mesmo se passa com os filmes e seus *remakes* — o cinema é uma arte recheada de glosas, pastiches, plágios e repetições. Mas o inverso também é verdadeiro: todos sabemos que a releitura de um romance ou o visionamento de um filme pode decepcionar-nos: já não percebemos o que nos fascinou na primeira leitura, no primeiro visionamento, porventura ocorridos anos antes. A obra “esgotou-se” para nós: nada nos oferece que mereça revisitação. Por cada obra que para nós se tornou numa companheira de estrada e com quem convivemos longamente, há cem outras que não merecem que a elas regressemos.

Julgo que a maioria de nós partilha a percepção de que a *maneira* de contar, a forma e o estilo, envelhecem mais depressa do que os temas e enredos. Mas isso não significa que mitos e histórias antigas não ressurgam com êxito, por vezes obsessivamente, em novas roupagens, prosódias e retóricas recicladas. Observadas com atenção, as antigas tragédias gregas são, tipicamente, um desses casos: a sua

forma e estrutura original e o modo de as encenar e representar não sobreviveram; mas as personagens, mitos e episódios de que se ocuparam e que legaram à posteridade mostram uma resiliência que não deixa, ainda hoje, de nos espantar.

Os gregos e a repetição trágica

AS TRAGÉDIAS GREGAS, seus personagens e enredos, estão connosco há 2500 anos. As suas *dramatis personæ*, oriundas de sagas e gestas bem mais arcaicas (fontes dos autores trágicos), dão corpo a episódios relativos a linhagens lendárias (a de Hércules, dos Átridas e Labdácidas, outras), contidos nos ciclos heróicos da Ática, de Tebas, de Argos, da guerra de Tróia, da Trácia, da Tessália. Tais personagens e enredos marcam as peças completas que chegaram até nós — as 32 de Ésquilo (525-456/5 a.C.), Sófocles (496-405) e Eurípides (480-406) (4) — todas escritas num período de menos de 70 anos: 472-406). Por que sortilégios sobreviveu e chegou até nós, repetindo-se e reactualizando-se, um género dramaturgico inventado no século VI a. C., e já então inspirado nas epopeias multi-episódicas dos anteriores séculos VIII e VII e nos seus patéticos personagens e enredos?

Completas, chegaram-nos, de Ésquilo, as seguintes tragédias: *Os Persas*, posta em cena em 472; *Sete contra Tebas*, em 467; *As Suplicantes*, 463; *A Oresteia* (*Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides*), 458; e *Prometeu agrilhado*, entre 459 e 452, talvez apócrifa (e fragmentos de *Os Mirmidões*, *As Nereidas*, *O resgate de Heitor*, *Niobé*). De Sófocles, *Ajax*, c. 447; *As Traquínias*, talvez de c. 445; *Antígona*, 442; *Édipo-Rei*, c. 429; *Electra*, 420-413; *Filoctetes*, 409; e *Édipo em Colono*, 406, só levada à cena em 401 (e fragmentos de vinte outras). De Eurípides, *Alceste*, posta em cena em 438; *Medeia*, em 431; *Hipólito*, em 428; *Os Heráclidas*, c. 426; *Andrómaca* e *Hécuba*, c. 425; *As Suplicantes*, *Hércules* e *Íon*, c. 420; *As Troianas*, 415; *Electra* e *Ifigénia em Táuris*, c. 414-412; *Helena*, 412; *As Fenícias*, 412-409; *Orestes*, 408; *As bacantes* e *Ifigénia em Áulis*, encenadas postumamente em 405 (e fragmentos de outras dezassete). A primeira encenação de Eurípides é de 455 (talvez o ano da morte de Ésquilo), o que significa que pouco sabemos dos seus primeiros 20 anos como autor. Sabemos, sim, que os gregos não o celebraram especialmente em vida, mas o tornaram, logo após a sua morte, no mais popular dos trágicos. E a preservação das peças destes três autores começou cedo: Licurgo (em c. 338-335, poucos anos antes de Aristóteles escrever a sua *Poética*), ordenou que cópias delas fossem guardadas em arquivo oficial; cem anos depois, no tempo de Ptolomeu III, novas cópias foram levadas para Alexandria, onde viriam a ser estudadas por filólogos como Aristófanes de Bizâncio e Aristarco, dos sécs. III e II a. C.. Não cabe aqui referir o modo como depois os textos foram sobrevivendo e que difusão conheceram, sobretudo ao longo dos mil anos da Idade Média cristã, que só muito tardiamente se reinteressou pela Grécia e pela Roma clássicas.

Mas as tragédias completas que chegaram até nós são uma fracção mínima das efectivamente escritas entre os sécs. VI e IV. É vasta a lista de autores trágicos gregos cujas peças não conhecemos a não ser por fragmentos ou por citações de outros. Lembra Jacqueline de Romilly em *A tragédia grega* (1970; tr. port. 1999: 161) que Téspis foi, no séc. VI, o primeiro grande trágico; que Teodeto venceu oito vezes, no mesmo século, os competitivos festivos dionisiacos, onde se defrontavam três autores; Quérilo terá escrito desde 521 numerosas tragédias, entre as quais *Álope*; Pratinas, na transição do séc. VI para o V, terá escrito tragédias para além dos dramas satíricos que o popularizaram; de Frínico, outro trágico muito influente e também anterior a Ésquilo, são referidas *A tomada de Mileto* (c. 494) e *As fenícias* (476); Íon terá escrito uma dezena de trilogias; há dois trágicos filhos de Ésquilo, Eufórion e Evéon, e dois Filocles, um sobrinho do mesmo Ésquilo, outro neto do primeiro; há Ariston e Iofonte, filhos de Sófocles, e um seu neto, homónimo do avô; há Ágaton, amigo de Eurípides e que antes dele emigrou para a Macedónia, celebrado no *Banquete* de Platão por ter vencido o festival; coevos de Eurípides que lhe sobreviveram terão sido Antifonte, autor de *Meléagro*, Crítias, Nicómaco e Néofron, autor de uma *Medeia*; já no séc. IV a. C., Astímadás venceu quinze competições dionisiacas, e Cárcino e Querémon contam-se como seus contemporâneos. Por outro lado, segundo a tradição, Ésquilo terá escrito 90 peças, Sófocles 123 e Eurípides 92 (Romilly, *op. cit.*: 11). Só eles escreveram, assim, mais de

300 peças; mas o número total de obras escritas entre os sécs. VI e IV a.C. rondará talvez mil, incluindo dramas satíricos. É, assim, imenso o que desconhecemos dessa produção.

— O novo herói trágico

JEAN-PIERRE VERNANT (1989, vol. 22: 832-833) descreveu nos seguintes termos a nova dimensão que caracteriza o(a)s protagonistas trágico(a)s vindo(a)s das epopeias, dos ciclos heróicos e da poesia lírica que toda a cidade conhecia da tradição oral, e que, agora reencarnado(a)s no palco das festas dionisíacas, se autonomizaram, de *remake* em *remake*, dos modelos de onde foram imitados:

“No novo quadro da representação trágica, o herói lendário já não é um modelo [a imitar] como era na epopeia e na poesia lírica: torna-se um problema. (...) A tragédia é o primeiro gênero literário que apresenta o homem em situação de acção, na encruzilhada de uma decisão que compromete o seu destino. (...) Pinta-o como um ser desconcertante, contraditório e incompreensível: agente mas também agido, culpado e no entanto inocente, lúcido mas ao mesmo tempo cego. Pelo jogo das reversões que pontuam o curso do drama, a que os gregos chamam peripécias, a tragédia traz consigo uma interrogação: que relações há entre o homem e os seus actos? Em que medida é ele a causa do que faz? Mesmo se parece tomar a iniciativa das suas acções, prever as consequências destas e assumir a sua responsabilidade, não têm elas a sua verdadeira origem fora dele? E a sua significação não se mantém, até ao fim, opaca? (...) Édipo, decifrador de enigmas mas, para si mesmo, enigma indecifrável, é o melhor exemplo do herói trágico”.

O enigma
indecifrável

De onde vêm os géneros? De outros géneros — disse, atrás, com Todorov. A tragédia *mostrava* pela primeira vez, em cena, o que os textos épicos já tinham *narrado*, ocupando-se, porém, de apenas uma acção ou incidente transferido das anteriores narrativas multi-episódicas (a morte de Medeia ou de Fedra, de Agamémnon ou de Clitemnestra, o sacrifício de Ifigénia ou a fuga de Helena, o drama dos filhos de Édipo, a vingança de Orestes e de Electra).

Tal matéria multi-episódica, bem conhecida do público, não faltava nas lendas e ciclos heróicos, cheios de deuses que estupram mulheres, de homens que são semi-deuses e de famílias reais onde proliferam abominações. Mais de 40% dos temas de Sófocles, por exemplo, vêm das antigas gestas do ciclo troiano e da *Ilíada*. Significa isto que as personagens trágicas, como diz Romilly (*op. cit.*: 22), vinham de um passado já “heroicizado”, já revestidas da “grandeza” que Homero e os lendários ciclos lhes tinham atribuído. Ao mesmo tempo, e para além do culto dos heróis, também as grandes lamentações fúnebres inspiradas na *Ilíada* e na poesia lírica influenciaram a forma trágica.

Por todas estas razões, a tragédia foi sempre vista e entendida como *coisa de reis*, dotada da solene austeridade com que Aristóteles depois a cunhou. E o gênero glosou, salvo excepção, os mesmos temas e episódios vividos por um número limitado de personagens interligadas numa rede de parentescos e instalando neles uma constelação, também limitada, de variantes. Cada episódio mítico funcionava como matriz narrativa ou como *mote* para sucessivos autores, e cada um deles introduzia nele um desvio ou deriva deliberados mas controlados, ora alterando o perfil de uma personagem já existente, ora salientando a uma nova luz o seu papel, a relevância da sua acção e motivação. É isto que mostram as peças inspiradas na *Oresteia*, ou as sucessivas *Medeias*, *Fedras* e *Electras*, *Andrómacas* e *Hécubas*. Mas como escolhiam os autores os seus temas, tão acentuadamente recorrentes e circunscritos? Explica simplesmente a mesma Romilly (*id. ibid.*):

“Um (...) retomava um tema e outro, a seguir, regressava a ele (...). A originalidade dos autores (...) não se situava ao nível dos acontecimentos, da acção, do desenlace, mas ao nível da interpretação pessoal [do mesmo episódio] (...). Assim se desenvolveu uma espécie de distância, de recuo em relação ao tema, que parece ter contribuído para aumentar a majestade da tragédia (...). Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar sofrimento ou ansiedade — a epopeia sempre o fizera; [foi ela que] ensinou os trágicos a fazê-lo”.

— O trágico: sentimento e género

PORÉM O TRÁGICO, tal como dele falamos na vida corrente, e a *tragédia* como género teatral vindo do séc. V a. C., não são sinónimos. Escreveu George Steiner a abrir *The Death of Tragedy* (1961): “Qualquer um sabe o que é a tragédia na vida. Mas a tragédia enquanto forma dramática não é uma ideia universal”. Assim propunha ele uma fronteira entre, de um lado, a percepção banal do trágico, que abarca o *sentimento trágico da vida* mas não impõe qualquer referência à tragédia grega ou aos seus herdeiros (caso de Unamuno, 1912); e, do outro, o género teatral que nos chegou dos gregos comentado por Aristóteles (com os seus recursos técnicos e normas, suas peripécias, reconhecimentos e catástrofes, com as suas catarses). E acrescentava Steiner sobre a especificidade do género:

“A arte oriental conhece a violência, a dor, a catástrofe natural ou conscientemente urdida; o teatro japonês está cheio de acções ferozes e de grandes mortes cerimoniais; mas esta pintura do sofrimento e do heroísmo pessoais a que chamamos teatro trágico só existe na tradição ocidental”.

Adiante, (tr. fr. 1993: 49), depois de sobrevoar o vasto percurso das adaptações de tragédias do séc. V a. C. através dos séculos europeus, sublinhava Steiner, a propósito da repetição temática, da pilhagem de enredos e de personagens trágicas, não hesitando em apodar parte delas de plágios e de *pastiches*:

“A história do grande teatro está cheia de plágios de génio e de *pastiches* mas não de re-criações. Depois do séc. XVII, a arte do *pastiche* desempenhou um papel cada vez mais importante na história do teatro”.

Já Racine, no prefácio (de 1688) à sua *Andrómaca*, se amarrara à *repetição* dos temas, enredos, episódios e personagens antigos:

“As minhas personagens foram tão famosas na antiguidade que, por pouco que a conheçamos, ver-se-á claramente que as dei tais quais os antigos poetas as deram. Nunca admiti que me fosse permitido mudar algo aos seus modos e costumes”.

Repetição mas também *diferença* ou, como sugeri, *desvio* controlado; a este respeito tinha também Racine escrito no prefácio (de 1674) à sua *Ifigénia*, delimitando com prudência o campo das variações que ali se permitira:

“Nada há de mais célebre nos poetas [antigos] do que o sacrifício de Ifigénia, embora discordem entre si sobre importantes particularidades desse sacrifício (...). Tive em conta essas tão diversas opiniões (...). Coisas houve em que algo me afastei da economia e da fábula de Eurípides, [mas] reconheço com prazer o efeito que produziu no nosso teatro o que imitei dele ou de Homero: o bom senso e a razão são os mesmos em todos os tempos. O gosto de Paris mostrou-se conforme ao de Atenas. Os meus espectadores comoveram-se com as mesmas coisas que outrora levaram às lágrimas o sábio povo grego”.

Comoveram-se com *as mesmas coisas*: transferência, repetição, re-criação, comutação, plágio, adaptação, colagem, *pastiche* — eis os termos que delimitam o campo das variantes na disseminação da forma, já entre os gregos e depois entre os romanos do séc. I d. C. e entre italianos, franceses, ingleses e alemães dos sécs. XVI e XVII. Mas Steiner já recorrera a Philip Sidney (autor de *An Apology for Poetry*, c. 1579) para preferir às suas sequelas os originais do século V a. C. (loc. cit.: 38):

“A tragédia, como nos tempos antigos era feita, foi sempre o mais grave, mais moral e proveitoso de todos os poemas. (...) Aristóteles escreveu que, suscitando o terror e a piedade, ela purgava o espírito destas paixões e de outras semelhantes (...). Digo-o para salvar a tragédia da (...) infâmia que, no espírito de muitos, ela hoje partilha com géneros vulgares, por erro de poetas que misturam o cómico com a tristeza e a gravidade trágicas, ou nelas introduzem personagens triviais (...), [ignorando] Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os trágicos nunca igualados por nenhum outro”.

*Maneiras
de género*

A *maneira* trágica afirma-se como género quer pelos seus temas e conteúdos quer pelas suas formas próprias, distinguindo-se de outros que a precedem e com que coexiste: ela é ao mesmo tempo um *genus scribendi* (*estilo*, *maneira* própria de determinado uso da palavra) e um dos *genera* literários já classificados, *a posteriori*, pelo Platão da *República*: os *sérios* (epopeia e tragédia) e os *burlescos* (comédia e drama satírico); ou, noutra formulação do mesmo Platão (*op. cit.*: 392e-394b), é um

género *mimético/dramático* (a par da comédia e do drama satírico) que se distingue, quer do *expositivo/narrativo* (ditirambo, *nomos*, poesia lírica), quer do *misto* (epopeia, simultaneamente narrativa e mimética) (Segre, 1989: 70-71).

Aristóteles acrescentará às características métricas do verso trágico uma classificação conteudística: a tragédia ocupa-se da passagem “da dita para a desdita” de personagens “nobres” e “melhores” (que nós); e outras relativas à forma trágica; decorre “numa só revolução do Sol ou excede-a em pouco” (*Poética* 1449b,12) e não mostra em simultâneo diversas partes da acção, como fazia a epopeia, mas apenas a parte dela que, “em desenvolvimento, os actores representam em cena” (*ibid.* 1459b, 24-26).

Interessa entender que a classificação dos géneros é sempre um trabalho *post factum*, quando eles já se instalaram no terreno e se afirmaram suficientemente face a outros, ou seja, quando passaram a ser comparativamente reconhecíveis, começando esse reconhecimento no público. A classificação é um olhar sobre o passado para o ordenar ou reordenar, e propicia a identificação de cânones; mas, ao fazê-lo, adquire também carácter prospectivo/ normativo, tornando-se em receituário que fixa regras delimitadoras. Sobre a classificação e sedimentação dos géneros escreveu Segre (loc. cit.: 72-73):

“Na passagem de testemunhos entre a Grécia e Roma, os grandes géneros e as suas subespécies são (...) inventariados e reagrupados, por norma, em referência à doutrina platónica e aristotélica da mimese”. (...) É este o quadro em que a sistematização aristotélica continuou a sobreviver até ao período barroco, ainda que com prolongados eclipses. De um modo geral, pode dizer-se que o elemento normativo se acentua e se inflexibiliza; e cumpre acrescentar que, lida deste modo, a *Poética* foi uma presença autoritária e temida em todas as épocas dominadas por um gosto classicista. (...) É ainda no âmbito de um classicismo programático — o tardo renascentista e contra-reformista — que a *Poética* de Aristóteles conhece uma vigorosa reanimação”.

A discussão em torno dos géneros e suas *maneiras* terá atingido o seu ponto culminante com o romantismo, sobretudo com Schlegel e Schelling e na *Estética* de Hegel, que tentou, a um tempo, integrar a perspectiva histórica e uma outra, extra-temporal. E Goethe terá sido um dos primeiros a constatar, nas obras do seu tempo, a tendência para a convergência dos antigos géneros no dramático. Mas sobre a coerência e os traços de família requeridos a cada género vale a pena atentar no que diz Segre (loc. cit.: 91); ele refere-se à produção literária, mas julgo adequado alargar as suas razões ao drama encenado e ao cinema:

“...Definindo o género a partir de normas de coesão, consegue precisar-se o processo da produção literária. Tais normas constituem um conjunto bem testado de instruções que livram o escritor de ter de excogitar, de cada vez, o modo de exprimir as suas invenções; fica assim regulado o uso de uma série, também ela já previamente disponível, de estereótipos expositivos e descritivos, temas e lugares-comuns, técnicas, léxicos, esquemas rítmicos, etc. A expressão literária é uma actividade extremamente convencionalizada que põe em prática uma experiência de séculos, de que é impossível prescindir; é através de estereótipos que a nossa percepção da realidade se processa; numa palavra, as normas de coesão já estão introjectadas, não só como facto técnico, mas também como reflexo da cultura envolvente”.

Normas de
coesão

Ricœur, Augé e Dérienne ecoam claramente nestas palavras. E foi precisamente de *normas de coesão* que também Aristóteles se ocupou, *a posteriori*, na *Poética*, identificando, na posição de historiador e de crítico, mas sobretudo na de conhecedor da retórica, os traços identitários do género trágico, que ele conhecia vindo do séc. VI, e que entretanto se tinha solidamente implantado no *habitus* grego e na cultura ateniense, ao mesmo tempo reflectindo-os e condicionando-os pela sua repetição. O que é mais raro é que o género trágico, sedimentado nas suas idiossincrasias e características próprias, tenha persistido numa tão vasta duração, apesar dos longos “eclipses” que o tornaram mais intermitente do que contínuo.

— Atenas na sua idade de ouro

ESCREVENDO SOBRE EURÍPIDES, Louis Humbert (1929) recupera uma fábula grega e fá-lo nascer a 5 de Outubro de 480 em Salamina, dia da vitória de Atenas sobre a frota de Xerxes, na baía da cidade, recordando que Ésquilo nela participou como combatente (sobre a ruína dos vencidos escreveria depois *Os Persas*) e que Sófocles, demasiado jovem para combater, conduziu, de lira na mão, o coro de adolescentes que cantou e dançou celebrando o feito. A coincidência agradava aos antigos, mas sobretudo sublinha a proximidade etária entre os três autores.

A vitória de Salamina abriu a porta ao fulgor de Atenas e à sua hegemonia regional, que durou até 404, ano da derrota face a Esparta, ao fim de 27 anos de guerras no Peloponeso. Péricles dirigiu o império de 461 até à sua morte em 429; os três trágicos viveram o tempo da hegemonia democrática e da meritocracia, e nenhum deles assistiu à derrota de 404 (Eurípides morreu em 406 e Sófocles meses depois, no mesmo ano ou no seguinte). A vitória de Salamina e a derrota face a Esparta delimitam, assim, o período em que foram escritas as 32 tragédias completas que conhecemos. Na verdade, a situação complicara-se irreversivelmente para Atenas desde 431, na sequência do insucesso de uma sua ofensiva naval que provocou sucessivos *raids* na Ática. Depois, a peste instalou-se nas suas ruas cheias de refugiados. Enquanto sofistas e grandes oradores instalam a zizânia na cidadela política, agora ingovernável, Esparta aperta a tenaz militar em torno de Atenas e em 413 ocupa Decélia, cidade próxima (cf. Tucídides, *A Guerra do Peloponeso*, narrada até 411). Desgovernada, faminta, em ambiente de desordem social e política, Atenas só obtém a paz de 404 em humilhantes condições, embora não demasiado inclementes: as suas defesas amuralhadas permanecerão arrasadas; a sua frota será entregue aos vencedores; adoptará os amigos e inimigos desses vencedores; tornar-se-á, perdendo a sua anterior influência, num satélite de Esparta — que por sua vez perderá, poucas décadas depois, poder regional.

Mas a tragédia sobreviveu à decadência da cidade: nela, enredos e personagens são retomados em sucessivas versões e geram uma posteridade que Séneca abre em Roma com pelo menos oito adaptações latinas no séc. I d. C. (*Agamémnon*, *Hércules furioso*, *Medeia*, *Édipo*, *Fedra*, *As Fenícias*, *Tieste*, *As troianas...*), e que regressa nos sécs. XVI e XVII europeus, não parando de se reproduzir. Variando nas suas reescritas, temas e episódios teimam em não desaparecer: são espectros e fantasmas que ainda pairam sobre o nosso *habitus* cultural e pressionam holisticamente o nosso imaginário.

Diz Romilly (loc. cit: 136-141) que há duas fontes de inspiração que animam repetidamente as peças dos três trágicos gregos que chegaram, completas, até nós: por um lado, o passado mítico e lendário das suas personagens e famílias; por outro, a realidade social e política dos séc. VI e V a. C. atenienses. Ora, quanto à primeira, o passado mítico de Átridas e Labdácidas está repleto de perseguições de geração em geração, de ódios intra-familiares e de crimes de sangue:

“Mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; todas as relações familiares mais básicas são, assim, postas em causa: não há crimes que mais escandalizem e aterrorizem (...). Todos esses horrores são casos-limite, que dão às desgraças postas em cena um alcance mais perturbador. Na sua frieza, Aristóteles estava ciente disto quando lembrou aos autores trágicos [*Poética*, 1453b] serem preferíveis as acções catastróficas que sucedem entre próximos — irmão que mate ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe...”

Agamémnon

Veja-se, em matéria de crimes intra-familiares, o que se passa, por exemplo, com Agamémnon, rei de Micenas e com os seus, numa breve súmula de diversas versões. Ele começa por assassinar Tântalo, marido de Clitemnestra, e força-a a desposá-lo, ao mesmo tempo que lhe arranca o filho dos braços e o mata. Os irmãos de Clitemnestra declaram guerra ao homicida mas o pai desta, Tíndaro, rei de Esparta, cede às súplicas de Agamémnon e perdoa-o. Clitemnestra aceita o seu destino, torna-se esposa fiel do novo marido e dá-lhe quatro filhos: Ifigénia, Orestes, Electra e Crisotémis. Passa o tempo e Helena, gémea não-idêntica de Clitemnestra e esposa de Menelau, agora rei de Esparta e irmão de Agamémnon, foge do lar com Páris, filho de Príamo, rei de Tróia. Enfurecido, Menelau convence o irmão a reunir com ele uma

vasta frota que junte gregos e seus aliados para arrasas Tróia e resgatar Helena. Entre os expedicionários estão guerreiros quase invencíveis como Ajax e Aquiles e o arguto Ulisses. Mas uma longa acalmia impede a frota de zarpar e um oráculo diz a Agamémnon que imole sua filha Ifigénia para obter a ajuda dos deuses. Para travar a ira das tropas imobilizadas, ele aceita sacrificar a filha; a pretexto de a casar com Aquiles, chama-a, e à mãe, a Áulis, o porto onde a armada espera. Tenta forçar Clitemnestra a regressar a casa e a não permanecer no meio da tropa, mas esta recusa e sabe, por Aquiles, que não está previsto casamento algum e que Ifigénia veio, sim, para ser morta pelo próprio pai. Agamémnon sacrifica a filha e a armada parte com ventos favoráveis. A guerra de Tróia durará dez anos e matará milhares de gregos e troianos; a cidade é por fim arrasada e Menelau recupera Helena, que os gregos odeiam, para a mandar lapidar. Agamémnon também regressa; mas, em Micenas, Clitemnestra, que não esqueceu os seus crimes, quer vingar Ifigénia e, com Egisto, seu amante, assassina, por sua vez, o pai dos seus quatro filhos. Cede o poder a Egisto e este, temendo a vingança de Orestes e de Electra, degreda o primeiro e rouba à segunda os seus direitos de filha de rei e de rainha. Crisotémis mostra-se indulgente face à mãe e a Egisto. Mas Electra quer agora, por sua vez, vingar o pai assassinado: reencontra-se com o irmão exilado e ambos tramam matar, quer a mãe, quer o usurpador Egisto — e fazem-no. Eis os “funestos crimes dos da raça de Agamémnon”, transferidos das lendas e mitos e sucessivamente retomados pelos trágicos do séc. V a. C.

Mas, na tragédia, estas personagens que concretizam acções extremas justificam até à obsessão, na sua veemente retórica, a inevitabilidade ou a legitimidade dos seus actos e crimes, a sua “inocência” original: tais crimes são inerentes à condição humana, resultam dela e tornam-se entendíveis à sua luz, garantindo a passagem do particular ao universal; e esse transporte é sustentado, como anotou Aristóteles, pela solenidade do tratamento dramático. Os caracteres das personagens trágicas, disse ele de forma simples, “devem ser bons” (*Poética*, 1454a). E, também ela à procura da especificidade do género trágico, insiste Romilly no tratamento dado, nas peças, a tais crimes (*op. cit.*: 144):

“Descrever o crime de uma mulher que mata o marido ou de uma mãe que mata os filhos, mostrar o desastre de um homem que descobre ter casado com a mãe, poderia fornecer belos melodramas. Mas para que tais actos se tornem trágicos e escapem ao melodrama, é preciso mais um elemento, uma outra luz, uma significação própria”.

Que elemento, que outra luz, que significação própria? A resposta a estas questões está em parte contida na definição da tragédia pelo Aristóteles da *Poética*, um texto de apoio ao seu ensino no Liceu (c. 335-323: 1449b, 27-28):

“É (...) a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, por uma linguagem revestida de certos ornamentos distribuídos pelas suas diversas partes, [imitação que se faz] não por simples narrativa mas com actores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. Digo ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto; servir-se separadamente de cada um destes ornamentos significa que algumas partes da tragédia adoptam só o verso, outras também o canto”.

Quanto ao peso da realidade social, política, militar e do *habitus* citadino na tragédia, ele revela-se diversamente nos seus principais autores: o austero Ésquilo escreve sobre a ruína dos vencidos em Salamina; as tragédias geram grandes lamentações onde ecoam as desgraças da guerra (como nos *Persas*, nos *Sete contra Tebas* e no *Agamémnon* de Ésquilo, ou na *Andrómaca*, na *Hécuba* e nas *Troianas* de Eurípides, o seu ciclo alusivo à crueldade dos gregos na antiga guerra contra Tróia, repetida na guerra do Peloponeso). Em Eurípides, nas histórias repescadas no passado meio mítico, meio histórico, sobrenadam questões que a Atenas sua contemporânea discute no espaço público, o que lhe dá uma tonalidade mais “moderna”; Sófocles é talvez, dos três, o mais conservador e arcaizante, arredando o seu teatro de questões momentosas. Mas de facto, em geral, os trágicos gregos evitam — à excepção de Ésquilo em *Os Persas* — referir-se directamente a acontecimentos recentes, mesmo quando a eles parecem aludir: preferem-lhes os da antiga história mítica. O passado deve, para eles, elucidar e ser metáfora bastante do presente. Desse modo, o acontecimento singular (*histórico*) é por eles tornado universal (*poético*); e o

O peso do *etos*

verosímil ficcional interessa-lhes mais que o *verdadeiro*, o *factual*, como o Aristóteles da *Poética* virá a escrever (“O impossível verosímil é preferível ao possível inverosímil”, XXV, 7). O autor trágico do séc. V a. C. é, decerto, um cidadão envolvido no destino da cidade-estado e na discussão pública das decisões que se tomam em defesa da *polis*: não volta costas ao que hoje designaríamos como a sua *responsabilidade social*. Mas esse compromisso é diferente do *engagement* do intelectual europeu do pós-II Guerra Mundial, que tomava partido e assumia posições polémicas sobre questões momentosas; antes se exprime pela consciência do autor perante aquilo que, para além do circunstancial e do datado, é entendível como valor perene ou intemporal, informando, em todas as estações, a sageza colectiva.

O peso do *habitus* político exprime-se ainda na virtuosa majestade com que são apresentados reis, tiranos e suas cortes: no *Édipo* de Sófocles, o soberano sai do palácio para ouvir pessoalmente os suplicantes que até ele vieram: “Filhos, porque vindes em súplica ante mim?” Ele quer ouvir, quer saber, quereria “ajudá-los em tudo”. Diz-lhes Édipo: “Seria insensível se não me compadecesse a vossa atitude”. *Pai* da cidade, é devido ao clamor desta que ele inicia o inquérito que o perderá.

Mulheres

Também a função e importância das mulheres nas tragédias do séc. V ajudam a entender o peso desse *habitus*: a democracia ateniense, cidadela masculina onde as mulheres mal saem do gineceu e nem participam nos banquetes oferecidos em suas casas, deu azo, nas tragédias, tanto a grandes tiradas misóginas quanto a ambíguos esboços “proto-feministas” (nas *Medeias*, *Antígonas* e *Electras*). Eurípides, em especial, deu protagonismo a comportamentos femininos dotados de desmedido poder passional, ao mesmo tempo que também valorizou papéis de escravos, sendo certo que a sageza da cidade desconsiderava, quer as primeiras, quer os segundos. A relevância das paixões femininas em Eurípides daria lugar, em *As Rãs*, comédia de Aristófanes (405 a. C.: vv. 1043 e ss.), a uma imaginária discussão entre o velho Ésquilo e o autor da *Fedra*, com a participação de Dioniso, que aqui respigamos:

“Ésquilo — Por Zeus, eu nunca meti nos meus dramas prostitutas como Fedra ou Estenebeia, nem ninguém pode dizer que pus em cena qualquer mulher enamorada.

Eurípides — Não, por Zeus, em ti nada nunca teve a ver com Afrodite.

Ésquilo — E oxalá nunca tenha. Mas sobre ti e as tuas personagens teve ela um peso tremendo. Até que te deixou de rastros [alusão aos infelizes casamentos de Eurípides].

Dioniso — Oh, se deixou... O que criticavas na mulher do próximo virou-se contra ti.

Eurípides (para Ésquilo) — Mas, malvado, que dano causaram as minhas Estenebeias à cidade?

Ésquilo — Ora, levaste esposas distintas de não menos distintos maridos a beber a cicuta, depois de desonradas pelos teus Belerofontes.

Eurípides — Mas pus em cena alguma lenda inexistente?

Ésquilo — Não, a lenda existia. Mas o poeta deve calar o mal.”

Aristófanes já estreara em 411, em plena guerra do Peloponeso, a sua *Lisístrata*, que promovia o activismo político das mulheres, convocando as atenienses e as espartanas para uma greve de sexo: recusar-se-iam aos maridos até que estes renunciassem à guerra que grassava entre as duas cidades desde 431. A comédia satírica concluía-se com a vitória feminina: exasperados com a abstinência imposta, os combatentes acabavam por fazer a paz. A *Lisístrata* de Aristófanes teve uma posteridade que ainda ressoou, no séc. XX, no slogan *Make Love, not War*.

— Deuses e homens: a dupla causalidade

QUEM É RESPONSÁVEL pela acção trágica? Em Ésquilo, esta é sobretudo determinada pelos deuses ou pelo destino (o *daimon* ou a *moira*), e o mesmo se passa ainda em Sófocles: Édipo não pode anular o seu *daimon*, anunciado pelo oráculo de Apolo. Sobre este sistema de causas escreveu Lasso de la Vega (1998: 45-46):

“Em Ésquilo, a relação entre o homem e o divino é (...) de consonância e ajustamento. (...) De modo diverso ocorrem as coisas no teatro de Eurípides: rompida essa consonância, (...) o homem deve viver por conta própria (...) — o teatro de Eurípides é a flor amarga de um espírito que aceita como inevitável a discrepância radical entre o homem e o deus, de quem não se esperam grandes coisas (...). O herói de Sófocles também vive a discrepância entre si e as forças realmente actantes no mundo, (...)

[mas] com o sentimento íntimo de que nada é sem o deus (...): a sua solidão é um reflexo existencial da ‘excentricidade’ do humano na sua relação com o divino.”

Também Romilly (loc. cit.: 146-147) anota que, em Eurípides, pesam menos as sobredeterminações divinas, e bem mais a decisão autónoma de cada personagem:

“Nenhum destino obriga Medeia a matar os filhos (...): ela forja o seu próprio destino, sem que no entanto lhe possa escapar. (...) [Do mesmo modo,] nenhuma fatalidade decide a tomada de Tróia, a vingança de Hécuba, a sorte de Andrômaca”.

A autora refere assim, como especificidade trágica, a “dupla causalidade”: por um lado, existe a sobredeterminação divina ou do destino; por outro, existem os desígnios e vontades humanas, o que mais tarde (em 388-395 d. C.) Agostinho de Hipona designará por *libero arbitrio*, conceito inventado para se imputar às criaturas de Deus, e não a este, a responsabilidade do *mal* errante, do *mal* corrente:

“Quando um mortal corre para a ruína, os deuses ajudam [Ésquilo, *Persas*, 742]. Nada sucede sem a vontade de um deus, nem sem que um homem dela tome parte e se comprometa com o que sucede: divino e humano combinam-se, sobrepõem-se” (Romilly, loc. cit.: 148).

Karl Reinhardt propôs, no seu *Sophokles* (1933), uma leitura dos heróis trágicos baseada em dois eixos: o eixo vertical, que regista a relação da personagem com os deuses, e o eixo horizontal, que regista a sua interacção com outros homens e mulheres, para concluir que em Sófocles os dois eixos se equilibram, respeitando a personagem os desígnios divinos embora discutindo-os e avaliando-os inter pares. Se aplicássemos estes dois eixos de análise a Ésquilo e a Eurípides, observaríamos que no primeiro o eixo vertical é dominante, e que no segundo o eixo horizontal se torna decisivo. Tal observação põe em evidência a diferença da posição “metafísica” do herói trágico de Ésquilo a Sófocles e a Eurípides.

A menorização-relativização do papel dos deuses por Eurípides, que não hesitava em os considerar imorais, volúveis e cruéis, está explícita em numerosas passagens das suas peças. Diz-se por exemplo no seu *Hércules*, distinguindo o que eventualmente sejam efectivas divindades e as representações delas propostas pelos poetas, como também Platão virá a fazer na posterior *República* (374-372?):

“Que os deuses condescendam em amores ilícitos e uns aos outros se encadeiem, nisso nunca acreditei, nem em que um deles possa submeter outro ao seu poder. *Deus*, se existe um *deus*, decerto é isento de defeitos, e tudo o resto não passa de mentirosas fantasias de poetas” (itálicos J. M. M.).

Ou, como diz Orestes na sua *Ifigénia em Táuris*, separando-se da crença antiga na necessária sageza desses deuses (mas não podendo ir mais longe: ele escreveu durante meio século para os festivais dionisíacos, celebrações ao mesmo tempo cívicas e religiosas):

“Os deuses, que passam por sábios, não enganam menos do que os leves sonhos. Grande é a confusão reinante sobre as coisas divinas e as humanas. Dói-me que, por fazer caso de adivinhos, pereça aquele a quem não falta prudência e sensatez”.

Dois mil anos depois, a meio do séc. XVI, a tragédia francesa, influenciada por Séneca, por reescritas italianas e mais tarde pelos comentários da *Poética* da autoria de Scaliger e Castelvetro, reelege como seu principal tema, como escreveu Jacques Morel (1989, *id. ibid.*), “o infortúnio dos grandes deste mundo (...), que da grandeza excessiva se precipitam na miséria insuportável ou na morte”, como já em *As Troianas* de Garnier (1579), que atesta o gosto do tempo “pelos dramas mais sombrios”. Mas será preciso esperar por Corneille e Racine, no séc. XVII, para que a tragédia francesa conheça a maturidade: em Corneille, diz Morel, “os heróis só adquirem expressão plena renunciando a tudo o que parecia assegurar a sua felicidade”; em Racine, o grande tema é igualmente “a impossibilidade de ser feliz”. Eis como Morel sintetiza o que está em jogo nas tragédias francesas do séc. XVII:

“Elas tratam sempre de alguém que, envolvido numa história (em geral mítica), é obrigado, sob a pressão dos acontecimentos, a fazer uma escolha decisiva. No *Cid* como na *Fedra*, a tragédia começa no momento em que o protagonista, observado na sua condição social e política e na sua individualidade própria, é levado a tomar uma

O infortúnio
dos grandes

decisão que comprometerá as suas aspirações e interesses mais legítimos numa luta desigual, e que o forçará a sacrificar o essencial de si mesmo ou a perder a vida”.

— Dioniso e os alvares do género

EM CONSONÂNCIA com o Aristóteles da *Poética*, muitos estudiosos modernos aceitam que o género trágico emergiu dos ditirambos (cantos corais dançados em honra de Dioniso), quando, algures no séc. VI, o coro começou a interagir com um actor. Confirmando essa relação inicial com o culto, no primeiro anfiteatro que Atenas dedicou ao deus havia um altar votivo (ou mesa sacrificial) no centro da *orquestra* do coro e, perto, um assento de pedra para o sacerdote. Mas a única tragédia de tema assumidamente dionisiaco que nos chegou foi *As bacantes*, obra tardia de Eurípides. Muitos autores se interrogaram sobre a mais que duvidosa ligação dos conteúdos das tragédias ao culto do deus, embora o primeiro festival dionisiaco, celebrado em 534 a. C. por ordem de Pisístrato, tirano ateniense, tenha adoptado o seu nome, criando uma duradoura tradição. Mas se ménades e bacantes são por vezes evocadas nas tragédias, são-no apenas como figuras entre outras. Sobre a ligação entre Dioniso e a tragédia escreveu Vernant (1981):

“Se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em apagar continuamente as fronteiras entre o ilusório e o real, em fazer surgir aqui o alhures, em fazer-nos desprender de nós próprios e em despaisar-nos, então é o rosto desse deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo da ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura na cena grega”.

Para os gregos, Dioniso era um deus relativamente recente, nascido cinco gerações antes da guerra de Tróia. Conhecemo-lo da *Iliada* de Homero e dos escritos de Heródoto, desde bem antes do teatro de Ésquilo. Foi ele quem ensinou os homens a cultivar a vinha e a fazer vinho, o “remédio de todos os males”. Sedutor, é o deus da fecundidade natural e também do delírio, do devir outro, da metamorfose embriagada, do êxtase orgiástico. Ou, como sobre ele escreveu Robert Pignarre, (1964: 16):

“Dioniso era um deus bárbaro entre os seus pares. No seu culto, que permaneceu semi-selvagem por longo tempo, o Oriente associava o seu misticismo sensual à magia sanguinária dos primitivos. O génio grego submeteu o frenesim orgiástico ao império do ritmo, que o purificava”.

O coro

Para além da influência de Dioniso nos temas e episódios trágicos ou na posição “metafísica” dos seus heróis, a forma e estrutura das peças evoluiu sensivelmente de Ésquilo a Sófocles e a Eurípides: o peso e funções do coro, dominantes no primeiro, reduzem-se progressivamente nos dois últimos em proveito da acção dialogada das personagens. O coro dos antigos ditirambos, já o disse, terá começado por interagir com um só actor: assim se esboçou o diálogo entre protagonista e corifeu, apoiado nos demais coreutas. Ésquilo aumentou para dois os actores em cena e Sófocles para três (diz a *Poética* de Aristóteles). Inicialmente, o coro seria constituído por 50 actantes; drasticamente reduzido para 12, Sófocles fixou-o em 15. Apesar desta evolução, nenhum trágico grego suprimiu o coro das suas peças, o que só veio a ser feito muito tarde: diz Furetière no seu *Dicionário* (2ª ed., 1701) que o coro já era por vezes substituído por música de cordas.

O teatro de Ésquilo é hierático e assenta em grandes tiradas do coro ou da solitária personagem em cena. O de Sófocles privilegia o diálogo entre o coro e os dois ou três actores que interagem no palco: há mais acção e o enredo ou intriga ganham maior relevância. Eurípides multiplica as personagens, complexifica os enredos, recheia-os de reversões e de surpresas, aposta no inesperado e nos volte-faces, no espectáculo, nas aventurosas narrativas de mensageiros que vêm contar no palco o que viram e ouviram fora dele. Há uma curiosa passagem de Plutarco (in *De Profectibus in Virtute*) onde Sófocles diz de si mesmo que de início foi forte nele a influência de Ésquilo, que se estende até ao seu *Ajax*; que mais tarde cultivou “golpes de teatro” (homicídios e suicídios durante a peça, presença de esquifes em cena, personagens que se tornam pássaros); e que depois, à medida que envelhecia, as suas preocupações éticas tenderam a tornar-se progressivamente dominantes, como na *Electra*, no *Filoctetes*, no *Édipo em Colono*. Embora próximos no tempo, os três

trágicos representam, deste modo, uma evolução muito rápida do género. Que o diga Aristóteles, que os comentou mais tarde: o estagirita preferia Sófocles, que considerava o mais equilibrado, mas não desdenhava a maior teatralidade e os ardis de Eurípides, que considerava “o mais trágico dos trágicos”. Segundo um velho aforismo da época, Sófocles “representa os homens como eles devem ser”, dominados pela grandeza trágica do seu protagonismo; Eurípides representa-os “como de facto são”: mais humanos (“demasiado humanos”, dir-se-á parafraseando Nietzsche), contraditórios, vacilantes, frágeis, e por isso imprevisíveis e perigosos.

— Outra vez as personagens e “seus” enredos

A COMPULSÃO para o regresso ao mesmo patético e à mesma desmesura entre os trágicos gregos e na sua longa posteridade torna-se evidente quando observamos a persistente ligação entre personagens marcantes e os enredos a que, em sucessivas reescritas, deram vida. Tomemos algumas personagens trágicas femininas — Medeia, Fedra, Electra, Antígona ou as bacantes — nas suas relativas variantes:

A *Medeia* de Eurípides mata os dois filhos para se vingar de Jasão, que a abandonou para se casar com a filha do rei de Corinto: com ela nasce a personagem da mãe que, despeitada e em desespero, se torna filicida para aniquilar o homem a quem entregou a vida e que a traiu. A história tem raízes no *ciclo dos Argonautas* e na narrativa mítica do *velo de ouro*, já citados nos poemas homéricos (séc. VIII a. C.), como se lê no canto XII da *Odisseia*, e como depois Hesíodo (séc. VII a. C.) confirma na *Teogonia* (v. 994-999), referenciando o drama de Medeia e Jasão, e mais tarde Píndaro na quarta *Ode Pítica* (460 a.C.). Em poucas palavras: Medeia, princesa da Cólquida (actual Geórgia), trai a sua pátria e o rei desta, seu pai, e mata o próprio irmão para ajudar Jasão que, à cabeça dos Argonautas, tenta apoderar-se do velo de ouro. Dotada de poderes mágicos e por ele apaixonada, salva-o *in extremis* de perigos vários e ele fica a dever-lhe a vida e o sucesso da missão. Medeia foge com ele para Corinto, onde vivem e têm dois filhos. Mas, por razões que variam segundo as versões, Jasão aceita casar com a filha do monarca da cidade, abandonando Medeia e os filhos. Eurípides conta apenas o fim do casal, aquilo que ficará conhecido como “o episódio de Corinto”: expatriada e apátrida, rejeitada pelo pai e, agora, pelo marido, sem ter para onde ir e movida pelo ressentimento mortífero que a possui, Medeia envia à sua jovem rival uma coroa e um vestido enfeitado que se incendeia e a mata quando ela o veste (bem como ao pai, que corraera em seu auxílio e também perece pelo fogo). A seguir degola os filhos para que nada reste da relação que a perdeu; Jasão ainda regressa à antiga residência para lhe implorar que o não faça, mas nada trava o desígnio da esposa renegada: “Eles já não existem. Sofrerás por isso, Jasão”.

Medeia

A *Medeia* inspirou re-criações, glosas, plágios sábios e eruditos até hoje, a começar pela peça homónima de Séneca, seguida no séc. XVI pela de La Péruse (1555) e no XVII pela de Corneille (1635), que transforma Jasão num libertino galante. Mas o essencial mantém-se: o despeito, o ciúme, a transfiguração do antigo amor em fúria assassina, o silêncio dos deuses perante as súplicas de Medeia, a auto-determinação solitária da personagem que, vingando-se ou fazendo justiça, comete “o pior dos crimes” que também pode ser entendido como “o mais sublime acto de amor”. A *Medeia* ia também tornar-se ópera (Charpentier, 1693; Cherubini, 1797; Milhaud, 1939, outras). Em 1774 escrevia Voltaire, editor de umas luxuosas obras completas de Corneille (*Remarques sur Medée*), tentando, em vão, livrar-se dela:

“Uma mágica ou feiticeira não nos parece tema adequado à tragédia regular nem que convenha a um povo cujo gosto se aperfeiçoou. (...) Entre gregos e romanos, que acalentavam tais sortilégios, Medeia terá sido um óptimo tema. Hoje entregamo-lo à ópera, que é, entre nós, o império da fábula (...)”.

Indiferente a Voltaire e à ópera, porém, *Medeia* ainda ressurgirá no cinema, no filme homónimo de Pasolini (1969) e no teatro: em 1946, Anouilh recria uma Medeia que já não é mágica e que, depois de matar os filhos, se deixa morrer no incêndio da sua *roulotte*, aparcada numa periferia urbana (em Eurípides fugia num carro emprestado pelo Sol). Depois, ela ressurgiu ainda em *O Tempo e o Quarto* (Botho Strauss, 1988). Cada dramaturgo, cada autor de libreto que a adaptou, cada poeta

que se lhe referiu, bem como o comentário crítico que a acompanhou ao longo de séculos, ora desumanizou ora reumanizou a personagem, ora transformou Jasão em herói que se torna abjecto ora em homem ponderado que tenta livrar-se da esposa louca e/ou diabólica. Cada um refaz a *sua Medeia*.

Fedra

Atentemos agora na Fedra de Eurípides, esposa de Teseu, rei de Atenas, que se apaixona por Hipólito, filho de uma anterior ligação do marido. É sua confidente a antiga ama, que a vê e ouve deprimir-se e definhar. A ama dá conta da paixão proibida ao jovem que a sensual madrasta ama, mas este, que respeita o pai, rejeita-a com violência. Fedra prefere então pôr termo à vida e enforca-se. Teseu regressa inesperadamente e encontra junto da mulher morta um escrito em que ela acusa Hipólito de a ter violado, o que a levou ao suicídio. Teseu amaldiçoa o filho, que se exila; virá depois a saber que um acidente o matou. Eurípides escreveu duas versões de *Hipólito*, a primeira das quais se perdeu. Séneca retoma o tema e a sua *Fedra* é mais malévola e obstinada na tentativa de sedução do enteado; a protagonista só se mata depois do rapaz, expulso pelo pai, ser espezinhado pelos cavalos que puxam o seu carro, assustados pelo raio de uma tempestade. Mas uma deusa revela a Teseu a verdade diante do filho agonizante. Com a morte na alma, Teseu perdoa ao filho enquanto este falece. Manda então preparar as suas exéquias mas recusa sepultura a Fedra, que por sua vez se matou.

Em 1573, Robert Garnier funde os enredos de Eurípides e de Séneca para reescrever um *Hipólito*. Em 1646, Gabriel Gilbert refunde a história com novas variantes: Teseu é agora um marido inconstante e é Hipólito que se apaixona pela madrasta. Vendo no filho um rival, Teseu expulsa-o; segue-se, glosando as versões anteriores, a morte do rapaz, a confissão e o suicídio de Fedra. Em 1677 estreia em Paris *Fedra e Hipólito* de Racine, que ele considera “a melhor das suas peças”: a madrasta, vítima da paixão que não confessa, quer morrer desde o início da peça. E o autor respeita o seu carácter indutor de catarse — ela aterroriza pelo que o seu amor pode causar, mas é também objecto de empatia e piedade: no final, Fedra confessa a verdade a Teseu e envenena-se depois de saber que Hipólito morreu. Dois dias depois, em deliberada concorrência, Pradon estreia noutra sala parisiense a sua *Fedra*; mas quando ambas são publicadas, a sua não consegue rivalizar com a de Racine.

A madrasta mortalmente apaixonada pelo enteado chegará ao cinema na *Phaedra* de Jules Dassin (1962) com Melina Mercouri, Anthony Perkins e Raph Vallone, que se reaproxima de Eurípides transportando a acção para a actualidade grega e redesenhando as personagens; ou, mais próxima de Racine, nos filmes de Pierre Jourdan (1968) e Stephane Metge (2003). Sobre a recorrência da Fedra no teatro, romance, ópera, cinema, v. *Fedras de Ayer y de hoy* (Pociña e López, 2008).

Electra

Quanto a *Electra*, outra grande personagem da tragédia clássica: Ésquilo abordou-a como a filha que lamenta o assassinio do pai; Sófocles, como a vingadora desse assassinio; Eurípides, como justiceira persecutória e obsessiva. O ódio de Electra centra-se, como vimos, na mãe, Clitemnestra, que, para vingar o sacrifício de Ifigénia, sua outra filha, matou Agamémnon, seu marido, e vive agora com Egisto, seu amante e cúmplice no crime. Esta Electra ecoará vivamente no *Hamlet* de Shakespeare (de 1599-1601), seu duplo ou *doppelgänger* masculino, apesar da diversa caracterização das duas personagens e da distância entre os respectivos enredos. Ruth Hazel, em «Complex Electra» (2001), refere-se a essa “hamletização de Electra” (e *vice-versa*) vinda da comparação das duas peças, mas prevenindo-se, desde as primeiras palavras, contra a colagem excessiva de uma à outra:

“Não vou forçar uma correspondência ponto-a-ponto entre *Hamlet* e *Electra*. (...) Mas farei sugestões sobre a ressonância intertextual entre ambos, ressonância que pode ser comparativamente apreciada, quer nos textos, quer na sua didascália”.

Com Jüng, a Electra mítica e trágica daria nome a um “complexo” que replica, no feminino, o de Édipo, apesar da crítica de que a metáfora foi objecto. As *Electras* foram sendo discutidas do ponto de vista do seu significado: tratam elas do mortífero ajuste de contas entre gerações de uma família disfuncional? Ou são mais tragédias políticas, que lidam com as consequências de deposições e reposições de poder vindas de crimes, sendo o derradeiro crime redentor, porque repõe a ordem que não deveria ter sido desalojada? Em sucessivas versões, as *Electras* são uma ou outra

coisa, ou ambas a um tempo. Sublinham a legitimidade de os filhos vingarem os pais, condição para que se tornem adultos movidos pelo dever incontornável; e justificam o derrube de tiranias que renunciaram à ética e à moral. A filha é incapaz de se deslocar da sua fixação no pai, mas é também a mulher que confronta um poder celerado. Que Electra espere pelo irmão Orestes (por vezes indeciso) para fazer justiça e o instigue a “ferir outra vez, sendo preciso”, ou que ela própria lance mão da espada para justiciar a mãe e o padrasto usurpador, são variantes de convenções epocais da personagem que não alteram a estrutura do cânone.

A posteridade das Electras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foi fértil: em 1702, Longepierre criava a sua versão francesa, logo seguida pela de Crébillon em 1709. Em 1903 Hugo von Hofmannstahl reaproximava-se de Sófocles e publicava a sua. Strauss fazia dela uma ópera em 1906-8. Eugene O'Neill escrevia em 1931 o seu *Mourning Becomes Elektra* e Giraudoux a sua *Electra* em 1937. Em 1943, Marguerite Yourcenar publicava *Électre ou la chute des masques* e em 1947 Sartre *Les Mouches*. Dudley Nichols filmava-a também em 1947 e Cacoyannis, a partir de Eurípides, em 1962. Em 1969, Michael Walton basear-se-ia em Ésquilo e Eurípides para uma produção teatral em duas partes. Anouilh viria escrever em 1972 *Tu étais gentil quand tu étais petit*, que fundia as Electras de Sófocles e Eurípides. Em 1974 seria a vez de Miklós Jancsó levar a peça ao cinema. Theodorakis faria dela nova ópera em 1993.

No teatro, as adaptações, *remakes* e novas metamorfoses da personagem são incontáveis, por vezes integrando experiências de aglomeração e de fusão com outros mitos e enredos: por exemplo, Heiner Müller mostrou em *Hamlet Machine*, de 1979, e em *Medea Materials*, de 1983, como personagens arquetipais e canónicas podem ser recuperadas no teatro contemporâneo, que lida com elas como *dramatis personæ* conceptuais e recorrentes. E o mesmo fez Suzuki a partir de uma personagem em *Clitemnestra*, 1983, e Mnouchkine a partir de uma família de personagens em *Les Atrides*, 1993.

Por sua vez a *Antígona* de Sófocles, posta em cena em 442 a. C., instalara, tal como nela leu Hegel, o conflito entre duas éticas, a familiar-tradicional e a da razão de Estado. O tirano Creonte, de Tebas, proíbe a protagonista de enterrar seu irmão Polinices, morto em combate contra a cidade: “Bom e mau não têm direitos iguais”, diz-lhe o tirano, que é também seu tio materno. Responde-lhe Antígona: “Os decretos de um mortal como tu não têm força para contrariar as leis imutáveis e não-escritas dos deuses (...). Eu vou enterrá-lo e creio que será belo morrer fazendo-o”. Está instalado o conflito em que nenhuma das partes cederá. Ismena, irmã de Antígona (são ambas filhas de Édipo e Jocasta, como Polinices e Etéocles, irmãos inimigos que se matam um ao outro na disputa do trono da cidade), tenta dissuadi-la de enfrentar Creonte: não haverá maneira de honrar ambos os irmãos e de evitar a condenação à morte por desobediência ao regente e às leis da cidade? Mas Antígona rejeitará até ao fim as razões de Ismena e caminhará sozinha para a caverna onde foi condenada a morrer emparedada. A maldição dos pais incestuosos recai sobre os seus filhos e em especial sobre Antígona, que acompanhara o pai, cego, até à sua morte em Colono. A peça evidencia o orgulho (a *hubris*) indomável do político que governa a cidade. Será o Creonte de Sófocles uma metáfora de Péricles, no poder quando a peça estreou nos festivais de Dioniso? É o que sugere o v. 8 da peça, tratando-o por *estratega*, título oficial de Péricles. A *Antígona* ressurgiu em *Antigone ou la pitié* de Robert Garnier (1580) e noutra, homónima, de Rotrou (1637). Seguir-se-á Racine com *La Thébaine ou les frères ennemis* (1664) e a ópera homónima de Orlandini (1718). Hölderlin traduziu-a em 1804.

Antígona

Já nos séc. XX e XXI, a *Antígona* inspirou uma ópera homónima com música de Camille Saint-Saëns (1921), peças homónimas de Cocteau (1922), Anouilh (1944, que transformou a heroína num símbolo da resistência e da liberdade contra o poder político), Brecht (1948) e uma *Antigone voilée*, de François Ost (2004), os filmes *Antígona* (Yórgos Tzavélias, 1961), *Les Cannibales* (Liliana Cavani, 1970) e a versão de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1991), além do romance também homónimo de Henri Bauchau (1997). Sobre a posteridade da peça de Sófocles e a diversidade das suas reapropriações escreveu George Steiner (1984) o seu *Antígonas*, dando conta da difusão do mito.

As bacantes

Finalmente *As bacantes*, de Eurípides (406 a.C.), põe em cena a loucura colectiva das mulheres de Tebas provocada por Dioniso, o deus que vem à cidade para vingar a morte de sua mãe, Sémele, que o teve de Zeus mas foi caluniada: teria inventado o engendramento divino para ocultar uma relação ilícita. A peça abre com Dioniso vestido de bacante: “Eis-me, filho de Zeus, em terra tebana (...). Tomei forma humana (...) para me revelar aos homens como Deus”. É ele quem conduz toda a acção. E o coro canta o seu *evangelho*, a sua *boa nova*. Mas o protagonista é Penteu, o rei que não o reconhece como deus e o trata como um farsante efeminado: Dioniso tem longos cabelos encaracolados e a sua pele é macia e branca como a das mulheres. O deus-homem transviou as tebanas e tornou-as ménades: elas abandonaram as suas casas e maridos e vivem, nas montanhas, uma vida selvagem: caçam, atacam rebanhos, comem carne crua que rasgam à mão, passam do êxtase dionisiaco ao furor violento, atemorizam os homens. Penteu quer esmagá-las, vencer o que as alienou da vida normal, restaurar a ordem masculina. Mas para tanto terá de subjugar sua mãe Ágave e as irmãs desta, que encabeçam a horda de ménades; e ele ameaça fazê-lo, se necessário, pela força das armas.

Ao mesmo tempo, porém, *voyeur* lúbrico, Penteu crê que as bacantes se entregam a orgias e à devassidão sexual, e anseia por ir espiá-las nas montanhas. Tal fraqueza perdê-lo-á: Dioniso convence-o de que, para o fazer, terá de se disfarçar de mulher — para se aproximar delas sem se fazer notar — o que Penteu, primeiro relutante, acaba por aceitar. Travestido pelo deus e usando uma peruca feminina, o rei sai ridiculamente da cidade e faz-se conduzir por Dioniso até ao território das mulheres. Ali chegados, o deus evapora-se e as ménades atacam o intruso travestido, que não reconhecem: ele bem tenta ser reconhecido pela mãe e pelas tias, mas elas, no seu transe, esquartejam-no e matam-o. A própria Ágave traz a sua cabeça, como troféu de caça, para Tebas: delirando, julga ter morto um jovem leão. Num penoso diálogo terapêutico, Cadmos, seu pai, fá-la voltar à razão. Ágave descobre, horrorizada, que matou o próprio filho. N’*As bacantes*, Penteu paga com a vida o não reconhecimento da nova crença. Que significou o *furor* das mulheres? Que a deriva das tebanas instituiu a nova crença no deus “tóxico” e que a sua loucura era invencível. O “mais doce e mais terrível dos deuses” está vingado.

Bem se sabe como o jovem Nietzsche advogou, em 1872, a centralidade de Dioniso, contraponto e reverso de Apolo e indissociável deste, no nascimento da tragédia; depois, o feminismo da segunda metade do séc. XX e a reflexão sobre a transexualidade (a do Penteu travestido e a do ambivalente Dioniso) deram às ménades de Eurípides a dimensão de precursoras de lutas minoritárias modernas. A peça foi inúmeras vezes reencenada no teatro e na ópera, depois filmada em 1961 por Giorgio Ferroni, por Brian de Palma (*Dyonisos* ’69) em 1970, reposta em cena e filmada para a televisão por Klaus-Michael Grüber (1974) e por Brad Mays (2000). Ingmar Bergman fez dela ópera (1991), filme (1993) e teatro (1996).

Édipo

Uma palavra também sobre a posteridade do mito de Édipo tal como Sófocles o fixou, e do qual se reapropriam Séneca no séc. I d. C., Corneille (1659), John Dryden e Nathaniel Lee (1679), Voltaire (1718), Gide (1931) e Cocteau (*La Machine Infernale*, 1934), outra vez Gide (*Teseu*, 1946), finalmente Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1953, transformando-o em *detective story*). Filmaram-no Pasolini (1967), Philip Saville (1968) e Kostas Aristopolus (1993, *A cúpula celeste*). E desde o séc. XVIII também inspirou óperas: Sacchini (1783), Stravinsky (1927), Enesco (1931), Carl Orff (1959). Mas as reapropriações do mito, seu protagonista e seus enredos, também incluem *A morte da Pítia*, de Friedrich Dürrenmatt (1989), *Sangue* de Lars Norén (que dele faz uma metáfora contemporânea, 1994) ou *Incêndios*, de Wajdi Muawwad (2003). Édipo é decerto, como disse Vernant, o protótipo do herói trágico masculino: tudo ignorando do seu passado, não sabe que matou o pai nem que se casou a mãe, de quem veio a ter quatro filhos-irmãos. “Drama de revelação”, antecipa um subgénero policial — aquele em que o detective é o assassino accidental mas só o descobre no fim, depois de outros (Tirésias, os dois antigos pastores de Tebas e de Corinto, Jocasta) terem entendido o que, de facto, se passou. Quer ate quer desate, Édipo é encostado às cordas sabendo que a punição, que ele próprio decretou, sobre si recairá. Freud re-imortalizou-o para configurar a atracção sexual do filho pela mãe e a sua hostilidade face ao pai. E René Girard tornou-o, em *A violência e o Sagrado*

(1972), no mais claro exemplo do bode expiatório de que a cidade precisa para sobre ele fazer recair a culpa dos males que sobre ela se abatem.

— Patético, tragédia, melodrama

PERGUNTAVA ROMILLY como distinguir o patético do trágico e o patético do melodrama. No registo trágico, o que é posto em cena é o dilema existencial e sem saída do(a) protagonista: Édipo não pode manter o estado das coisas depois de perceber que matou o pai e se casou com a mãe: de resto, Jocasta antecipa-se a ele e mata-se antes que ele reaja. Electra tem compulsivamente de vingar a morte de seu amado pai, mesmo se essa vingança é matricida. Fedra recusa sobreviver à rejeição da sua paixão pelo enteado, paixão que ao mesmo tempo a condena aos olhos do marido. Medeia mata os filhos para fazer sofrer o marido adúltero por quem traiu os seus e a quem dedicou a sua vida. Antígona sabe que, se sepultar o irmão, o que tem de fazer, será condenada. Em todos os casos, o(a) protagonista ultrapassa qualquer hesitação e decide contra a sua própria vida. E o seu dilema fatal é exposto na prosódia solene e elevada que Aristóteles descreveu. Apesar do drama que vive, porém, a personagem nunca se diminui: Édipo, Antígona, Electra, Medeia e Fedra mantêm-se nobres no seu funesto destino. A tragédia lidou com a desmesura das decisões dos seus personagens e suas consequências catastróficas — personagens movidas ao mesmo tempo por um destino inelutável e pelo desejo de não se lhe submeter. Ora, no melodrama patético, mais fácil que o trágico, o que é posto em cena é a superfície do desequilíbrio emocional das personagens: pretende-se comover depressa e eficazmente, usando o exagero extremo para comunicar grandes estados de alma, em especial a dor e a tristeza. Se ocorre, o resvalamento do trágico para o melodrama traduz a vitória da expressão comunicacional sobre a situação sem saída propriamente dita: o trágico, por natureza, soleniza, sem o calar, o seu motivo; o melodrama, por natureza, extravasa-o sem contenção, mas redu-lo à espuma emocional e passageira.

Para além de dramas satíricos como *O Cíclope* (o único que nos chegou), há, porém, em Eurípides tragédias acentuadamente atípicas e difíceis de classificar: como *Orestes*, onde um deus entra em cena no final e decreta uma série de casamentos, oferecendo um *happy ending* generalizado; ou *Andrômaca*, onde a catástrofe final é desviada. Final feliz tem também a sua *Helena*, inspirada em Heródoto (Livro II, cap. 118-120) e na *Palinódia* de Estesícoro, onde ele conta que não foi a mulher de Menelau que Páris raptou e levou para Tróia, mas sim um seu duplo fabricado pela deusa Hera; conta a própria Helena, no prólogo da peça:

Tragédias
menos
trágicas

“Hera (...) esvaziou a minha união com Páris: em vez da minha pessoa, ela entregou ao filho de Príamo um meu fantasma vivente, em tudo semelhante a mim mas feito do mais puro éter [noutra tradução: ‘forjou do céu à minha semelhança...’]; Páris acreditou que me tinha quando não tinha, enganado por uma falsa aparência”.

Certo é que o *εἶδωλον*, *doppelgänger* ou simulacro de Helena a substituiu eficazmente, tanto no leito de Páris como na corte de Príamo e ainda quando, arrasada Tróia, Menelau o resgatou, julgando recuperar a esposa. Eurípides não explica como pôde “o mais puro éter” simular a carne da mais bela das mulheres. Hermes levava entretanto, “numa nuvem”, a verdadeira Helena para a ilha de Faros, perto de Alexandria, deixando-a à guarda do velho rei local, Proteu, “o mais casto dos homens”. No seu palácio ficou ela secretamente exilada durante os dez anos da guerra que, por sua causa, Menelau e os gregos foram fazer a Tróia... No regresso de Tróia, porém, o navio onde viajam Menelau e o simulacro de Helena é desviado por uma tempestade para Faros, e o grego, sem saber onde está, esconde numa gruta, à guarda de alguns homens, o que julga ser a sua esposa e vai ao palácio de Proteu informar-se sobre que rota o levará a casa. Ali revê a verdadeira esposa mas recusa-se a reconhecê-la: então não acaba de a deixar, guardada, numa gruta? Há duas Helenas? Um dos guardas da gruta vem oportunamente procurá-lo ao palácio para lhe contar um facto extraordinário: a falsa Helena evaporou-se nos ares, lamentando os gregos e troianos mortos na guerra que causou e garantindo que Páris continuou enganado até ao fim e que a verdadeira Helena sempre esperou castamente reunir-se ao marido e está isenta de quaisquer culpas. Então sim, os esposos reconhecem-se mas a sua situação é perigosa — o velho Proteu morreu e seu filho, que julga

Menelau morto, quer desposar a troiana exilada: têm de fugir. Encenadora e *story teller*, Helena inventa um stratagema: diz ter confirmado que o marido morreu num naufrágio e por isso tem de lhe prestar honras fúnebres no mar. A viuvez de Helena favorece os desígnios do seu pretendente, que cede ao pedido e lhe empresta um navio e remadores. Menelau e a verdadeira Helena fogem nele a caminho de casa, não sem que os gregos ficados na gruta subam também a bordo, dizem e deitem ao mar a tripulação local. Há muitos mortos e memórias trágicas no passado que a peça invoca, mas a *Helena* de Eurípides acaba bem: reconciliado, o casal real volta, venturosamente, a casa.

N’As *troianas* do mesmo Eurípides, porém, a história é outra: arrasada Tróia, Menelau recupera Helena como troféu de guerra para ser lapidada em Argos; trazem-na puxada pelos cabelos e ela espera, entre as cativas troianas, que a levem para bordo de um navio — mas não o do antigo marido, porque, como diz a velha Hécuba, “não há amante que páre de amar sejam quais forem os caprichos da que ele ama.” Helena bem tenta inocentar-se, mas Menelau não a ouve, como Ulisses não ouviu as sereias: os gregos odeiam-na e exigem a sua morte. Em *Helena*, como vimos, a atitude de Menelau face à mulher que o traiu é, no mínimo, ambígua: viajam juntos e ele protege o seu *εἶδωλον*, para depois se reconciliar com a verdadeira esposa no palácio de Proteu. A peça, de 412, antecipa em quatro séculos, com o *doppelgänger* de Helena, a Galateia de Ovídio (as *Metamorfoses* são de 8 d. C.), e em 24 séculos a *mimóide* de *Solaris*, as *replicants* de *Blade Runner*, as *real dolls* da indústria do sexo e a “eficácia substitutiva” dos simulacros de Baudrillard.

Catástrofes
“desviadas”

Na *Andrómaca* de Eurípides, finalmente, a catástrofe final não se abate sobre o(a)s protagonistas, que lhe escapam, antes vítima personagens que, embora citadas, nem estiveram em cena. Aqui, como n’As *troianas*, Andrómaca, viúva de Heitor (que pereceu em Tróia às mãos de Aquiles), é entregue, cativa, ao filho do grego que lhe matou o marido, Neoptólemo. Este aprecia a bela escrava e tem dela um filho, Molosso. Mas depois desposa Hermione, filha de Menelau e Helena, embora mantendo a relação com a troiana. Hermione vê nesta uma rival mortífera e crê que a sua própria infertilidade é provocada pelos seus sortilégios. Aproveitando a ausência de Neoptólemo, que foi a Delfos pedir perdão a Apolo por uma ofensa antiga, Hermione decide matar Andrómaca e Molosso, ainda criança. Quando a peça começa, a troiana refugiou-se no templo da deusa Tétis, lugar sagrado onde não podem fazer-lhe violência, e escondeu o filho numa casa estrangeira. Mas chega Menelau, que descobriu o paradeiro de Molosso e o raptou; vem ajudar a filha a consumir o crime. Ele ameaça a troiana: ou ela se entrega e sai do templo para ser morta, ou morrerá a criança em seu lugar. Andrómaca entrega-se para salvar o filho, mas Menelau não cumpre a palavra dada e decide que perecerão os dois. Mãe e filho só serão salvos, *in extremis*, pelo velho Peleu, pai de Aquiles e rei vizinho, que, chamado à pressa por uma antiga serva de Andrómaca, força Menelau a recuar da sua decisão e a partir. Furioso, Menelau parte, mas prometendo voltar para concluir o que deixou a meio. Primeiro desfecho: a cativa troiana e seu filho saem de cena e partem, a salvo, protegidos por Peleu.

Mas agora, numa das abruptas reversões que Eurípides tanto cultivou, é Hermione que, abandonada pelo pai e arrependida do duplo homicídio que congeminou, teme que Neoptólemo lhe não perdoe a fuga de Andrómaca e Molosso e, alucinada, quer matar-se. Chega então Orestes, de passagem, para se informar sobre ela — que é sua prima e lhe foi em tempos prometida por Menelau, antes deste, faltando à sua palavra como sempre, a ter oferecido a Neoptólemo. Hermione suplica-lhe que a salve e a leve dali e ele aceita fazê-lo, revelando-lhe, ao mesmo tempo, que Neoptólemo tem, em Delfos, as horas contadas: Orestes quer vingar-se do homem que lhe roubou a prometida e preparou um plano para o matar. Segundo desfecho: Hermione é salva pelo primo e parte com ele.

Com as duas rivais saídas de cena e esvaziado o seu conflito, a catástrofe final desloca-se para Delfos: no templo de Apolo, onde foi pedir o perdão do deus, Neoptólemo vê-se cercado por homens da cidade; um cúmplice de Orestes convenceu-os de que o visitante não veio para prestar culto, mas sim para saquear o templo. Ele não consegue convencê-los das suas boas razões para ali ter vindo e ali mesmo o matam, num combate desigual. A única morte da peça é, assim, a de alguém

que nunca pisou o palco. Trazem o corpo mutilado a Peleu, seu avô, para que este o chore e sepulte. Peleu perdeu o filho em Tróia e agora o neto em Delfos: sem descendentes, a sua vida já não tem sentido. Mas Tétis, a deusa que foi sua esposa e mãe de Aquiles, vem consolá-lo: torná-lo-á imortal e voltarão a coabitar. Conclui o coro: “Por vezes os deuses desiludem-nos as esperanças: o que esperávamos não ocorre, e um deles faz acontecer coisas imprevistas”.

— A repetição trágica no cinema

NO CINEMA, as adaptações de tragédias gregas vêm do mudo e já eram dezenas na década de 20 do século XX. A partir dos anos 50, essas adaptações estendiam-se à televisão e Tyrone Guthrie filmava o seu *Édipo Rei* (1957). Nos anos 60 e 70 destacava-se Pasolini com os seus *Cedipus Rex* (1967), *Medea* (1969) e *Notas para uma Oresteia africana* (1972). Até César Monteiro usava um segmento de *As Euménides* de Ésquilo em *Veredas* (1978). E nos anos 80 e 90, realizadores continuariam a adaptar ou a glosar os temas trágicos: o casal Straub-Huillet com *A Antígona de Sófocles traduzida por Hölderlin tal como adaptada à cena por Brecht em 1948* (1991); Lars von Trier com *Medeia* (1988); Woody Allen com *Náufragos de Édipo* (1998); Tony Harrison com *Prometeu* (mesmo ano); Werner Herzog com *Meu filho, olha o que fizeste* (2009). Reescrito e re-mediado, o rasto da antiga tragédia continuaria a alastrar recorrentemente no audiovisual. Apesar da invariância temática notoriamente dominante, muitas obras foram assumindo, entre adaptações, adaptações-livres e filmes “inspirados em”, distanciamentos vários face às matrizes narrativas literais do antigo *corpus* trágico, glosando-as de modo autónomo e plasmando-as, actualizadas, em novos contextos históricos, sociais, políticos. Desse modo distanciado, traços de temas e de personagens trágicos também foram, pelo menos em parte, precursores sombrios de géneros como o *film-noir* americano dos anos 30-40 e o *western* dos anos 40-50. Para tornarem sustentável a sua indústria, Hollywood e o *studio system*, reapropriando-se sistematicamente de histórias e enredos já testados em mercados não-cinematográficos, beberam sofregamente tudo o que puderam e souberam da tradição dramatúrgica dos clássicos, do renascimento e dos séculos XVI e XVII europeus, adaptando-a ao novo *media* que dominou dois terços do século XX.

Em Portugal, João Canijo, que durante anos se revelou influenciado por enredos e personagens dos trágicos gregos, adaptou livremente e em parte as *Electras* de Ésquilo e Eurípides em *Filha da Mãe* (1989), mantendo o conflito central entre a protagonista e Clitemnestra, e o mesmo fez com a *Antígona* de Sófocles em *Ganhar a Vida* (2001) e com *Agamémnon* de Ésquilo e *Ifigénia em Áulis* de Eurípides em *Noite Escura* (2004), com a *Coéforas* de Ésquilo e de novo com as *Electras* de Sófocles e Eurípides em *Mal Nascida* (2007). Ao mesmo tempo, a partir da sua segunda longa-metragem, procurou filmar um “Portugal profundo” contemporâneo e pobre, situando os seus enredos em casas de alterne na província, em bairros sociais da capital, em remotas aldeias, em comunidades de emigrantes paradas no tempo: o país que ele retrata é o de uma economia de subsistência, claustrofóbico e asfixiante, recheado de tabus arcaicos e convenções atávicas, mas ao mesmo tempo violento e sangrento. O trágico ganha, assim, um novo tom patético: o conflito entre *hubris* e *moira* (entre o orgulho que fazia frente ao destino e a força implacável desse destino) transfere-se aqui para as debilidades congénitas das personagens desse país suburbano e rural. E onde pesa de novo o antigo coro grego, reabilitado mas agora feito de vizinhos ou de circunstantes que, partilhando o mesmo *habitus*, desaprovam e censuram os (as) protagonistas. O cenário onde o realizador se reapropria de enredos e personagens trágicos é o país que lida mal com a modernidade e a liberdade individual: nele a *vox populi* — uma das versões, mas não a única, do coro grego — é inquisidora e faz sua uma moralidade neo-rural, neo-patriarcal e misógina: as mulheres são, sobretudo, vítimas dos homens.

João Canijo

Nestes filmes de Canijo, ao contrário do que fez Jules Dassin na sua *Phædra* (onde Teseu é um grande armador grego), as personagens não pertencem à burguesia industrial que substituiu as aristocracias das tragédias do século de Péricles, do Renascimento ou do século XVII: são gente anónima, prisioneira do universo que a asfixia. Em Canijo, nada resta da definição aristotélica das personagens trágicas

como “melhores que nós” — “melhores” porque protagonizam sentimentos e preocupações elevadas, mas também porque ocupam o topo da pirâmide social (mesmo que herdem a culpa de seus pais e paguem pelos seus crimes). Mas tais personagens ainda mimam o que, para Aristóteles e para Racine, foram os motores das *exposições*, *nós* e *desenlaces* dos enredos trágicos. E os dramas que as fazem passar da *dita* para a *desdita* (nos filmes de Canijo, dita enegrecida pelo empobrecimento da vida que levam) continuam a ser feitos de traições, incestos, matricídios e infanticídios, já não inspirados nos ciclos heróicos que alimentaram os trágicos gregos, mas nos *fait divers* da imprensa tablóide e das *popular tvs*. As Electras e Medeias contemporâneas serão raras, mas ainda as reencontramos, tornadas quase anónimas, nas páginas dos jornais populares e nos ecrãs das televisões que vivem, não de contar a “história da actualidade”, mas de emocionar os seus públicos.

— O trágico nos *media* informativos

A RESPEITO DESTA *TRÁGICO CORRENTE* cultivado pelos *media*, anote-se a tentativa feita pelo francês *Libération*, que tentou ser uma ponte entre a imprensa *serious*, de referência, aquela que visa espelhar sobriamente a história nacional e internacional da actualidade, e a imprensa *popular*, cujo principal objectivo é emocionar os leitores com a delinquência, o crime e a violência das “sociedades individualistas de massas” contemporâneas (Wolton, 1997). O *Libération* tentou fazê-lo através da valorização editorial de um género específico, a *reportagem de reconstituição*, ampliando o tratamento jornalístico dos enredos que levavam, precisamente, aos *fait divers*, entendidos como desfechos trágicos do que os urdiu.

De um modo mais geral, também a *catarse*, que Aristóteles definira na *Poética* como o objectivo principal da tragédia (a “purificação do terror e da piedade”, gravemente vivida pelo espectador perante a personagem trágica que, *sem culpa* mas por *qualquer erro*, age de forma a perder-se sem remédio), emigrou dos anfiteatros gregos e dos palcos neoclássicos para a informação televisiva. Qualquer catástrofe social ou natural (guerra, sismo, cheia, incêndio, grande acidente) é tornada espectáculo e dramaticamente encenada de modo a que o espectador viva o terror da situação em que outros se encontraram e deles se apiede — dos que pereceram por acaso ou por uma infortunada decisão. Imagens *au ralenti*, acompanhadas por qualquer *requiem*, garantem, *post factum*, a reiteração trágico-patética do sucedido, tornada, outra vez, solene e austera como a lamentação nos antigos rituais fúnebres. Mas a solenidade que, em Aristóteles, imunizava o trágico contra o melodrama, está agora ameaçada. Caia uma ponte, morram cem num incêndio ou num atentado terrorista, as notícias que cobrem o acontecimento depressa são enfatizadas pela retórica dos *ralentis* e dos *requiems*, tornada *cliché* e *déjà vu*, *kitsch* e *camp*. E tal ênfase durará o que a actualidade permitir — uma semana, três, dependendo do tempo que a reconstituição dos factos, a sua revisão ou a ressaca que provocam exigirem.

Os *media*, com as televisões à cabeça, descobriram-se, a seu modo, eminentemente catárticos. A sua comunicação da catástrofe quer gerar, abreviando-o, o mesmo efeito terapêutico que o drama grego provocava: o espectador aterroriza-se e apieda-se diante do que vê, identifica-se com as vítimas e projecta-se imaginariamente nelas; ao mesmo tempo, aprende a viver com as emoções que os factos tremendos nele provocam e com as sempre novas determinações do destino. Caso a caso, a catástrofe é *naturalizada*: torna-se parte do mal inexorável com que o senso-comum aprende a conformar-se; e a “cura” catártica é homeopática: robustece as defesas do espectador, fazendo-o absorver, em pequenas doses, o mal que o poderia ter, também a ele, vitimado. O processo é vivido num *pathos* simplificado, em sofrimento como no luto por uma perda traumática: o espectador interioriza o trágico-patético da vida e aprende a conviver com ele. Findo o transe, a vida continua até ao próximo — o *show*, fatalista, *must go on*.

— A tragédia “morreu”?

MUITO SE PERGUNTOU, no séc. XX, se a tragédia herdada dos gregos morreu ou entrou em agonia. Mas, nesse séc. XX, Claudel regressou a Ésquilo, Von Hofmannsthal reescreveu a *Electra*, O'Neill retomou os *Átridas*, T.S. Eliot recriou *Orestes* em *Harry*, Cocteau voltou quase parodicamente ao *Édipo*, Giraudoux à *Electra* e Anouilh a *Antígona* e a *Medeia*. Lateralmente, Camus tentou inventar a tragédia do homem absurdo em *Calígula* (1939-1944) e Sartre a do homem *engagé* em *As moscas* (1943). Agora, porém, os deuses já não ditavam a lei; o Deus do judeo-cristianismo “morrera”, segundo Nietzsche; e as *moiras* gregas ou as *parcas* romanas, antiga fatalidade, foram substituídas pelo inconsciente e pela libido de Freud, ou pelo peso da história e das culpas nela vividas: que tragédias escrever depois dos milhões de mortos das duas guerras mundiais, depois da *Shoah* e de Auschwitz? Aristóteles disse que “a poesia é mais filosófica e elevada do que a história, por contar o geral enquanto a história conta o particular.” Brecht dirá que a tragédia é uma impostura, por propor “soluções gerais” e “uma ordem” num mundo que passou a ser de “desordem”. Também Beckett optou, no seu teatro, pela farsa metafísica; mas ainda escreveu, sobre a tragédia (in *Proust*, 1931), que esta “não se ocupa da justiça humana (...), antes representa a expiação do pecado original — o pecado de ter nascido — do homem e de todos os seus *soci malorum* e *compagnons de misères*” (tr. adaptada). Sugeriu Bernard Dort (1989, loc. cit.: 835) que hoje parece não restar ao teatro senão a escolha entre “a utopia do mito, como em Artaud”, ou a “contribuição para uma prática política, como em Brecht”. Num mundo desertado pelos deuses, a “dupla causalidade” trágica passa o seu bastão-testemunho a outra, desdivinizada e apenas humana, que a reveza como numa corrida de estafetas. Daí as sucessivas certidões de óbito passadas à tragédia desde o fim da II Guerra Mundial.

Concluamos, sobre as eventuais facécias da tragédia: mortíferos incestos, adúlteros homicidas, nobres personagens “melhores que nós” mas matricidas e parricidas, infanticidas e suicidários, justiceiros/vingadores subjugados pela *hubris* ou pela *moira*, comportamentos possessos e medusantes como os das bacantes, atravessaram os tempos da austera solenidade aristotélica até ao barroco e ao neoclássico. Na reflexão de Steiner ainda ecoam, como na de Sidney, defensor obstinado do “regresso aos antigos”, mil outras, vindas dos prefácios e posfácios, dos comentários e estudos académicos que a tragédia grega suscitou e suscita. Mas, acerca da introdução, na tragédia posterior, de “personagens triviais” que substituam os antigos Átridas e Labdácidas e sua solene prosódia, escreverá Steiner (loc. cit., 271-272) que o *Woyzeck* de Büchner, deixado inacabado em 1836...

Da tragédia
à farsa

“...É a primeira verdadeira tragédia da vida corrente, rejeitando o postulado, implícito no teatro grego, isabelino e clássico, segundo o qual o sofrimento trágico é o privilégio sombrio dos grandes deste mundo. (...) Lillo, Lessing e Diderot alargaram a seriedade dramática ao destino das classes médias, mas as suas peças são homilias sentimentais onde se mantém latente o antigo preconceito aristocrático segundo o qual as desgraças dos serviais são, no fundo, cómicas...”

Poucos anos depois mas nos antípodas de Büchner, os dramas dos Átridas e dos Labdácidas chegavam, já como remotas reminiscências, aos hiper-patéticos “Maria não me mates que sou tua mãe”, de Camilo (1848) e mais tarde aos *faits divers* dos *popular media* contemporâneos. Ironizando sobre uma anotação de Hegel, escrevera já o corrosivo Marx em *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (1852):

“Hegel anotou algures que todos os grandes acontecimentos e personagens históricos se repetem pelo menos duas vezes. Esqueceu-se de acrescentar que se repetem primeiro como tragédia, depois como farsa”.

Será então a farsa a estação terminal da repetição trágica? É pouco crível: a farsa contar-se-á decerto entre os seus futuríveis, mas não os esgotará. Os enredos, peripécias e desfechos trágicos vão, reciclados, voltar. A *Medeia* de Anouilh (1946), na sua *roulotte* de nómada pobre, é decerto patética, mas não é melodramática nem tragicómica: a sua prosódia mudou, mas ela ainda herda a nobre desmesura da personagem de Eurípides. Como escrevia Romilly a abrir o seu livro de 1970:

“Há algo de fascinante no sucesso que este género conheceu. Ainda hoje, 25 séculos depois, se escrevem tragédias (...) [e] continua-se a tomar de empréstimo aos gregos os seus temas e personagens: escrevem-se *Electras* e *Antígonas*”.

Charlotte
Rittenmeyer

E as personagens trágicas também regressam em novas figuras, *ersatzes* não menos fatais do que antes foram: longe dos deuses, a Charlotte Rittenmeyer de *The Wild Palms* (Faulkner, 1939) rompe com o seu destino e abandona marido e filhas para ir viver “em pecado” com Harry Wilbourne, pobre e desajeitado interno de hospitais por quem se apaixonou. Ela rejeita, na conservadora New Orleans de 1938, as normas e o *habitus* que moldam, no jardim da respeitabilidade (subitamente tornado *Waste Land* pelo *coup de foudre* dos dois amantes), a imagem da casada honesta — e responde à *chamada* das desviantes Fedras e Medeias, de Emma Bovary e Anna Karenina. Nesta Charlotte, que conduz toda a acção da novela e cuja determinação a leva à morte (devido a um aborto mal feito pelo companheiro), e a Harry a uma longa pena de prisão (ou ao cianeto, nova cicuta), regressa a desmesura das personagens femininas de Eurípides, Flaubert e Tolstoi, e a hipnótica atracção pelos amores “loucos” e fautores de catástrofes, com a sua danação, expiação e redenção, que a Atenas do séc. V a. C. tanto agraciou. Mais que “os outros”, o murmúrio das palmeiras no vento faz, aqui, de coro. Ainda voltarei à Charlotte de Faulkner a propósito da abusiva “tradução” de *The Wild Palms* por J. L. Borges e das honestas *Palmeiras Bravas* de Jorge de Sena.

A tragédia *morreu*? Creio que mais vale não lhe passar novas certidões de óbito: ela *metamorfoseou-se* e aclimatou-se à deserção dos deuses, mas ainda chora os seus mortos, ainda exprime os “paradoxos terminais” que também fascinaram Kundera. Assim persistem os mitos: na forma tornam-se dúcteis, para desposarem novos gostos, novos *habitus* onde inesperadamente os reencontramos. Já antes o lembrei: disse Lévi-Strauss que, para sobreviver, o mito oferece a mínima resistência possível ao que o ameaça; adapta-se, disfarça-se, transfigura-se, reformula-se. E hiberna, nas épocas que lhe não são propícias.

Muitas histórias vão voltar

MAS A BOA REPETIÇÃO não se fica pelas tragédias gregas, pelos contos tradicionais e pelos romances que fazem, hoje, a sua posteridade: é mais abrangente e epidémica. Explorando *holzwege* como os de Kracauer em *O romance policial* (1925), onde todos os lugares e atmosferas característicos do género (rua, beco, bar, igreja, quarto, *hall* de hotel, outros) se tornam em metáfora miniaturizada do *Lebenswelt* global, ou como Roberto Calasso em *As bodas de Cadmo e de Harmonia* (1988), que conta o romance dos homens com os seus deuses, Nelson Brissac Peixoto esboçou, em *Cenários em ruínas – A realidade imaginária contemporânea* (2010), um romance do cinema visto como um todo prenhe de repetições: estruturou-o por espaços recorrentes (impasses, sombras, estradas...), encheu-os de personagens padronizadas (viajante, estrangeiro, detective, sobrevivente, homem que vem do passado...) e fixou neles a reiterada mitologia de um século de ficções cinematográficas. Peixoto fez como o coleccionador que vai buscar aos filmes os espectros que mais regressam ao cinema narrativo, os perfis e matrizes comportamentais que dão rosto ao bestiário fantástico vindo dos ecrãs. E garante ele no seu epílogo (p. 241), sumariando todas as histórias que revisitou: “Essas histórias ainda vão ser contadas novamente, muitas e muitas vezes”.

Revolta
na Bounty

Histórias muitas vezes contadas, que não deixam apagar-se fantasmas recorrentes: entre mil outras tome-se a da revolta na Bounty, nos filmes com Clark Gable e Charles Laughton (1935), Marlon Brando e Trevor Howard (1962) e Mel Gibson e Anthony Hopkins (1984). Os dois primeiros basearam-se na *Trilogia* de Nordhoff e Hall (1932-34), o último em *Captain Bligh and Mister Christian*, de Richard Hough (1972), fiável reconstituição do motim que estalou no navio em 1789, perto de Tahiti. Sinopse: o imediato Fletcher Christian toma o comando à cabeça de uma minoria de tripulantes e expulsa o comandante Bligh, autoritário e cruel. Os amotinados voltam à ilha onde estiveram em missão comercial para irem buscar mulheres com quem se relacionaram e estabelecem-se, depois, numa das ilhas Pitcairn, afundando o navio. Bligh e 18 homens, na sua chalupa, conseguem chegar à longínqua Timor. Tudo acaba em tribunal marcial, mas Christian e o seu grupo nunca serão encontrados. A

ilha que os escondeu, e que um erro de cartografia localizava mal, ainda é habitada por descendentes do grupo de rebeldes. Até Jules Verne se interessou pela história e publicou, em 1879, *Les révoltés de la Bounty*, adaptado de notas compradas a um amigo. Escrevia ele, apresentando o texto:

“Esta narrativa não é uma ficção. Todos os seus detalhes são extraídos dos anais marítimos da Grã-Bretanha. A realidade fornece por vezes factos tão romanescos que a imaginação nada lhes poderia acrescentar”.

Quantas vezes queremos redescobrir a mesma história, as mesmas personagens, a mesma situação, recontadas de modo diferente ou vestidas com roupas de outra era? Porque nos apraz reencontrar o *Édipo* de Sófocles em *La machine infernale* de Cocteau, o *Romeu e Julieta* de Shakespeare no *West Side Story* de Robert Wise, o *Heart of Darkness* de Conrad no *Apocalypse Now* de Coppola? Em que histórias se transfiguram hoje as *fairy tales* vindas da anonimidade oral? A resposta a estas questões encontramos-na, como vimos, na lenta e morosa sedimentação dos géneros, que produziram uma muito longa e rica *boa repetição* formal e temática. Pense-se nos anónimos trovadores medievais (a Idade Média não reconhecia *autores*). Mesmo quando os autores passaram a ser reconhecidos, os géneros impunham-se-lhes e sobreviviam-lhes: o soneto tem as suas regras em Camões como em Pessoa. E essa boa repetição e a glosa atravessam também toda a história da literatura teatral: vimos o que Racine transferiu da tradição dramatúrgica da Grécia e da Roma clássicas, ele que escreveu uma *Andrômaca*, uma *Ifigénia*, um *Britannicus*, uma *Bérénice*, uma *Fedra*. Recentemente um artista ucraniano, Alexei Kondakov, transportou figuras representadas na pintura clássica para *décors* urbanos contemporâneos fotografados (em Kiev, onde vive): as suas colagens, que evocam bailes de máscaras de carnavais irónicos e viagens no tempo, são outra forma de *regresso do mesmo*, desterritorializado, relocalizado, reencenado num novo contexto espácio-temporal. E o cinema também herdou e perpetua, a seu modo, a mesma repetição, a mesma repescagem de temas, histórias, personagens.

Essa repescagem, mas desta vez de narrativas sagradas de *in illo tempore*, foi feita em 1985 por J.-L. Godard — nascido numa família protestante e que na infância discutia os sermões dominicais ouvidos com o avô — a propósito da *anunciação* e da divina humanação: em *Je vous salue, Marie*, um “tio Gabriel” (o arcanjo homónimo) truculento e que se esquece de metade do *script* da sua missão, desembarca no aeroporto de Genebra, esperado por uma “assistente” (menina-anjo que vai corrigindo as suas distrações e que evoca a Maren do *Ordet* de Dreyer). Apanha o táxi que José conduz e diz-lhe que siga em frente. A meio da auto-estrada manda-o parar numa estação de serviço e anuncia a Maria, filha do concessionário, que vai ter um filho. “De quem”, pergunta ela, que é virgem e mantém uma relação não-carnal precisamente com o jovem taxista. Responde-lhe o “tio”, violento: “Não te faças de parva” (*Ne fais pas l’innocente*). Plano seguinte: a câmara segue o olhar de Maria e mostra o céu. José, a quem Maria é, assim, negada, reage com dor e escândalo: “Mas, esse filho, ele tem de vir de algum lado”. A câmara mostra outra vez um céu cheio de nuvens. Mais perto do início do filme: Maria joga basquetebol num ginásio escolar. Ouvimos a sua voz interior: “Eu perguntava-me se alguma coisa ia acontecer na minha vida”. Um grande plano fixo mostra a Lua enquanto voltamos a ouvir a sua voz: “Do amor eu não tinha senão uma sombra... a sombra de uma sombra”. A virgindade de Maria, já grávida, será depois confirmada por um ginecologista estupefacto: José terá de aprender a conviver com o que não entende, espectador definitivamente exterior e reverente da “imaculada concepção”. E Lua, Sol e céu nublado, água, vento em árvores, natureza, são alusões panteístas à presença de Deus no mundo, ao “princípio de tudo”. Sobre a sintonia entre Godard e as referências testamentárias v. a entrada «Anjo» em Jean-Luc Douin (2010).

*Je vous salue,
Marie*

Escândalo: diante do filme de Godard, a opinião católica dividiu-se. O papa João Paulo II considerou-o “quase herético”. A AGRIF (*Aliança pelo respeito da identidade francesa e cristã*), onde se misturavam militantes da Frente Nacional e integristas católicos, organizou contra ele manifestações de rua, sem conseguir que a sua exibição fosse proibida. O mesmo se passou em Lisboa, onde o então presidente da Câmara, Nuno Krus Abecasis, encabeçou uma manifestação que pretendia impedir a estreia do filme na Cinemateca. Mas a recepção da imprensa católica

francesa foi mais prudente e ponderada: do *La Croix* ao *Témoignage Chrétien*, do *Télérrama* à *Panorama*, muitos críticos consideraram que Godard abordava o “mistério da encarnação” respeitando-o e sublinhando “a superioridade do espírito sobre a carne” (v. Natalie Malabre, 2012); *Je vous salue...* acabou saudado como uma obra que reconciliava o epistemo da sociedade secularizada como o discurso eclesial, ao mesmo tempo que expunha a nudez da virgem-mãe com a simplicidade e o pudor de Lucas (11, 27): “Felizes as entranhas que te acolheram e os seios que sugaste”. Por outras palavras, o filme de Godard ajudava a cinefilia crente a interpelar, em termos modernos, um paradigma da catolicidade ainda neo-medieval, acossado pela desconfiança da secularidade face aos seus dogmas — interpelação que o próprio concílio Vaticano II (1961-1965), e o seu desejo de *aggiornamento*, se esforçara por estimular. O filme dessacralizava o sagrado? Talvez antes o redimisse, propondo o seu regresso ao território da modernidade e evitando cuidadosamente um tom blasfemo: talvez antes fosse a dádiva perturbadora de um artista agnóstico a uma catolicidade em crise.

Pasolini, assumidamente materialista e ateu, fizera, vinte e um anos antes (1964, em pleno Vaticano II), um exercício comparável: fascinado pelo fenómeno popular da fé, “prolongamento da poesia”, tomou como *script* o evangelho de Mateus e deu à prédica de Jesus, num filme de época a preto e branco, uma violência interpeladora sem paralelo nas anteriores abordagens cinematográficas do mesmo tema. E em 1988 Scorsese adaptava o romance de Kazantzakis sobre *a última tentação* do Cristo (1954): tentado por um anjo que afinal é o demo, desiste da cruz, casa com Maria de Magdala, é pai e espera envelhecer junto dos seus. Mas no fim, convencido por Judas e por Paulo, re-aceita o seu destino sacrificial e volta à cruz: o divino ganha ao humano no conflito interior do Messias e a sua missão consuma-se. Mais escândalo: o livro fora posto pelo Vaticano no *Index librorum prohibitorum* e o filme levou, até, ao fogo-posto em salas de cinema. Aqui, a narrativa canónica era desfigurada por variantes oriundas de evangelhos apócrifos (i.e.: *mantidos escondidos*). Recorde-se que centenas de filmes, depois telefilmes e séries para TV, abordaram a vida de Cristo, recorrente nas histórias contadas por imagens em movimento. A recorrência orbita um polo magnético que atrai as artes e as faz repetir a sua exploração — algo que também a história das artes plásticas, como a da música, nos recordam continuamente. Mas os *regressos do mesmo* foram por vezes, nos tempos modernos e contemporâneos, *reconfiguradores*: propõem um novo enfoque do que glosam, transfigurando as suas fontes e convidando-nos a reequacioná-las, a observá-las em paralaxe.

O peso relativo
do velho e do novo

Avaliemos com humildade o peso relativo do “velho” e do “novo” nas narrativas que imparavelmente produzimos: ao cabo de pouco menos de 30 séculos de relatos redigidos, sobretudo representados — no Ocidente — pela dupla tradição de Heródoto e de Homero (a da *História* e a das *histórias*, da *History* e das *Stories*), não é, decerto, fácil vislumbrar temas e enredos genuinamente novos. Nessa tão longa duração, culturas e civilizações implantaram-se e desapareceram; o mundo dos artefactos, das máquinas e das técnicas transformou-se continuamente; nele, o *homo sapiens/demens/ludens* conheceu sucessivos e muito diversos *etos*, *habitus* e saberes. A inscrição historial dos temas narrativos e das formas que os abordam exprime decerto a sua adequação aos aquários (Veyne) e epistemas (Foucault) a que pertencem, e esse fenómeno sempre teve expressão sincrónica (dada a diversidade dos mundos contemporâneos uns dos outros) e diacrónica (dada a viagem das narrativas através da sucessão dos tempos, com as suas inevitáveis metamorfoses e actualizações). E não foram tempos de evolução contínua, foram tempos de avanços e recuos, de estagnações e de rupturas abruptas.

A multitudinária deambulação narrativa assenta, porventura, em dois pilares estáveis e contraditórios que ao mesmo tempo a sustentam, balizam e suscitam: por um lado, o que vale a pena ser narrado ressurge perpetuamente como manifestação de um retorno ao já experimentado, ao já vivido; por outro, cada mundo actual foi e é essencialmente feito de acontecimentos novos, muitas vezes imprevisíveis: as narrativas exprimem essa rivalidade axial entre a repetição do mesmo (que assume diversos rostos) e a novidade do mundo, que cada geração e cada indivíduo explora por sua conta, longe do aprendizado da memória. Novo e perene, volátil e duradouro,

fluens e *stans* de Boécio, singular e universal, anamnese e olvido cruzam-se e desencontram-se continuamente nas narrativas.

A guerra do Peloponeso, a dos Trinta Anos, as duas grandes guerras do séc. XX, a do Vietname ou a que estilhaçou a Jugoslávia de Tito, independentemente das suas específicas maquinarias e logísticas e do modo como nelas se morreu, ressuscitam os mesmos fantasmas de destruição, de vitória e derrota, de orgulho e humilhação. Mas quem conta a guerra da Jugoslávia não remete para o que foi contado sobre a do Peloponeso — nenhuma narrativa se revê inteiramente noutra que a precede.

Porque preferem singulares-universais, as narrativas celebram, quer o que é apenas vivido por cada um, quer o que cada um tem em comum com os seus congéneres de hoje e de ontem. Nelas, imaginários individuais e colectivos dialogam e procuram apoio uns nos outros. Mas a razão porque elas são inesgotáveis é a seguinte: a componente de novidade que o mundo comporta é tão forte como a sua componente repetitiva. Não basta ter contado uma vez, é sempre necessário refazer e actualizar o conto. Eis a riqueza das narrativas, da *História* e das *histórias*, o seu paradoxo e a sua serventia, que conhecemos, tanto de textos, como do que transformámos em ícones, desde as paredes de Lascaux aos ecrãs do cinema.

O método Calvino: *Se una notte...*

SOBRE ESTAS HISTÓRIAS que não páram de regressar, há trilhos mais labirínticos por elas percorridos: no *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino (1979: cap. XI), um leitor vagamente junguiano, conversando com outros numa biblioteca, explica que em todos os livros que lê procura a mesma história:

“...Todos os livros que leio levam a um único livro (...); mas [esse] é um livro para lá do tempo, que mal aflora nas minhas recordações. Há uma história que para mim vem antes de todas as outras e de que todas as histórias que leio parecem contar um eco que logo se perde. Nas minhas leituras mais não faço do que procurar esse livro lido na infância, mas o que dele lembro é demasiado pouco para o reencontrar”.

Mais adiante, sem conseguir arredar-se do tema e re-embrenhando-se nele, o mesmo leitor julga identificar a história arquetipal que diz procurar, mas acaba perdido na floresta das versões dos contos de Xerazade:

“Dessa história (...) recordo bem o princípio, mas esqueci tudo o resto: devia ser uma narrativa das *Mil e uma noites*. Estou a comparar as várias edições, as traduções em todas as línguas. As histórias semelhantes são muitas e com muitas variantes, mas nenhuma é aquela. Tê-la-ei sonhado?”

Aqui temos o que se passa com os *Westerns*, com os *films noirs*, com a literatura policial, com os géneros que, acumulando *déjà-vus*, lugares-comuns e estereótipos, personagens-padrão que interagem em circunstâncias análogas ou equivalentes, parecem invocar, repetem e reiteram uma nebulosa e suposta narrativa *fundadora*. Mas nunca encontramos essa “história mãe”, porque a vagueza da sua anamnese vem da acumulação de traços repetidos por narrativas “semelhantes mas com muitas variantes”, como diz a personagem de Calvino, e não de uma narrativa inicial (*Urtext*, *Ur-narrative*) que contivesse todos esses traços. Para se formar como mundo reconhecível na mente do leitor ou do cinéfilo, essa suposta “história mãe” carece, como o conto maravilhoso e a tragédia grega, de actualização em novas versões que reinstalem a sua resiliência. As características da fantasmática narrativa original dependem das suas reescritas — pense-se de novo nas Cinderelas, no *Capuchino vermelho* ou nas Medeias, Fedras, Antígonas e Electras. E tanto autores quanto leitores (ou espectadores) requerem tais regressos, que resultam de uma cumplicidade intencional. Se tal empatia deixa de existir, isso significa talvez que, como aconteceu com o *Western* ou com o *film noir*, o género esgotou as suas variantes e se vai metamorfosear, fundindo-se com outros.

Jorge Luis Borges, mestre da sinopticidade, escreveu narrativas curtas que são por vezes síncrese de recorrências de géneros. Em meia dúzia de páginas suas podem ecoar muitas páginas de outros. Em *Se una notte...* Calvino arquitectou uma extensa variante deste exercício, cujo projecto expôs no diário de um personagem escritor: “Veio-me a ideia de escrever um romance feito apenas de inícios de romances. O protagonista poderia ser o leitor, que é continuamente interrompido”: ora o livro que

está a ler contém por erro cadernos de outro, ora, reclamado novo exemplar à livraria, o erro se repete de livro em livro e de autor em autor — como numa colecção de filmes que montassem sempre cenas de outros filmes, labirintizando-as mas procurando um qualquer nexos ou coerência entre elas.

*Found
footage*

Esse chegou a ser, como já vimos, o irónico projecto de Jonas Mekas, que imaginou um tempo em que todos os filmes de Hollywood, supostos contarem “sempre a mesma história”, se tornariam em mero *found footage* para pacientes montadores. Mais recentemente, os *remplois* (re-usos) dos franceses adoptaram o mesmo programa. Ora, o método já fora praticado em *Westerns* de baixo orçamento: uma cavalgada corria no ecrã da direita para a esquerda em certo filme e reaparecia noutra correndo o ecrã no sentido inverso. E quem impediria um bem-humorado *literator* de montar uma novela que apenas entretecesse, num complexo tear ou fabricando um *patchwork*, citações de Boccaccio, Cervantes, Melville, Valéry, Carver, Kawabata? Foi o que fez Calvino montando heterogéneos em *Se una notte...* mas inventando, como Borges, os autores-fontes da sua colagem. Constate-se a que ponto o recurso a esse tear é transversal: encontramos-lo nas mais eruditas narrativas (em Borges e Calvino) como no entretenimento mais chão (os antigos *Westerns* de baixo orçamento).

O método de Calvino em *Se una notte...* foi por ele exposto num curioso documento, «Como escrevi um dos meus livros» (incluído em *Actes Sémiotiques — Documents*, VI, 51, 1984, com apresentação de A. J. Greimas), composto de 42 diagramas legendados; longe de oferecer uma desnecessária “chave de leitura” do romance, é uma genuína charada suplementar, um *divertimento* autoral. Foi publicado pelo co-tradutor José Manuel de Vasconcelos como apêndice à edição portuguesa, precedendo um posfácio seu. E este autor agradece a outro, João David Pinto Correia, ter-lhe dado conhecimento do documento e ter-lho facultado, exactamente como sucessivos personagens do romance de Calvino vão agradecendo uns aos outros preciosas informações sobre os textos e autores imaginários com quem vão viajando: a repetição alarga os seus domínios. E, fiel à arquetipalidade proppiana dos géneros com que humoriza, Calvino conclui *Se una notte...* com um capítulo de um só parágrafo em que casa os protagonistas, Leitor e Leitora, embora sem a antiga garantia de que serão felizes para sempre:

“Agora, Leitor e Leitora, sois marido e mulher. Um enorme leito matrimonial acolhe as vossas leituras paralelas. [Ela] fecha o seu livro, apaga a luz, abandona a cabeça na almofada, diz: — Apaga a luz também. Não estás farto de ler? [Ele:] — Só mais um instante. Estou quase a acabar *Se uma noite de Inverno...*, de Italo Calvino”.

Adaptações, remakes e sequelas

*Na praia
de Chesil*

HÁ OUTROS REFAZIMENTOS que merecem atenção, por exemplo os casos em que um autor reescreve, para o cinema, uma sua novela, como fez Graham Greene: também McEwan, várias vezes adaptado ao cinema e autor de quatro *scripts* originais, reescreveu *On Chesil Beach* (2007) para o filme de Dominic Cooke (2017) e é curioso anotar como, ao fazê-lo, acrescentou enredo à novela. No livro, cuja acção remonta a 1962, Edward, promitente historiador e Florence, virtuosa violonista, casam-se. Mas, jovens e sexualmente inexperientes, falham desastrosamente as suas núpcias: na cama Florence não se entrega, possuída por um antigo terror da penetração, e Edward é traído por uma ejaculação precoce. Incapazes de contornar o incidente, tornam-se dele possessos e separam-se, humilhados e destroçados, horas depois de se terem casado numa igreja próxima: o desastre do primeiro contacto sexual, não consumado, precipita o naufrágio do casal. O casamento é anulado e a novela encerra numa rápida evocação das razões porque nunca mais souberam um do outro: apesar daquele irreversível falhanço, ambos sabem que houve entre eles genuíno amor e não conseguem lidar com a contradição.

Para o filme, porém, Mc Ewan preferiu dar vida a décadas posteriores às núpcias frustradas: Florence volta a casar com o violoncelista do quarteto de cordas de que é líder, tem vários filhos dele e o quarteto torna-se famoso. Um dia, uma garota de dez anos entra na loja onde Edward trabalha e, fortuitamente, ele percebe que se trata de uma filha de Florence. Muitos anos depois, decide assistir ao concerto de despedida do quarteto, cumprindo uma promessa outrora feita à antiga amada; no

momento dos aplausos, ambos, agora idosos, se reconhecem no auditório, comovidos mas em silêncio e irremediavelmente distantes. Ora, nem filhos, nem concerto final, nem esse tardio olhar de reconhecimento existiam na novela. McEwan povoou e densificou futuríveis do drama, ocupando-se do que, depois dele, se poderá ter passado com os protagonistas. A novela centrava-se numa hora de sexo desastrado e nos seus antecedentes — o púdico namoro do casal — e no que pode resultar da secreta inépcia sexual; o filme projecta esse drama na vida que Edward e Florence continuaram, apesar do seu trauma, a viver: já não trata apenas da dilaceração do casal, mas também da nostalgia do que uma vez foram e que, em fim de vida, ainda recordam. O incidente de que a novela se ocupava desemboca na reaproximação, imaginária e extemporânea, que a vida de ambos contradisse. A novela rejeitava qualquer remissão final; o fim do filme entreabre a porta à auto-complacência e a uma tímida redenção. Eis o caminho feito, da novela ao filme, por McEwan. O que o terá levado a trilhá-lo? O desejo de não se limitar à repetição e de oferecer novos desenvolvimentos ao público que já conhecia a novela?

Arnold Hauser queixava-se, em 1951, de que os escritores dificilmente encontram “o caminho para os filmes”. Mas, para além de Chandler e Greene, outros escritores populares seus contemporâneos mantiveram relações estreitas com o cinema e a televisão. Por exemplo Daphne du Maurier (1907-1989), autora de psicodramas góticos onde insólito e improvável convergem, ou de onde sobressai a vertente “inexplicada” e “macabra” da vida, como ela preferia dizer, fascinou cineastas: Hitchcock adaptou dela *Jamaica Inn* e *Rebecca* (a sua novela mais lida, de 1938, que ainda hoje vende 50 mil exemplares/ano) e inspirou-se num dos seus mais conhecidos contos de terror para fazer *The Birds* (1963). As suas ficções (14 novelas e diversas colectâneas de contos), muitas delas centradas na Cornualha onde, apesar de londrina, preferiu viver, deram 12 adaptações ao cinema e 40 para televisão — e ela estimulou as cinematizações: foi co-argumentista de *Hungry Hill*, produtora-executiva e co-financiadora de *The Scapegoat* (glosa de *O Duplo* de Dostoiévski), embora confessando que as únicas de que gostou foram *Rebecca* (Hitchcock, 1940) e *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973), inspirado noutro conto “macabro”. A sua obra inclui retratos, biografias, uma autobiografia-enquanto-jovem-escritora, descrições da sua Cornualha “encantatória” ou “desvanescente”. E ela também escreveu teatro, incluindo uma adaptação da mesma *Rebecca*. Sintoma do recorrente interesse do cinema pelas suas histórias: a novela *My Cousin Rachel*, já filmada por Henry Koster (1952), foi de novo readaptada por Roger Mitchell (2017). Daphne sempre temeu, porém, que as adaptações ao cinema e à televisão — as *remediações* audiovisuais das suas histórias — afectassem negativamente a sua imagem de escritora respeitável; e por vezes lamentou que, apesar dos seus sucessivos *best sellers*, a crítica tenha evitado reconhecê-la como autora de *qualidade*. Escreveu conciliatoriamente a sua biógrafa Margaret Forster (1993): “Satisfazendo embora todos os questionáveis ingredientes da ficção popular, ela sempre atendeu igualmente às exigências da literatura *séria*”.

Daphne
du Maurier

Quanto aos refazimentos cinematográficos *stricto sensu*, eles são sempre regressos a histórias já antes consagradas por um público: *Romeu e Julieta* foi adaptada ao cinema mais de 40 vezes desde 1900; *The Great Gatsby* deu filmes em 1926, 1949, 1974, 2000 e 2013; *Os sete samurais* de Kurosawa (1954) foi refeito em *Os sete magníficos* de John Sturges (1960). Como *Revolta na Bounty* e tantos outros, muitos filmes são *remakes*, reconstruções directas da mesma peça, da mesma novela ou do mesmo *script* (as listagens de *remakes* inventariam centenas).

Tome-se apenas o caso de *A Bigger Splash* (Luca Guadagnino, 2015), que refez *La Piscine* (Jacques Deray, 1969) e alude entre outros a *Swimming Pool* (François Ozon, 2003). O título do filme é o do quadro de David Hockney (1967), que por sua vez inspirou o documentário semi-ficcionalizado sobre o pintor (*A Bigger Splash*, Jacques Hazan, 1973). No filme de Deray, Jean-Paul (Alain Delon) e Marianne (Romy Schneider) passam férias idílicas numa vivenda em Saint-Tropez. Chega Harry (Maurice Ronet), antigo amante e eterno cortejador de Marianne, e sua filha Penélope (Jane Birkin). Harry exhibe o seu novo Maserati e considera Jean-Paul um falhado. Marianne convida pai e filha a ficarem uns dias, mas a tensão entre os quatro instala-se: Harry tenta re-seduzir Marianne e Jean-Paul seduz, em resposta,

Piscinas

Penélope. Uma noite, os dois rivais discutem. Harry, bêbedo, cai na piscina. Em vez de o ajudar a sair da água, Jean-Paul afoga-o. As duas mulheres já dormiam e nada viram. Na incerteza, Marianne ajuda-o a mascarar o crime de acidente. A polícia suspeita de homicídio mas não consegue prová-lo. Marianne leva Penélope ao aeroporto e aceita reatar com Jean-Paul — ambos viverão com o que fizeram. No filme de Guadagnino, Marianne (Tilda Swinton) é uma *rock star* temporariamente afônica porque convalesce de uma cirurgia às cordas vocais. Descansa com Paul (Matthias Schoenaerts), fotógrafo, numa vivenda da ilha siciliana de Pantelleria, a 80 km da costa tunisina. Harry (Ralph Fiennes) chega com Penélope (Dakota Johnson) e a história de 1969 repete-se. O *script* de Deray fora adaptado por ele e Jean-Claude Carrière da versão de Jean-Emmanuel Conil. David Kajganich reescreveu-o para Guadagnino e explicou em entrevista (2016):

“O que se faz
na indústria”

“Escrevo muitas adaptações de livros e *remakes* porque é o que sobretudo se faz hoje na indústria. Os estúdios sentem-se mais seguros com materiais pré-existentes. Por isso pego em conceitos e personagens de outros autores, em diferentes concepções do *story-telling* — novelas, livros de memórias, textos jornalísticos, etc. — e tento decodificá-los e reconfigurá-los para o cinema. Não estudei *screenwriting* na escola; estudei escrita ficcional [na Iowa Writers Workshop], por isso tenho uma reverência particular por livros e pelo modo como são feitos. Mas há limites para a estrutura rítmica dos livros face às exigências de um *script* para cinema (...): chega sempre o momento em que temos de inventar as nossas próprias soluções (...).”

As personagens de Deray vinham da França burguesa, alheadas dos confrontos sociais e políticos de 1968. As de Guadagnino vêm da *affluent society* do *show business* (Marianne tem a sua legião de fãs e Harry foi produtor dos seus discos e espetáculos). Mas para além das personagens e do *plot* há traços dos dois filmes que os aproximam de muitos outros: a acção decorre num reduto de veraneio rico e isolado, que favorece o fechamento dos protagonistas sobre si próprios; os autóctones são sobretudo serviçais dos hóspedes temporários; o *habitus* local está com frequência presente através de quaisquer manifestações semi-etnográficas — festa popular ou cerimónia religiosa (Kajganich e Guadagnino tentaram adicionar a essa função a presença de migrantes tunisinos em Pantelleria, mas não souberam o que fazer deles no filme); e na atmosfera de ócio sensualista há um hedonismo transgressivo e complacente que vai tornar-se na causa do drama: o *mood* da história é o do *thriller* erótico que dará lugar à violência e à catástrofe.

Mortes em piscinas são correntes nos filmes, desde *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), que abre com a recuperação do cadáver do narrador, a *The Great Gatsby* (Baz Luhrmann, 2013), que fecha com o assassinio do protagonista. Mas nestes casos estamos apenas perante cenas úteis ao contexto narrativo que as integra. Outra coisa são os dramas “de” piscina onde esta é o cenário dominante e que vêm até *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), contraponto desnarrativizado de *La piscine* ou de *A Bigger Splash*, onde a realizadora ajusta contas com tristes férias de infância, passadas por toda a família numa casa de campo argentina, em torno da piscina de água pútrida. E é frequente que um filme invoque outro sem ser, em rigor, um *remake*: não repete enredos mas glosa temas ou plagia cenas, copia movimentos de câmara, imita atmosferas, luz, cenários, diálogos — veja-se o que fez Terrence Malick em *The Tree of Life*, a partir de *O espelho* de Tarkovski.

Rohmer, da escrita aos filmes

CHANDLER, GREENE OU MCEWAN, que fui mencionando como novelistas e guionistas de cinema, são meros exemplos dos muitos tipos de relação existentes entre novela e filme. Realizadores houve que começaram por escrever os seus filmes em forma de contos antes de os transvasarem para *scripts*. Vejamos como trabalhava Eric Rohmer (aliás Jean-Marie Scherer), que começou por ser professor de literatura e crítico de cinema (fundou em 1950 a *Gazette du Cinéma* com Godard e Jacques Rivette e foi chefe de redacção dos *Cahiers du Cinéma* de 1957 a 1962). Ele filmou, entre outros, seis “contos morais”: *La boulangère de Monceau* (1962), *La carrière de Suzanne* (1963), *La collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970) e *L’amour l’après-midi* (1972). Depois, em 1974, publicou os contos que começara por escrever e que deram origem aos filmes, contos feitos “numa idade em que ainda não sabia que viria a ser cineasta”. Os contos são textos literários que

adoptam, diz ele, “uma retórica narrativa com mais de cem anos” e se “ficam por aí”. Rohmer diz ter descoberto, ao escrevê-los, que não iria ser escritor: se a escrita o tivesse satisfeito, ter-se-ia “ficado por essa forma acabada”. Mas diz também que escreveu os contos em sintonia com as aspirações dos cineastas da sua geração: “A ambição do cineasta moderno, que foi também a minha, é ser inteiramente autor da sua obra, assumindo a tarefa que, tradicionalmente, era confiada ao guionista”. Ora, Rohmer sabia que os filmes saquearam avidamente o repertório do romance, do teatro, da crónica, mas nunca geraram, ao contrário do teatro, um acervo ou uma biblioteca de “textos para cinema”:

Realizador
e guionista

“Por mais que cavemos, apercebemo-nos de que não há argumentos originais: os que assim se intitulam copiam, com maior ou menor fidelidade, uma obra dramática ou romanesca a que foram buscar a maioria das situações e a sua problemática. Não existe uma literatura de cinema comparável à de teatro; não existe [para cinema] nada que se pareça com uma obra, uma *peça*, nada que seja capaz de inspirar e desafiar mil realizações possíveis, de as mobilizar.”

É curioso, no entanto, que, embora assumindo-se como escritor mal sucedido (ele publicara em 1946 uma novela, *Elisabeth*, sob outro pseudónimo, Gilbert Cordier) e admitindo que “um texto para cinema nada vale por si mesmo” porque “de escrita só tem a aparência ou, se quisermos, a nostalgia”, Rohmer tenha começado por escrever os seus filmes como contos e se tenha, ao filmá-los anos depois, mantido fiel ao que escrevera, salvo no caso de raros improvisos no *plateau* ou de reescritas de diálogos com os actores. Também ele não partiu directamente para o *script*, como sucede com tantos realizadores-autores, só para ele avançando a partir de originais escritos como peças literárias clássicas. Esta maneira de trabalhar evoca de algum modo a de Greene em *The Third Man*: só feito o filme publicou a novela prévia, como Rohmer viria a fazer. Apresentando ao leitor os seus *contos morais*, explicava ele que outras consequências teve para si a relação conto—*script*—filme e a liberdade de, no *plateau*, improvisar situações ou diálogos:

“Se improvisamos diálogos e situações, na montagem (...) a tirania da coisa escrita é substituída pela tirania da coisa filmada; ora, é mais fácil compor imagens em função de uma história do que inventar uma história a partir de imagens filmadas ao acaso. Mas foi este procedimento que começou por me seduzir: pensava que, nos filmes em que o texto é primordial, a redacção antecipada desse texto ia privar-me do prazer de, nas filmagens, inventar. Fosse o texto meu ou de outrem, não queria ser apenas seu criado (...). Devagar, fui percebendo que a confiança nos acasos, que tal método requeria, se dava mal com o carácter premeditado, estrito, da minha tarefa; teria de haver um milagre — e perdoar-me-ão por não ter acreditado nele — para que todos os elementos da combinação se encaixassem uns nos outros com a precisão exigida”.

Católico movido por questões éticas (fidelidade e tentação de a trair são nele um tema recorrente), Rohmer fez filmes intensamente dialogados onde a acção ocupa um lugar secundário. E esses diálogos são muitas vezes discussões filosofantes que envolvem escolhas ou “apostas” confessionais: por exemplo em *Ma nuit chez Maud*, o filme que o “consagrou”, o protagonista argumenta contra o jansenismo de Blaise Pascal e aceita ser apodado de jesuítico pelos seus interlocutores, sobretudo pela mulher que o tenta, assumidamente atea e vinda de uma família de livres-pensadores. Essa propensão intelectualista torna os seus filmes em fábulas reflexivas sobre as consequências das opções e experiências da vida quotidiana — talvez por isso Rohmer seja considerado um realizador tão “literário”.

No Home Movie: dos brutos ao filme (10)

NOS ANTÍPODAS da metodologia de Rohmer e de muitos outros, vejamos como fez Chantal Ackerman o seu derradeiro filme, *No Home Movie* (2015): não partiu de uma sinopse, nem de um *treatment*, nem, muito menos, de um *script*. Saltou directamente da ideia inicial para as filmagens — o que significa que não trabalhou pressionada por constrangimentos financeiros, nem de produção, nem por datas de conclusão do filme. É um modelo que atrai neófitos: o do *film d'art* que não depende senão dos experimentos do autor — em “liberdade total”.

Tempos depois de concluídas as filmagens, pediu à sua montadora habitual que a ajudasse a estruturar o filme a partir de 40 horas de brutos e começaram por as

reduzir a 10. Só perante essas 10 horas de imagens e sons a realizadora começou a antever de que filme poderia tratar-se, que coisa poderia ele ser. Ao cabo de 38 horas de brutos deitados fora e de meses de montagem, *No Home Movie* pareceu poder ficar com 115 minutos.

Atrás referi a importância de reescrever e polir, investimentos em tempo que obedecem ao oximórico *festina lente* (*apressa-te devagar*) do imperador Augusto e ao programa do Beckett de *Worstward Ho*: “*Try again. Fail again. Fail better*”. Ou que seguem o conselho do Nicolas Boileau da *Art Poétique* de 1674:

“*Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage/ Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage/ Polissez-le sans cesse, et le repolissez/ Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*” (Apreste-se lentamente e sem perder coragem/ Vinte vezes faça e refaça a sua obra/ Polindo-a sem cessar e repolindo-a/ Por vezes acrescente mas mais ainda apague).

Ora, no cinema de autor, muito desse trabalho fez-se, não reescrevendo *scripts*, mas na pós-produção de cada filme, montando morosamente brutos — uma prática que começou por ser mais característica do documentário do que da ficção, porque é sobretudo no documentário que só *a posteriori*, diante do material filmado, é muitas vezes repensável a sua estrutura. Mas a digitalização fez disparar o tempo de filmagens e tornou este modo de trabalhar mais extensivo às ficções. Também *No Home Movie* obedeceu ao *festina lente* de Augusto, ao conselho de Boileau, ao *fail better* de Beckett: o método de Chantal Ackerman era simples mas requeria autonomia total — primeiro filmava livremente, sem se preocupar com o que iria montar, pensando apenas cada plano, enquadramento, duração; depois revia, com a ajuda de alguém em quem confiava, a totalidade dos brutos, sabendo antecipadamente que a sua grande maioria iria para o lixo; reduzia os brutos iniciais a um corpo quatro vezes menor e começava finalmente, a partir deste, a cerzir aquilo que seria o filme final.

No Home Movie é, em boa parte, um ensaio documental sobre o último ano de vida da mãe da realizadora, Natalia, judia polaca sobrevivente de Auschwitz, refugiada em Bruxelas há mais de 60 anos (morreu em 2014), e sobre a família perseguida pelos nazis. Mas, no filme, a memória da mãe está a esboroar-se, já não exprime uma história de vida coerente, antes evoca fragmentos do passado: bolinhos do *shabbath*, festas judias domésticas, um ou outro episódio do que em tempos idos foi a vida, um familiar que fez ou disse isto ou aquilo. Esse esboroamento, e o que sobra da forma de habitar o apartamento de Bruxelas pela mãe, são um tema central de *No Home Movie*. Outro está nos *skypes* em que Natalia e Chantal prolongam conversas anódinas e evitam despedir-se, preservando a presença de uma e outra contra o apagamento, a desmemória. Em certo momento, no filme, Chantal evoca, para uma empregada mexicana, a saga da família nos campos nazis, a *Shoah*, as perseguições, a fuga para a Bélgica onde ela própria nasceu em 1950. A mexicana acompanha-a com murmúrios de assentimento, mas sem poder abarcar o que lhe está a ser contado. A memória de tudo aquilo está condenada a esvair-se em vidas que lhe são alheias.

O filme dá forma a esse esboroamento final de uma vasta saga, à perda da experiência e da sua narrativa. E a realizadora refaz o percurso do Josef K. de Kafka perante esse *processo*, numa espécie de conformação-inconformada. Uma coisa é certa: como diz o seu título, o filme *não é* uma *home movie*, não é um filme amador feito sobre a família com uma câmara “lá de casa”. A casa diurna de Bruxelas, filmada em longos planos fixos, obstina-se a perpetuar um espaço ainda habitado, mesmo se as personagens estão muitas vezes fora de campo ou se apenas o atravessam para dele desaparecer. A casa nocturna, revisitada por uma câmara à mão ébria e que parece embater deliberadamente contra os seus cantos, é mais patética: a realizadora chega a casa a meio da noite, anuncia a sua entrada — “C’est moi, Chantal” — e percorre, filmando-o no escuro, o apartamento. Mas nos quartos onde deviam estar a dormir mãe, irmã e empregada não há ninguém: subversão, rejeição do realismo. O filme deixa de ser um documentário. Homenageando a realizadora, disse depois Kent Jones no festival de Nova York onde ela já não foi: “Todos os seus filmes são histórias de fantasmas povoadas por futuros espectros”.

Chantal interrompe recorrentemente o filme com imagens do deserto do Neguev, gravadas a partir de um carro que se desloca velozmente. Essas imagens de uma paisagem desolada e fugitiva — literalmente digressões não narrativas — são, para mim, a metáfora do que resta da memória de Natalia, da família, da saga judaica, de gerações de perseguidos, da terra prometida e talvez da memória da própria realizadora, que pouco depois pôs termo à vida. O Neguev, presente desde o muito longo plano de abertura (quatro minutos de câmara fixa sobre uma árvore batida pelo vento), é o vazio para onde é coado tudo aquilo a que o filme alude mas já só de modo ocasional. Ou, mais brutalmente, é o *terminus* caótico de uma enxurrada de anamneses que já não é possível articular. O vento do Neguev é o do *Eclesiastes*: varre a memória em que a vida se revia. *Exit*. Mas esta é, repare-se, uma *interpretação* minha: invento o sentido das imagens que vejo. Como um *sacerdos scolastre* medieval diante de escrituras especiosas, argumento para entender a *significância* daquele vento, da sua escolha encriptada, para sugerir do que ele é, talvez, metáfora.

No festival de Locarno, a meio de Agosto de 2015, a realizadora era entrevistada por Daniel Kasman a propósito do filme que ali estreava. Mas de súbito Chantal agastava-se e interrompia a conversa: “Escreve o teu artigo sozinho. Pensa tu no filme. (...) Eu fi-lo, agora esse trabalho é teu. O filme é uma dádiva minha...” A realizadora desistia de explicar o filme, de se explicar a si mesma por palavras: ganhava, nela, a artista logofóbica, que preferia evitar o discurso sobre a sua obra e a legava como um dom, em *potlatch*. E mês e meio depois a imprensa noticiava a sua morte em Paris. Escrevia o *Le Monde*:

“Chantal Akerman suicidou-se (...). Autora de uma obra incandescente, pioneira, nómada, trabalhada em profundidade por questionamentos íntimos e históricos e por interrogações formais fundadoras da modernidade cinematográfica, a cineasta belga tinha 65 anos.”

A morte da realizadora relançou a atenção dos *media* sobre a sua extensa obra: meia centena de filmes e ensaios videográficos realizados desde 1968, instalações no MoMa, no Jeu de Paume, no San Francisco Museum of Modern Art e no Jewish Museum de N.Y., na *Bienal* de Veneza e na *Documenta* de Kassel, espólio da galeria Marian Goodman, retrospectiva em Londres. Choveram declarações de cineastas por ela influenciados, entrevistas recentes e antigas, balanços de carreira, evocações de filmes. A avalanche tornou-se numa dissertação multi-autoral sobre a sua obra: dissertação dispersa e fragmentária, decerto, expandindo o obituário e gerando um vasto *in memoriam*, mas dissertação e *disputatio*. Está lá quase tudo: descrição da obra, sua situação histórica, abordagem compreensiva, comparação com a de outros, citações de conhecedores, filmografia. Estes materiais mediáticos poderiam ser o miolo de uma clássica dissertação académica sobre a realizadora: tesoura e cola torná-los-iam numa *collage* feita de introdução, desenvolvimentos, conclusão.

Relações com o script

AO CONTRÁRIO DO QUE por vezes se tem sugerido, a simples inventariação dos traços característicos do cinema “moderno” revela um notório crescendo do autorismo a partir de finais dos anos 70, herdado do *film d’auteur* vindo de finais da década de 50. Para além da herança narrativa comum, os estilos da realização, a *mise-en-scène* e a *découpage*, a montagem e a pós-produção, mantiveram-se elementos identitários-chave na afirmação pública de cineastas, agora mais indissociáveis da experimentação narrativa autoral presente em cada obra. Mas vale a pena observar de mais perto o que se passou na relação entre a “escrita para cinema” e a concretização de cada filme:

O *script* passou a ser menos entendido como texto acabado que é preciso traduzir, ditar ou transcrever para imagens e sons, objecto de transvase entre dois *media*, e tornou-se muitas vezes num *work in progress* inspirador — como em Kubrick, que tantas cenas reescreveu durante as filmagens. Ou mais dependente de acasos positivamente valorados, do jogo ou de iniciativas de actores, de escritas improvisadas pela realização, de “acidentes” ou imprevistos que a obra incorpora — como com Robbe-Grillet e, mais tarde, David Lynch (*Inland Empire* é um caso típico

Menos “ditados”,
menos “traduções”

de sucessivos improvisos). Por outro lado, com frequência, os filmes passaram, à semelhança do que sucedia maioritariamente com o documentário, a ser “reescritos” na montagem e na pós-produção. Também *a contrario* do que diz um *cliché* muito partilhado, o cinema “moderno” e o posterior não cortaram — como já ficou dito — relações com a narrativa nem com a narratividade, antes fizeram proliferar novas formas de uma e de outra, experienciando, no seu próprio território, aberturas a influências pesadas da literatura e do drama, mas também da música e das artes plásticas — no contexto da modernidade artística interdisciplinar que conhecera uma primeira síntese com o clássico *Opera Aberta* de Umberto Eco, cuja primeira edição é de 1962.

A retoma de relação com a narrativa também se fez com base numa nova teatralidade do texto e da *mise en scène* — pense-se no “novo cinema” alemão. Tais experiências narrativas estão ligadas ao abandono da forma-romance do séc. XIX, representada, entre muitos outros, por autores como Dumas (pai), Tolstoi ou Dickens, e à proliferação, nas primeiras décadas do séc. XX, dos modernismos na literatura, na música, nas artes plásticas, na arquitectura. Mais indirectamente também favoreceram a sua afirmação a fenomenologia e a psicanálise, no âmbito da filosofia e das ciências humanas, a par de uma nova *ekphrasis* e de um desejo de diálogo interartes — a “ansiedade de influência” de que falou Bloom — de que o cinema, a seu modo, também participou. Com a exaustão temática e estilística do cinema “moderno” e a emergência, nos anos 80, de novas gerações de cineastas dele herdeiros, o mapeamento da produção cinematográfica reconfigurou-se, voltando a dividir-se acentuadamente. No *main stream* impera o enorme nicho dos *blockbusters* de vocação planetária, cada vez mais internacionalmente produzidos e visando públicos globais muito jovens — os infantis e os “*teens-ado*”. Em matéria de narrativas, os *blockbusters* — guardiães do velho *story telling* — mantiveram-se fiéis às sagas arquetipais, aos ritos de passagem, ao monomito e à “jornada do herói”, fundindo numa única cartilha os legados de Propp, Joseph Campbell, Christopher Vogler e Robert McKee. Mas noutros sentidos desenvolveram-se e subsistem cinematografias de autor mais articuladas com as antigas e novas cinefilias, mais “difíceis” e oferecidas a nichos e a cultos mais delimitados, porque, precisamente, experimentam e arriscam mais nos domínios da realização, do estilo, da estética imagética e sonora, da enunciação autoral e das desconstruções /reconstruções narrativas.

Para os cineastas da primeira geração da *nouvelle vague* francesa, os filmes do realismo poético francês e do cinema de estúdio dos anos 40-50 representaram um *cinéma de papa* (o cinema dos *paizinhos*) de que eles queriam a todo o custo ver-se livres. Para o cinema moderno europeu, a gramática do *studio system* representou um conjunto de convenções e de normas que sufocavam o “verdadeiro” cinema, livre e autoral. Mas, com o surgimento dos pós-modernos, as experiências anteriores deixaram de representar “evoluções”, tornando-se num mar indistinto onde se pescam influências e aprendizagens não hierarquizadas. E a emergência de novos movimentos como o *Dogma 95* e o seu manifesto de “castidade” cinematográfica, apesar de tão normativos e alimentando novas excomunhões, não passaram do papel, cedo desrespeitados pelos seus próprios autores.

O *Dogma 95*

A relação com o tempo: *Inland Empire*

RECORDO A CITAÇÃO DE BLANCHOT que transformei em epígrafe deste escrito, vinda de *Le livre à venir* (1959, tr. port. 1984: 14-15). É costume definir a narrativa como relato. Mas, ultrapassando essa definição sedimentada, Blanchot insiste em que a narrativa não é o relato de acontecimentos excepcionais, verdadeiros (ou ficcionais, acrescento aqui): antes é o *lugar único onde esses acontecimentos se produzem* — eles não *se efectivam* senão ali. São o texto, o filme, a cena teatral ou a *performance* que os tornam existentes. E reactualizam-se como acontecimentos sempre que os releemos ou revemos. O que sucede a Nastagio e à Traversari só existe no conto de Boccaccio. O que Anna Karenina faz e não faz só existe nas páginas de Tolstoi e nos filmes que a adaptaram. Mais: a ficção funde, num acontecimento em devir, diversos tempos. Passados e futuros tornam-se presentes no instante em que o acontecimento *ali* ocorre e o autor se torna personagem: Melville torna-se no

Achab que encontra a baleia branca; Homero torna-se no Ulisses que ouve o canto das sereias; Proust reúne “aqui e agora” os heterogêneos passos dados em Veneza e Guermantes. Insiste Blanchot: como um “relâmpago”, o “então” do passado e o “aqui” do presente fundem-se numa sobreposição de “agoras” que “suprimem o tempo”.

Algo de semelhante se passa, entre *trauma* e *tempo*, em *Inland Empire* de David Lynch (2006). Desde Münsterberg que o cinema se pensou como tendo uma relação única com o tempo, a duração, a diegese e a cronologia do que mostra e narra. Este arco de reflexão vem até Tarkovski e Lynch mas passa por autores como Jean Epstein, que chamou a atenção para as inversões e a reversibilidade do tempo no cinema, chamando-lhes *revolucionárias*. Primeiro com os seus *flashbacks* e *flashforwards* convencionalmente estilizados, depois com a montagem de acontecimentos ou situações filmicas em acronia ou anacronia, o cinema aprendeu a privilegiar a duração, o *kairos* e o *aion* contra o *chronos*. O tempo diegético alterou-se e nessa aprendizagem o cinema descobriu a retrotemporalidade narrativa, as viagens inter-temporais e a mostraçõ do futuro ou de futuríveis. O antes, o durante e o depois perderam a sua interligação convencional e tornaram-se no verso e no reverso uns dos outros, no avesso e no direito uns dos outros. O cinema mudou, deste modo, a nossa percepção do tempo enquanto duração. E fê-lo ampliando a ideia de presente, como disse Robert Bresson (1975) nos seus aforismos: [É preciso] “repor o passado no presente: [n]a magia do presente”.

Inland Empire trata de outro filme que está a ser rodado em Hollywood, *On High in Blue Tomorrows*, baseado num terceiro que décadas antes ficou a meio, *Vier Sieben* (4-7), um filme alemão adaptado de um conto cigano escrito em polaco. Este ficou inacabado porque o casal que o protagonizava foi assassinado durante as filmagens, num drama passiona. A “maldição” de *Vier Sieben* ameaça talvez atingir agora a rodagem de *On High in Blue Tomorrows* e por extensão os protagonistas de *Inland Empire*, o “filme-arca” que contém os dois outros. Podemos pensar a sua arquitectura como um sistema de caixas chinesas ou de *matrioskas* russas: a caixa maior, *Inland Empire*, contém uma segunda, *On High in Blue Tomorrows*, que por sua vez contém uma terceira, *Vier Sieben*. E as três caixas comunicam entre si sobretudo mediante elementos que lhes são exteriores —

o complexo exercício de dupla *mise en abyme* vive de “passagens” entre os mundos dos três filmes é assegurado por uma série de dispositivos imagéticos: um labirinto de corredores e portas (construído em estúdio) que dá acesso a esses mundos; diversos ecrãs de televisão; um buraco de cigarro feito na seda de uma peça de *lingerie*; uma personagem que espreeita para a câmara e convoca o espectador; até episódios da série *Rabbits* que Lynch fez anos antes para o seu *website*. São metáforas do espelho que a Alice de Carroll atravessa para chegar ao “outro lado”.

Parte do cinema de Lynch tem sido considerado charadístico e encriptado (*Lost Highway*, 1997, *Mulholland Drive*, 2001). Mas para “entender” *Inland Empire* basta talvez ter em conta a experiência corrente do sonho, especialmente aquilo a que Freud chamou o *trabalho do sonho*. Adiante analisarei o capítulo VI de *A Interpretação dos Sonhos* sobre esse *trabalho do sonho*: *condensação*, *deslocação*, *figuração* (transformação dos pensamentos em imagens visuais) e *elaboração secundária*. Creio que é possível entender o *modus operandi* de *Inland Empire* à luz destes conceitos. Grande parte do dispositivo narrativo do filme parece saído dessas 200 páginas de Freud. Significa isto que um espectador habituado a pensar sobre o agenciamento dos seus próprios sonhos entende com facilidade as associações de imagens e de situações que presidem a *Inland Empire*.

Por exemplo: um coelho (do teatrinho dos *Rabbits*) sai do seu palco por uma porta que o introduz numa sala neo-barroca (a contiguidade dos dois espaços é explicitamente implausível). O coelho apaga-se no nada e nesse nada surgem dois homens de meia idade que conversam em polaco (referência ao universo de *Vier Sieben*). Um deles diz ao outro que já percebeu que ele quer “entrar”, quer “uma entrada”. O outro responde-lhe que ainda bem que percebeu, porque, sim, de facto ele quer “uma entrada”. Na conversa entre os dois homens, não percebemos onde quer um deles “entrar”: ele quer uma “entrada” para onde, ou para quê? Essa

O trabalho
do sonho

conversa parece absurda. Mas esse aparente absurdo não é relevante: relevante é a obsessão de obter essa entrada. Como nas charadas do sonho: que alguém nos exija uma “entrada” não implica necessariamente que saibamos onde essa “entrada” levará esse alguém. *Inland Empire* está repleto de mecanismos como estes. Também a passagem de um espaço para o outro se processa como num sonho: contamos um sonho dizendo “estava num jardim, ou num quarto...”, mas o sonho não conhece disjunções, não pratica o *ou/ou*, só pratica o *e/e*. No sonho, o jardim *afinal* era um quarto: o que vimos no sonho foi a mesma cena passar-se *primeiro* no jardim, *depois* no quarto. Do mesmo modo, sonhamos que estamos em Roma mas *afinal* Roma é (transforma-se em) Praga.

Tudo ali se tece em torno de Nikki (Laura Dern), a atriz que é convidada a desempenhar o papel principal em *On High in Blue Tomorrows*, e que visitará o *Vier Sieben*, circulando nos três filmes e suas envolvências. É uma viagem alucinatória no tempo e num labirinto mental onde ela pode perder-se, porque inclui incursões em territórios desconhecidos — o subtítulo do filme é *A Woman in Trouble*. O filme monta uma rede de situações, cada uma das quais está em relação com outras ou com outros filmes de Lynch. Não há *flashbacks* nem *flashforwards*: o tempo não conta, aqui, como *a priori* da experiência, como em Kant. *Inland Empire* destrói a cronologia e propõe uma experiência *acrónica* sobretudo *visual*. Dir-se-ia que Lynch quis trabalhar no território do inconsciente — e no inconsciente não há tempo. O inconsciente não sabe lidar com ele e ignora-o (Le Guen, 1997). O inconsciente recalca a irreversibilidade do tempo (Corral, 2016).

O inconsciente
ignora o tempo

Acontecimentos de infância que ganharam para nós valor de trauma regressam instantaneamente, colando-se directamente a acontecimentos da vida adulta que os invocam: atraem-se uns aos outros sem mediação, actualizando o mesmo significado. A colagem ignora o tempo e salta, medusando, sobre ele: o trauma antigo impõe-se no presente com a sua energia original. Não é um *déjà vu*, é uma forma perturbadora de retorno do mesmo. Assim em *Inland Empire*: imagens de acontecimentos passados e presentes, reais ou imaginários, são ímanes que se atraem uns aos outros, coexistindo e coabitando com a variedade das outras experiências de que é feita a singularidade de uma vida. Nos modernismos artísticos, as associações livres seguiram muitas vezes esta mecânica das reactivações traumáticas (pensemos em *L'Année dernière à Marienbad*). Se as observarmos como uma dramaturgia, estas associações mnésicas formam conjuntos de “cenas fulgor”, de “aparições” que dispensam um enredo que as articule. Os núcleos associativos “aparecem” suscitados uns pelos outros.

Muita da narratividade contemporânea, tanto literária como cinemática, navega numa destas águas ou entre elas: a da montagem de “cenas fulgor” que dependem da sua energia semântica e desprezam a narrativa, como nos textos de Maria Gabriela Llansol; ou a da expansiva narrativização dessas cenas para lhes oferecer um contexto compreensivo ou explicativo como desde Proust — é por meio da narrativa, das suas compreensões e explicações, que uma história de vida deixa de ser uma colecção de traumas medusantes e passa a fluir em homeostase com o nosso *habitus*, tornando entendíveis as nossas paisagens interiores. Lynch segue, em *Inland Empire*, o primeiro guião, criando interfaces entre impossíveis e adoptando a indistincção de Watzlawick entre as três ordens de realidade com que lidamos no *Lebenswelt*.

As reactivações traumáticas manifestam-se por imagens mentais a que regressamos compulsivamente. Mas sempre as *figurámos*, sempre lhes demos forma, sempre as tornámos ícones ou ídolos. Parte da pintura e da cinemática contemporânea procuram criar imagens que figurem estes fenómenos — o retorno de um “mesmo” particular, a associação em casulo de várias “cenas fulgor”, a composição de significantes heterogêneos que remetam para o mesmo significado. Muita arte e literatura contemporâneas mostram um perfil obsessivo: autores e artistas trabalham formas de reiteração, parecendo procurar sempre o mesmo dia ou a mesma noite, o mesmo tema, o mesmo tom (veja-se Tarkovski).

If I Forget Thee, Jerusalem (The Wild Palms)

MUITOS EXERCÍCIOS de mistura de textos, com diferentes formas, precederam o que atrás designei, heurísticamente, por método Calvino. Um deles foi o de William Faulkner na publicação (pela *Random House* de N. Y., 1939) de *The Wild Palms* (ou *If I Forget Thee, Jerusalem*, título que ele preferia mas foi preterido pela editora), como recordou Jorge de Sena, seu tradutor, no prefácio (de Novembro de 1960) à edição portuguesa (*Palmeiras Bravas*, Portugália, s.d.: 1961?):

“Em 1939, Faulkner publicou, com o título *The Wild Palms*, duas obras que hoje andam separadas: *The Wild Palms* e *The Old Man*, alternadamente sucedendo-se no volume os capítulos de um e de outro dos dois romances breves. Interrogado acerca da razão por que assim fizera, Faulkner, cuja indiferença olímpica por tal género de perguntas é notória, respondeu que qualquer deles era demasiado curto para publicação separada... Noutra ocasião, porém, confessou que as duas obras exemplificavam ‘dois diferentes tipos de amor’.”

Dois livros alternando-se de capítulo em capítulo num só — a experiência inovava, em 1939. E no mesmo prefácio (de novo recuperado pela *Dom Quixote*, que publicou, em 1993, as duas novelas da edição da *Random House*), escrevia Sena, enebriado pela obra e o estilo de Faulkner, depois de considerar *The Wild Palms* “um dos mais belos e audaciosos romances de amor que jamais se escreveram”:

“Raras obras do nosso tempo são a tal ponto uma construção em que o heteróclito e o difuso se constituem elementos da própria precisão descritiva a atingir, e em que até as contradições nas atitudes do autor, ou inclusivamente a contradição entre incidentes romanescos, num mesmo romance ou de narrativa para narrativa, se imbricam no conjunto por forma a representarem partes essenciais de um todo. (...) Não pretendo afirmar que só a tradução permite penetrar na selva dardejante de pormenores significativos, fumegante de violência e de humor negro, toda em recorrências paralelísticas e cumulativas, borbulhante de riqueza semântica e sintáctica, que é o estilo de Faulkner, tão ingenuamente suposto por muitos um automatismo descontrolado e veemente, quanto por outros uma gongorização retórica e tonitruante, excessiva e desenfreada, de folhetins sangrentos e sombrios.”

The Wild Palms é uma tragédia moderna. Já o disse a propósito da ressurgência de temas trágicos no séc. XX e repito-o agora, recordando os termos em que Sena (loc. cit.) situa a sua relevância na obra de Faulkner:

“*The Wild Palms*, com o seu ‘coro’ de palmeiras ao vento, é uma autêntica tragédia. *The Sound and the Fury*, *Sanctuary*, *Absalom, Absalom!*, são tragédias apenas na medida em que as personagens exercem uma escassa margem de livre arbítrio dentro de uma sociedade condenada e estreita. Em *The Wild Palms*, o amor de Charlotte e Henry [Harry] é uma educação para a morte, a que ambos não só se submetem, mas que voluntariamente criam, quando amplificam o *coup de foudre* que os aproximou, à mulher bem casada e mãe de filhos, e ao rapaz que se mantivera virgem. (...) Wilbourne chega a reflectir que se guardara para ser ‘possuído’ (...)”.

J. L. Borges, sua mãe e o Faulkner censurado

CORTES E MUTILAÇÕES CENSÓRIAS, bem como abusos autorais de tradutores, dão por vezes inesperadas configurações aos originais a que são supostos ser fiéis; *traduttori*, *traditori*: traduções criativas e inventivamente distantes dos originais geram um efeito de glosa ou de rede de reescritas e seus desvios como o que observámos nos *remakes* da tragédia grega, na sobreposição de enredos nos romanceiros populares e na lenta derrapagem de conteúdos dos contos para a infância, fruto de sucessivas versões. Um caso notório de tradutor-autor-desviante e desrespeitador de originais é o de Jorge Luis Borges, ou de sua mãe, ou de ambos, diante de Faulkner. Vejamos:

Em 1940, a *Sudamericana* de Buenos Aires editava *The Wild Palms* na tradução atribuída a Borges (*Las palmeras salvajes*) e feita a partir da versão, sujeita a “limpeza moral” (com supressões e omissões de texto, mudanças de pontuação e até de léxico), dos seus editores londrinos. Mas em Maio de 1939 escrevera Borges, recenseando a novela, na cosmopolita revista *El Hogar* (5):

“Nas obras capitais de Faulkner – *Luz de Agosto*, *O som e a fúria*, *Santuário* – as inovações técnicas parecem necessárias, inevitáveis. Em *The Wild Palms* são menos atractivas do que incómodas, menos justificáveis do que exasperantes” (2007: 527).

Mas se Borges não gostava de *The Wild Palms* nem das suas “inovações técnicas incómodas” e “exasperantes”, porque aceitou traduzir a novela e até avocar, na capa do livro, a tradução? O crítico Douglas Day (VQR, *The Virginia Quarterly Review*, Inverno, 1980) admitiu que os direitos da tradução tenham sido adquiridos pela sua amiga Victoria Ocampo para a editorial *Sur* e a seguir transferidos para a recém constituída *Sudamericana*, sob condição de que fosse Borges o tradutor — e este terá aceitado a incumbência por dinheiro, não por amor ao texto de Faulkner: entre 1937 e 1946, os proventos de Borges vieram, em parte, de traduções encomendadas. E pode ser que a *Sudamericana* e Borges só tenham tido acesso à versão mutilada para satisfazer as normas do *imprimatur* britânico, e não ao original da *Random House*, embora se estranhe que tal tenha sucedido. Ou que, o que é talvez mais provável, a nova editora de Buenos Aires tenha preferido, por prudência, usar a versão já sujeita à citada “limpeza moral”.

Por estranho que pareça, porém, hoje não se sabe ao certo quem verteu *The Wild Palms* para espanhol. Ou foi Borges, que assumiu a tradução, ou ele a partilhou com a mãe, Leonor Acevedo de Borges, ou esta a fez toda, como Borges depois vagamente sugeriu. Infelizmente essa tradução não foi feita a partir do original de Faulkner, mas da versão censurada pela *Chatto & Windus*, que no mesmo ano de 1939 a publicou em Londres, limpando o texto de tudo o que pudesse beliscar a ainda vitoriana censura britânica. Desde então discutiu-se se a tradução, tida como sendo de Borges, era pelo menos fiel ao texto censurado ou se até deste se afastava, distanciando-se ainda mais do original. O episódio põe assim em jogo, desde a *editio princeps*, três versões da novela: a original, a versão censurada pelos britânicos e a tradução desta por Borges (ou pelos Borges), que talvez ignorassem que o texto que lhes foi entregue não era o do autor. Certo é que, reescrevendo a novela a partir da versão censurada e abusando de inusitadas liberdades face ao texto, Borges (sozinho ou com a mãe) modificou, distorceu e inventou por sua conta, até mesmo a concepção e a caracterização das personagens principais, tornando-as irreconhecíveis (Marian Labrum, 1998; Leah Leone, 2014). Eis algumas das suas mais clamorosas distorções:

Reversões das
personagens

O hesitante, passivo e frágil Harry Wilbourne de *The Wild Palms* de Faulkner insiste em que Charlotte Rittenmeyer “é mais homem, mais gentleman, mais educada e melhor” do que ele “alguma vez será”; pelo contrário, o Harry de *Las palmeras salvajes* de Borges (ou dos Borges), voluntarioso e determinado, comanda a acção, contrariando deliberadamente o original. Para conseguir refeminizar a mulher e remasculinizar o homem segundo padrões de género, Borges pôs em Harry falas de Charlotte e *vice-versa*, revirando as representações heteronormativas que Faulkner subvertera e remoldando as duas personagens ao gosto masculino conservador. Além disso transformou narrativa em diálogos, acrescentou violência e acção: fez o que pôde para tornar *The Wild Palms* numa novela de suspense e aventura, género que Borges apreciava mas que Faulkner nunca praticou. Os mais benévolos críticos do tradutor reconhecem a sua habitual “irreverência” face aos originais que verteu para espanhol (Waisman, 2005). Mas com *The Wild Palms* ele fez outra coisa: usou uma ficção alheia e censurada para criar outra, não como tradutor, mas como autor, adequando o texto-fonte aos seus gostos e preferências. Marian Labrum comparou o original de Faulkner e a tradução de Borges e apurou (loc. cit.: 91-92) que, nas primeiras 72 páginas desta, se registam, “pelo menos, 48 omissões, 42 equivalências lexicais incorrectas, 42 inconsistências também lexicais, 20 violações de tom, 20 erros de origem gramatical, 14 equivalentes idiomáticos inadequados, cinco erros de uso de elementos gráficos e outros tantos ortográficos ou de leitura incorrecta”. As omissões são muitas, constavam em grande parte da versão censurada e a autora dá delas vários exemplos concretos: a tradução ora “ignora uma palavra, uma série de palavras ou um vasto segmento do texto-fonte” (loc. cit.: 89). Se a mãe de Borges o ajudou na tradução, as principais distorções do original serão decerto dele: são coerentes com os seus gostos e doutrina literária e com anti-literalidade que reclamava para os tradutores — a da livre co-autoria.

As desviantes opções do Borges tradutor escoram-se, sem por isso se justificarem, num lento diferendo doutrinário: ao longo dos anos 30, ele, que inicialmente fora um admirador de Faulkner e de outros modernos, cansou-se da *forma* novela. Começava a esboçar o que viria a ser o género das *Ficciones*, feito de curtos contos e relatos, e separava-se de Ortega y Gasset, que desde *A desumanização da Arte* (1925) defendia o “realismo psicológico” como único futuro para a literatura ficcional. Em diversas ocasiões, Borges afirmou a sua preferência pela centralidade do *enredo* contra a das *personagens*, menorizando a literatura que vivia da densidade dos conflitos interiores dessas personagens: nunca o *stream of consciousness*, ou a digressão e o discorrer sobre estados de alma, ou as derivas e errâncias, o interessaram. Ele ia tornar-se num especialista da sinopticidade, da concisão e dos enredos breves e concentrados, virando costas às digressões que marcavam as obras de parte dos seus mais destacados contemporâneos. Numa conferência de 1952 sobre “problemas da linguagem”, chegou até a defender “uma maneira calma [e directa] de narrar”, que não era decerto a de Faulkner nem fora a de Joyce, Céline, Proust ou Flaubert. O experimentalismo “psicológico” do romance moderno desgostava-o, bem como o “excessivo realismo” anglo-americano. *The Wild Palms* terá assim sido, para o Borges de 1939, mais um exemplo dessa literatura baseada na tumultuosidade interior das personagens, que ele, entretanto, rejeitara. A sua crítica aos modernos ficou expressa no prólogo que escreveu para *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, também em 1940:

O adeus
à novela

“A novela (...) ‘psicológica’ tende a ser informe. Russos e seus discípulos mostraram até ao tédio que nada é impossível: criaram suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram até ao ponto de se separarem para sempre, delatores por fervor ou por humildade... Essa plena liberdade equivale à plena desordem. Mas a novela ‘psicológica’ quer também ser ‘realista’: prefere que esqueçamos que é um artifício verbal e dá à mais vã precisão (ou à mais lânguida vagueza) um valor de verosímil. Há páginas e capítulos de Proust inaceitáveis como invenções, mas a que, sem o saber, nos resignamos como ao insípido e ocioso dia-a-dia. A novela de aventuras, pelo contrário, não quer ser uma transcrição da realidade: é um objecto artificial que não suporta componentes injustificadas. O temor de cair na mera variedade sucessiva do *Asno de Ouro* [as *Metamorfoses* de Apuleio], das sete viagens de *Sindbad* ou do *Quijote*, impõe-lhe um argumento rigoroso.”

Curioso é que tenha sido o próprio Borges a suscitar as dúvidas sobre a autoria da tradução de *The Wild Palms*: em «Um ensaio autobiográfico» (1970, publicado no diário *La Opinión* em 1974), confirmou ter traduzido, entre 1937 e 1946, Faulkner e Virginia Woolf. E fez, sobre sua mãe e ainda em vida desta, uma revelação:

“Ela traduziu histórias de Hawthorne, um livro de Herbert Read [*El significado del arte*] e fez traduções de Melville, Virginia Woolf e Faulkner que me são atribuídas”.

Quais? Não disse. Mas noutras ocasiões sugeriu que a mãe, conhecida tradutora de *La mujer que huyó a caballo*, de D. H. Lawrence, *El mandarín*, de Eça de Queiroz, *En la Bahía*, de Katherine Mansfield e *La Comedia humana*, de William Saroyan, trabalhou com ele na tradução de *The Wild Palms*, ou até que a maior parte dessa tarefa (ou toda) terá sido dela. Sabe-se que entre mãe e filho sempre houve, desde a infância deste, uma relação simbiótica e depois uma estreita cumplicidade literária: foi ela que escreveu, por exemplo, o final de *La intrusa*, incluído em *El informe de Brodie* (1970). E, de facto, biógrafos da Señora de Borges atribuem-lhe a tradução de *Las palmeras salvajes*. A ser verdade, falta entender por que aceitou Leonor ser, a esse ponto, *factotum* do filho. Protectora, ela acompanhou Borges, em quem a cegueira progredia, em todas as viagens deste até completar 87 anos, só então lhe pedindo que escolhesse mulher e se casasse, o que ele fez em 1967; mas esse casamento (com Elsa Astete), que ela instigara, durou pouco: cedo divorciado, o escritor voltou a viver com a mãe. Leonor de Borges morreu em 1975 com 99 anos. Só depois da sua morte apareceu María Kodama, primeiro como acompanhante do escritor cego, mais tarde como sua esposa (casaram em Abril de 1986 e ele morreu dois meses depois) e herdeira universal. A actriz Gloria Leyland representou o papel da influente mãe em *A noiva de Borges* (1990), adaptação sueca de uma obra homónima de Omar Pérez Santiago.

Certo é que a *intelligentzia* latino-americana conheceu, pelas mãos de Borges (ou dos Borges), uma versão de *The Wild Palms* muito diferente da que Faulkner escrevera. Mas o *remake* espanhol tornou-se uma referência no mundo literário continental: Gabriel García Marquez, Guillermo Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti e José María Arguedas contam-se entre os autores que reconheceram a influência de *Las palmeras salvajes* na sua própria obra – e leram-na, tanto por a novela ser de Faulkner, como por o seu tradutor ser Borges, que conheciam como autor e crítico, e também das suas versões de Virginia Woolf, Melville, Michaux e Gide. O leitor hispânico da época pode ter apreciado a versão assinada por Borges; mas não ficou, através dela, a conhecer o texto de Faulkner. E críticos houve (p. ex. Monegal, 1978) que consideraram até *Las palmeras salvajes* “melhor” do que *The Wild Palms*, ou seja: leram os dois textos, não como um original e a sua tradução, mas como um original e uma sua transferência desviante, que pretendia “melhorar”, canibalizando-o e parasitando-o, o primeiro.

Longe das liberdades da *Chatto & Windus* e de Borges, Jorge de Sena traduziu *bem*, isto é: tão literalmente quanto possível e em bom português, o original da *Random House*. Também para ele Faulkner era, aqui e ali, “exasperante” — disse-o no prefácio à sua tradução. Mas Sena rendera-se ao génio do americano: não quis rivalizar com ele nem ser melhor escritor.

Quanto à censura de que o original de Faulkner foi alvo: se a recepção inicial da novela foi controversa em 1939, ainda em 1948 (um ano antes de ter ganhado o Nobel da literatura “pela sua poderosa e artisticamente única contribuição para o moderno romance americano”) um tribunal de Filadélfia a proibiu por “obscenidade” e perseguiu livreiros que a vendiam. E na Irlanda católica *The Wild Palms* andou interdita até 1954, só circulando sem restrições depois de 1967.

Sobre o que Faulkner, autor moderno, pensava da ficção literária e da sua serventia, leia-se, no seu discurso de aceitação do Nobel (*Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, ed. Horst Frenz, Amesterdão, Elsevier, 1969) a seguinte passagem, que o torna num cultor das “antigas verdades universais” e num clássico humanista:

“A nossa tragédia é hoje um geral e universal temor físico, há tanto tempo suportado que até podemos tocar-lhe. Já não há problemas do espírito. Há apenas a questão: quando reventarão comigo? (...) O ou a jovem que hoje escreve esqueceu os problemas do coração humano em conflito consigo mesmo, que só por si fazem a boa literatura (...): o jovem escritor deve aprendê-los outra vez (...), não dando espaço (...) senão às antigas (...) verdades universais — amor e honra e piedade e orgulho e compaixão e sacrifício — sem as quais qualquer história se torna efémera e irrelevante. Até isso acontecer, ele trabalha sob uma maldição: escreve, não sobre o amor, mas sobre a luxúria, sobre derrotas em que ninguém perde nada que conte, sobre vitórias sem esperança e, pior, sem piedade ou compaixão. As suas tribulações não perturbam a ossatura universal nem nela deixam marcas. (...) Até que reaprenda estas coisas, escreverá como mais um observador do fim do homem. Ora eu não aceito o fim do homem. É fácil dizer que ele é imortal porque vai subsistir; que, quando o último tilintar do destino tiver soado e se desvanecer (...), ainda haverá o som da sua frouxa e inexaurível voz, ainda falante. Não aceito isto. O homem não irá apenas perdurar: triunfará. É imortal (...) por ter alma ou espírito capaz de compaixão, sacrifício e resistência. O dever do poeta, do escritor, é escrever sobre estas coisas. É seu privilégio ajudar o homem a resistir (...), recordando a coragem, a honra, a esperança, o orgulho, a compaixão, a piedade e o sacrifício que têm sido a glória do seu passado. A voz do poeta precisa de ser, não o mero registro ou testemunho do homem, mas uma das suas escoras, o pilar que o ajuda a subsistir e a prevalecer.”

Outro desvio: a Lucrécia de Klossowski

ATRÁS OCUPEI-ME da repetição/reapropriação das tragédias gregas do séc. V a. C. por europeus em finais do séc. XVI e no séc. XVII. Ora, também foi característico de muita pintura académica, na mesma época, que grandes pintores retomassem temas consagrados por mestres anteriores, sem alterar a sua significação canónica. Isso aconteceu primeiro com episódios repescados na narrativa bíblica: desenhar ou pintar histórias sagradas foi um hábito medieval — as bíblias ilustradas que anteciparam as bandas desenhadas e fixaram sinopticamente os episódios legendados que referiam (mas eram exemplares únicos, não destinados a um

“público” — o que só sucedeu com a tipografia de Gutenberg no início da segunda metade do sé. XV). Depois, os temas bíblicos cederam lugar aos das narrativas da Grécia e da Roma clássicas: a partir do ultimo período do Renascimento, Florença e a Europa culta encontraram nelas uma alternativa ao empório do Vaticano, laicizando os seus temas e reiterando, como se fizera com a Bíblia, os seus sentidos canónicos: os cânones nasceram sempre da sua repetição. Estes novos grandes temas, profanos mas sempre edificantes, alimentaram a pintura italiana e europeia da segunda metade do séc. XVI e a do século seguinte, ávida das antigas grandezas imperiais e de fazer ecoar de novo, ampliando-as, as suas narrativas. A nova arca de memórias romanas, a pintura desse século XVI foi buscar, entre mil outras, a lenda da violação e morte de Lucrecia, glosada por numerosos mestres: Cranach o velho, Ticiano, Tintoretto, Botticelli, Rubens, Jacques Stella, Hendrick Goltzius (gravura em cobre), Beaufort, Giulio Romano, Luca Giordano, Gustave Moreau, ainda Louis David em 1789 com um desenho, fixaram em todos os tipos de suportes disponíveis o lendário episódio e/ou o suicídio da dama, que com ele fazia corpo.



A violação de Lucrecia numa das versões de Ticiano (c. 1570) e na de Rubens (c. 1610).



O suicídio de Lucrecia numa das versões de Lucas Cranach o velho, 1550. E por Luca Giordano, c. 1660.

O episódio vinha referido por numerosas fontes, desde Tito-Lívio (*Ab Urbe condita*, livro I, caps. 57-58) a Dionísio de Halicarnasso, Ovídio, Agostinho de Hipona (*De civitate Dei*, livro I), mais tarde Boccaccio (*De mulieribus claris*, 1374). Ei-lo: a bela Lucrecia foi a esposa de Tarquinius Collatinus, sobrinho do rei Tarquínio o Soberbo. Durante o cerco a Árdea, Sextus, filho do rei e amigos seus, fazem apostas sobre a conduta das esposas dos combatentes, sozinhas em Roma, e vão à capital para as espiar. Vêem que muitas damas se entregam a um faustoso festim. Mas a virtuosa Lucrecia, na sua casa de Collatia, perto da capital, fia-lã a sós com as suas servas. Dias depois, ali hospedado pela jovem dama, o filho do rei tenta seduzi-la e ela

rejeita-o. Ele congemma então um duplo crime, contra a anfitriã e contra as leis da hospitalidade: à noite introduz-se nos aposentos de Lucrecia, de adaga na mão, para a estuprar. Diz Tito Lívio que ela acaba por lhe ceder porque ele ameaça matá-la e atirar para o seu leito o corpo nu de um escravo degolado com quem ela teria cometido adultério — suprema infâmia. Na manhã seguinte Lucrecia chama o pai, o marido e seus amigos, revela o que se passou reclamando vingança contra Sextus e mata-se diante deles com um punhal que dissimulou nas vestes: não é culpada mas não quer sobreviver à desonra. As testemunhas do suicídio incitam a um levantamento popular contra a tirania da família real e tomam Roma. O rei regressa de urgência à cidade mas encontra fechadas as suas portas e é condenado ao exílio. A violação de Lucrecia pelo filho do rei e o seu suicídio terão provocado o fim da monarquia e a emergência da república, em 509 a. C.

Na relação entre narrativa e pintura, porém, como na relação entre narrativa e cinema, muitos episódios de referência viram-se por vezes reconcebidos, metamorfoseados no seu reverso ou desviados para imprevistas veredas. Em certo momento, algum autor usou aquele mesmo tema ou episódio para lhe mudar a natureza ou os seus sentidos, tornando-se temporariamente causa de escândalo. Nesse momento, a enfática reiteração do mesmo conteúdo é desviada e o sentido edificante do conto exemplar é discutido, reinterpretado ou pervertido como num novo conluio a seu respeito: revirada, a sua narrativa muda. Entre a narrativa original e o seu desvio esboça-se uma terra (hermenêutica) de ninguém.

Foi também o que fez Klossowski, em dois esboços e numa aguarela, à lenda da violação e morte de Lucrecia. Vejamos como e porque o fez. Mas para o explicar tenho de apresentar o autor, vestindo, em três parágrafos, a máscara do enciclopédista ocasional:

1. Pierre Klossowski (1905-2001), romancista, desenhador, ensaísta, tradutor, foi um eclético intelectual parisiense filho de um pintor e historiador de arte polaco, Erich Klossowski, e de uma aluna francesa de Bonnard, Elisabeth Dorothea Spiro, dita Baladine Klossowska. Autor de uma escrita de rara elegância e erotómano impenitente, elaborou boa parte da sua ficção com base em duas personagens centrais, Octave (um *alter-ego* ou *doppelgänger* de si mesmo) e Roberte (*alter-ego* ou *doppelgänger* de sua mulher Denise Marie Roberte Morin-Sinclair). Como autor literário, deveu parte da sua boa recepção a Foucault e a Deleuze, que o estimaram e elogiaram sempre. Como desenhador e aguarelista, a sua obra foi longamente ensombrada pela do seu irmão mais novo, Balthasar, dito Balthus. Os Klossowski mudaram-se para Berlim no início da Primeira Guerra mas o casal separou-se, devido à relação que Baladine manteve com Rainer Maria Rilke. Mais tarde, de regresso a Paris e protegido por André Gide, Pierre, bilingue, traduziu para francês, com Jean-Pierre Jouve, os *Poemas da Loucura* de Hölderlin, depois a primeira versão de *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, de Benjamin, a *Gaia Ciência* de Nietzsche, o *Tractatus logico-philosophicus* e as *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, a *Eneida* de Virgílio, o *Nietzsche* de Heidegger, outros.

2. Rilke e Gide marcaram a infância e a adolescência de Pierre, vivida entre escritores e artistas. Georges Bataille, que conheceu em 1935 (ficaram amigos até à morte deste, em 1962) apresentou-o a André Breton e Maurice Heine, mais tarde a André Masson. Em 1947, Pierre casou-se com Denise, viúva de guerra, resistente anti-nazi e deportada no campo de Ravensbrück; e publicou o seu primeiro grande ensaio, *Sade mon prochain*. O segundo, de 1969, seria *Nietzsche et le cercle vicieux*. O terceiro, de 1970, *La monnaie vivante*, que Foucault qualificou como “o livro mais elevado da sua época”. Publicara ainda uma colectânea de artigos sobre Nietzsche, Gide, Bataille, Blanchot, outros: *Un si funeste désir* (1963).

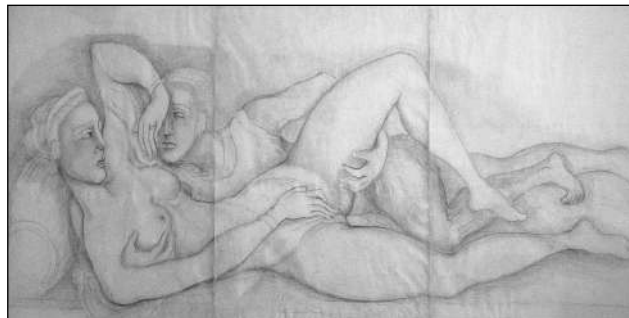
3. Em 1965, a Gallimard editava *Les lois de l'hospitalité*, trilogia ficcional que incluía *La Révocation de l'Édit de Nantes*, *Robert ce soir* e *Le Souffleur*, acrescentada de um *preâmbulo* e de um *posfácio*. “Há dez anos que vivo ou julgo viver sob o signo de Roberte”, escrevia o autor apresentando o livro. E esse signo era o das “leis da hospitalidade”: Octave, professor de filosofia escolástica, proporcionava a Roberte, austera parlamentar, ocasiões para se oferecer a terceiros como objecto de desejo — ocasiões que ela aproveitava, complacente ou instigando-as também. Nos muitos desenhos ilustrativos da obra, Roberte,

sempre objecto de assédio sexual em que se compraz, é a protagonista; e o seu modelo é Denise, mulher do autor. Klossowski também se interessou por cinema: desempenhou um papel no *Au hasard Balthazar* de Bresson (1966), outro (ao lado de Denise) no *Roberte* de Pierre Zucca (1978), inspirado na sua trilogia, e ajudou a criar *La vocation suspendue* (1978), adaptado de outro texto seu, e *L'Hypothèse du tableau volé* (1979), ambos de Raul Ruiz.

Ecce homo, na minha micro-versão enciclopédica. Vejamos agora o que ele fez da lenda da violação e morte de Lucrecia. No início de *La Révocation...* (1959), Klossowski inventa um pintor, Tonnerre, e descreve minuciosamente um dos seus quadros, *Lucrecia*, alusivo à violação da nobre romana por Sextus Tarquínio. O pintor imaginário afasta-se da representação canónica da violação e incorpora-lhe uma ambiguidade que a perverte. Eis como o autor descreve (ed. 1970: 29-31) o quadro do seu Tonnerre, “pintado no género vulgarmente ilustrativo e obediente aos estereótipos da imaginação popular”:

Tonnerre

[Ele] “mostra-nos Lucrecia deitada no seu leito (...), a cabeça, de perfil, soerguida, uma perna apoiada, a outra erguendo a coxa de modo inquietante, talvez rejeitando o agressor mas abrindo-lhe caminho (...); já sobre ela, Tarquínio aproxima o seu rosto do da dama, abraçando-lhe o torso com um braço e já acariciando um seio enquanto ela, com um braço de cotovelo em riste e a mão aberta, tenta afastar os lábios do homem, estendendo a outra mão para o ventre com os dedos alongados, parecendo menos cobrir a sua vergonha do que esperar (...). Repare-se no rosto perturbado de Lucrecia, na mão que, a pretexto de travar a boca gulosa de Tarquínio lhe oferece flagrantemente a palma, na outra que, mais abaixo, em vez de impedir o acesso ao tesouro (...) alonga os dedos... Tonnerre quis exprimir a simultaneidade da repugnância moral e a irrupção do prazer na mesma alma, no mesmo corpo (...).



O esquisso de Klossowski / Tonnerre, descrito no início de *La Révocation de l'édit de Nantes*.

A descrição replica fielmente, num clássico exercício de *ekphrasis*, o licencioso esquisso de Klossowski (por vezes erradamente atribuído a Balthus). A obra do Tonnerre inventado é muito obviamente a sua. No esquisso, Tarquínio já largou a adaga, envolvido no enlace que precede a posse desejada: a ameaça de morte desvaneceu-se, substituída pelo engodo do instante. E as mãos de Lucrecia revelam a ambiguidade do seu transe, só aparentemente rejeitando o intruso. Pergunta Klossowski: “Vemo-la ceder por ter decidido pôr em seguida termo à vida, ou primeiro decidiu-se a ceder desde que desaparecesse depois? (...) [O suicídio é nesse caso] a punição dessa confusão, desse solecismo” (ed. 1970: 28-29). Lucrecia cede, mas não pode sobreviver à cedência. Pelo contrário, a Roberte/Denise de Klossowski sobrevive a todas as suas constantes cedências. Ele *inventou* o “solecismo” de Lucrecia para nele fundar a duplicidade e a natureza equívoca da sua Roberte: precisou de perverter um cânone para lhe oferecer um falso passado e uma falsa “tradição”. E, fazendo-o, perverteu o sentido do episódio com 2.500 anos, que ainda dera um poema a Shakespeare (1594), uma peça de teatro a André Obey (1931) e uma ópera a Benjamin Britten (1946); O “solecismo” de Roberte torna-se, em Klossowski, emblema do “eterno feminino” — precisamente o inverso do que a lenda de Lucrecia representava. Como uma vez disse Machado de Assis: “A ocasião não faz o ladrão, faz o roubo; o ladrão já nasce feito”.

Klossowski desenhou ainda um par de *Roberte(s) pousando para Lucrécia e Tarquínio* (tendo sempre Denise por modelo). E outros dos seus muitos desenhos onde Roberte é a figura central aludem claramente ao episódio de Lucrécia e Sextus, sempre desviando-o do seu lendário significado. Dir-se-á que o rapto, o roubo ou o desvio de episódios das narrativas clássicas para lhes perverter o sentido ou as re-semantizar foi tipicamente característico dos modernos — ou mais precisamente dos modernismos das primeiras décadas do século XX, perdurando depois. Mas essa operação põe em evidência uma contraditória relação com as narrativas do passado. Por um lado, significa que é “impossível” ignorá-las, e que a sua revisitação é para nós incontornável, sob pena de apagarmos segmentos imperdíveis da cultura herdada — a famosa *cultural heritage* de que não queremos abdicar. Por outro, porém, significa que já não é possível lidar com o seu antigo valor facial, que o sentido da sua antiga mensagem já não nos satisfaz e que, numa era determinada pela desconfiança, lhes oferecemos, num movimento de paralaxe, uma nova inteligibilidade, uma leitura em segundo grau, a perda da inocência linear de onde sempre parecem vir: suspeitamos do que contavam.

No romance, a inevitabilidade dessa “era da suspeita” foi exposta nos quatro artigos, escritos entre 1947 e 1956, que compõem o ensaio homónimo de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*. A sua reflexão inaugurou a “nouvelle critique” de Barthes e Blanchot e antecipou o *Pour un nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, só publicado em 1963. No segundo artigo, que dava o título à antologia, escrito em 1950, a autora descrevia a crise do romance tradicional, desacreditado pela desconfiança de autores e leitores face à personagem canonizada em estereótipos que já não espelhavam “a realidade psicológica actual”. Neste sentido, a reescrita desviante da lenda de Lucrécia por Klossowski foi um exercício típico do programa de Sarraute. E se Klossowski alienou os conteúdos da lenda inventando-lhes uma nova representação icónica na pintura, o mesmo trilho foi inúmeramente percorrido pelo cinema moderno, desconstruindo os significados convencionais e herdados nos comportamentos “solecistas” que filmou, tornados ambíguos e polissémicos.

Mais que a pintura, as imagens em movimento do cinema foram o meio ideal para pôr em evidência o “solecismo” das Lucrécias, o seu *double bind* e a sua natureza ambígua. Personagens condicionadas por diferentes vínculos ou por fidelidades antagónicas não conseguiam desnovelar a complexidade emocional em que se descobriam labirintizadas. Já não eram heróis lineares clássicos, hesitavam em cada encruzilhada, faziam o contrário do que prometiam, eram o verso e o reverso da mesma medalha. Antígona e Creonte já não se confrontavam devido a imperativos claros e inconciliáveis: confrontavam-se dominados pelos labirintos dos seus conflitos interiores.

Resíduos narrativos em Julião Sarmiento

NAS ARTES PLÁSTICAS, observadas sobretudo a partir do fim dos anos 60 do séc. XX, há artistas igualmente “obsessivos” e reiterativos em matéria temática mas que, em diálogo permanente com a diversidade de tendências em sucessivos tempos, exploraram, para além da pintura e da escultura, as potencialidades da fotografia, do cinema e do vídeo, ora mostrando autonomamente o trabalho resultante dos seus experimentos, ora fazendo-os convergir em colagens e instalações *multimedia*. É o caso de Julião Sarmiento, nascido em 1948, cuja obra multi-suportes cobre as últimas cinco décadas (primeira participação em colectiva de 1968, na Sociedade Nacional de Belas-Artes). Originalmente desenhador, ele pinta, esculpe, fotografa e filma, mantendo igualmente com a literatura e a escrita, através de todos os tipos de citações, uma muito forte relação cifrada. Sobre os seus “Trabalhos dos Anos 70” (exposição de 2002 no Museu do Chiado), escreveu João Pinharanda (Público: 7.11.2002) que eles incluíam “montagens fotográficas, encenações de textos, salas de vídeo, colagens de materiais heteróclitos (...), imagens próprias ou recicladas de outros *media*, citações literárias e textos originais, instalações sonoras”. E sobre a recepção desses dispositivos heteróclitos escreveu Bartolomeu Marí (2002: 43):

“A percepção da literatura, da fotografia, da pintura, etc., é diametralmente oposta à percepção do cinema, da música ou do teatro. Nestes últimos, o tempo da percepção vem contido, ditado pela própria obra e pelo dispositivo necessário à sua existência:

entramos num local, sentamo-nos, as luzes apagam-se, a acção tem lugar, voltam a acender-se as luzes e abandonamos o local. Nos primeiros, é o espectador que escolhe a quantidade de tempo e a intensidade da atenção que dedicará a cada obra, é ele que marca a velocidade dos acontecimentos (...). Na obra de Sarmiento encontramos vaivéns constantes entre tipos de sensibilidade, por vezes opostos, por vezes simultâneos. Palavra e imagem coexistem em numerosas obras, o som está presente em instalações e o cultivo do meio cinematográfico aparece com frequência e constância na produção do artista até aos nossos dias.”

Pós-pop, pós-conceptual, pós-minimalista, neo-figurativo (as taxonomias pouco importam aqui; sobre a recepção crítica da sua obra leia-se Bruno Marques, 2010), Julião Sarmiento, cuja obra é muito marcada por representações do desejo sexual e pelo erotismo — figurações libertinas que se repetem até *Casanova*, série de 1997, e até hoje — e para quem autores como Bataille e Klossowski foram referências primevas, atravessou a década de 70 fotografando, articulando fotografia e textos com outros meios e testando os limites do super 8 e do vídeo antes de, nos anos 80, “regressar” à pintura (na *Documenta 7*, Kassel, 1982) (6). Cinema, literatura, pintura, arquitectura, cartografia, manuais (zoológicos, botânicos), são citados ao longo da sua obra, e há nela autores recorrentemente presentes; além de Bataille e Klossowski há Martin Amis, Céline, J. L. Borges, Wittgenstein, Carver, Novalis, Kleist, Byron, Poe, Virgínia Woolf, Herberto Helder, outros. Ao longo de décadas, Julião Sarmiento foi (e é) um grande *citador*: os seus trabalhos aludem constantemente a outros, em diálogo com exterioridades cúmplices e com afinidades electivas que ele transporta para títulos, legendas, palavras ou frases inscritas em telas, ou textos que com elas compõem. Essa teia de citações é uma malaxagem quase artesanal, que se faz “mastigando o mundo visual como um atlas de imagens e textos” (Delfim Sardo, 2001). O mesmo fez Godard, outro grande *citador*, no seu cinema: a afirmação da obra faz-se invocando uma multidão de outros autores e obras, heterogêneos que com ela compõem, satisfazendo um imperativo de alusões empáticas e rejeitando o solipsismo, mesmo quando tais alusões parecem resultar de meras associações livres.

Para além da *imagerie* literária e fílmica geradora de citações, a obra plástica de Julião é subsidiária da narratividade: muitas vezes criou sequências de imagens proto-narrativas (vejam-se os seus *Quatre Mouvements de la Peur*, 1978/1995, nove fotografias que parecem decompôr, numa sucessão de fotogramas de uma sequência cinematográfica, um episódio, movimento ou “acção” inseparável de algo que “está a ser contado”), na esteira dos *picture artists*, mas sublinhando a natureza intervalar dessas imagens: elas mostram momentos imediatamente anteriores ou posteriores a algo de estável, o *fluens* mais que o *stans*. Encenam instantes fugidios, transições dependentes da relação com o seu *antes* e o seu *depois* e também com o dentro e o fora de campo. *Sugerem* narrativas, não as *ilustram* como as têmperas de Botticelli sobre Boccaccio ou como as imagens de Klossowski. Sobre o *narrativo* em Sarmiento escreveu Pinharanda (loc. cit.):

“Por narrativo, entenda-se algo que se pode encadear numa sequência de imagens visuais (fixas ou em movimento) e verbais (escritas ou lidas). Há um tempo de percepção próprio (e muitas obras - por exemplo *Déjà Vu*, 1979; *Rosebud*, 1979 - desenvolvem ainda essa dimensão como algo de autónomo): é o tempo da leitura dos textos, da visão do *loop*, da relação entre a leitura ou audição e a visão das imagens. Nalguns casos há dominantes analíticas, noutras narrativas. Em ambas as situações Sarmiento encarrega-se, obra a obra, de deslocar os estatutos dos discursos, de negar as chaves de ligação, de semear pistas multiplicadoras de sentidos - embora eles sejam sempre obsessivamente concentrados num mesmo tema ou clima (...). Estamos no domínio de um discurso que (de Joyce a Burroughs ou do *nouveau roman* a Llansol) rompe os códigos da narrativa linear”.

Em 2012, na montagem de *Noites Brancas*, a maior retrospectiva que Serralves lhe dedicou (160 obras), acompanhada de *tableaux vivants* inspirados em motivos e situações representados na sua obra, o artista recusava de novo reduzir à pintura a transversalidade das suas práticas (Nuno Crespo, Público: 23.11.2012):

“Não sou pintor. Pintor era o Cézanne. Para mim a pintura é um *meio*. (...) Desde o início, os *media* com que trabalho não foram um *fim* em si mesmos. Sou um artista conceptual, ou seja, a matéria do meu trabalho serve-me de *meio* para veicular uma

ideia”. [E sobre as telas de fundo branco, uma nova etapa do seu trabalho:] “Talvez estas telas sejam muito reconhecidas porque não é normal um artista trabalhar sobre tela e fazer pinturas que não são pinturas, mas desenhos. (...) Percebi que não era preciso aquilo tudo (cor, fotografias, muitos elementos pictóricos) e comecei a ser mais minimal. A partir daí preferi o preto e branco.”

Em fins de Março de 2011, Julião Sarmiento foi a Londres ao jantar de despedida de Vicente Todolí, que, vindo sete anos antes de Serralves, saía da direcção da Tate Modern. A jornalista Anabela Mota Ribeiro entrevistou os dois para o Público. Daí transcrevo as seguintes passagens, a segunda das quais tem directamente a ver com a ligação arte-cinema-literatura na obra do artista, e que começam com uma pergunta a Vicente Todolí (in <http://anabelamotaribeiro.pt/juliao-sarmiento-e-vicente-todoli-65913>) sobre a pobreza de alguns dos suportes:

AMR: “Quando conheceu a obra do Julião, ela coincidia com aquele que conhecia nas conversas [que tinham antes tido] sobre cinema? Vicente: “Conheci-a paralelamente. Ele estava a trabalhar com os cartões do bacalhau”. Julião: “Papel de embrulhar bacalhau.” Vicente: “As primeiras séries que vi eram muito fílmicas, eram sequências. Eu tinha um fascínio por este suporte, que era ao mesmo tempo pobre e rico. Pobre porque servia para embrulhar bacalhau. Rico porque tinha uma textura muito especial. Se calhar trabalhou com este material por acaso, ou por não ter dinheiro, ou foi premeditado”. Julião: “Objectivamente foi porque não tinha dinheiro para comprar outro material. Comprava maços de papel de embrulhar bacalhau, umas 200 folhas, que me saíam pelo preço de 10 folhas de papel fabriano. Por outro lado, comecei a trabalhar naquilo e a aperceber-me da riqueza do material.”

Adiante há uma passagem da conversa sobre a sala que Julião Sarmiento ia ter na Tate Modern em Abril desse ano, ao lado da de Joseph Beuys, com cinco obras de diferentes épocas. Diz ele, sobre essas cinco obras ainda escolhidas por Todolí:

Julião: “Está ali tudo o que é essencial. A primeira obra, *Untitled (Bataille)*, refere um texto do Bataille; e a última refere uma visão do Foucault sobre um texto do Bataille [*Forget Me*, 2005]. Parto do Bataille e acabo no Bataille! (...) Ando sempre à volta das mesmas coisas. Três obsessões fundamentais: arte, cinema e literatura”. Vicente: “E sexo! (...) Sexo não, desejo!” [riso]. Julião: “Num escalão piramidal, essa está lá em cima. O resto são sucedâneos”. Vicente: “Isto é seguramente o que o grosso da população pensa, mas não se atreve a dizer, e o artista tem a liberdade de o dizer. Tem imunidade”. Julião: “Imunidade *ma non troppo*. Tenho alguma. Essa história do *eros* e do *thanatos* é muito velha. Todos temos essa obsessão” (...). Vicente: “Sexo e morte: tudo está nisto.” Julião: “Independentemente disso, que é óbvio (...), tenho essas três vertentes (literatura, cinema e arte) que se juntam, se intercalam, se visitam. Há muitas imagens e ideias que voltam. São *compelling*.”

Mais tarde, em entrevista de 2013, Elsa Garcia perguntava-lhe como trabalhara ele as fotografias dos anos 70. E ele respondia (<http://umbigomagazine.com/um/2013-02-13/juliao-sarmiento-esse-obsuro-objecto-de-desejo.html>):

“Nunca me apeteceu contar histórias, mas sim fragmentos, coisas que se passavam antes ou depois da história. Nessa altura estava muito interessado numa espécie de linguagem fotonovelistica e não a queria realizar em cinema mas sim em imagens fixas, *stills*. Todas as fotografias eram (...) encenadas conforme o movimento que eu achava que as personagens deviam fazer.”

Imediatamente antes ele tinha esclarecido a sua relação prática com o “cinema dos cineastas”, porque a entrevistadora lhe perguntara se a paixão pelas imagens em movimento nunca o tinha feito desejar tirar um curso:

“Tirava o curso e passava-me logo a paixão. Gosto muito de ser autodidata e de saber as coisas de uma forma quase atávica. O meu interesse pelo cinema é um interesse de espectador. Nunca seria capaz de realizar um filme. Reparei nisso quando trabalhei com Atom Egoyan no filme *Close* [curta, 2001]. Eu trabalho sozinho, o Atom trabalha com 50 pessoas. São duas maneiras completamente diferentes de funcionar”.

De facto, Julião Sarmiento também filmou (a maioria desses filmes foi acidentalmente destruída num incêndio) mas não como um “cineasta”: lidou com as imagens em movimento como mais um suporte de fixação de figuras, gestos e durações, consciente de que o dispositivo cinemático propicia uma relação única com o tempo e também conhecedor da sua artificiosidade como *medium*. É um

artista que experimenta com essas imagens em movimento como tinha experimentado com diferentes tipos de fotografia (por exemplo polaróides), mas não para “fazer cinema”. No entanto, o cinema, mesmo o feito com equipamentos rudimentares e “amadores” (super 8, vídeo, quase sempre sem som), é para ele o mesmo *dispositivo de captação* e o mesmo *dispositivo discursivo* que para um cineasta, dispositivo duplo que ele desvia da sua tendencial narratividade para testar experimentalmente os seus limites expressivos, em diálogo com a video-arte e as video-instalações. Não fez filmes “de cineasta”, mas nunca deixou de ser um cinéfilo medusado pelo cinema. Essa cinefilia de Julião Sarmiento, que tantos fantasmas e memórias visuais instila na sua obra de artista plástico, está bem patente, por exemplo, no curto prefácio que escreveu para *Cinemateca*, de Pedro Mexia (2013, sobre 48 filmes feitos entre 1944 e 2012), cativado pelo modo como o autor metamorfoseou *plots* complexos em *short stories* pessoais:

“A escolha destes filmes (...) carrega em si a culpa do amor por um certo tipo de cinema, pelas pequenas histórias domésticas, pelo melodrama insinuado, por um certo cinema de culto. (...) Mais do que um livro sobre cinema é um livro sobre alguns filmes e sobre sensações que poderemos ter ao ver esses mesmos filmes depois de o lermos. Porque é um livro que mostra, que aponta, que relembra, que determina aquilo que se vê. (...) Somos levados, diria quase forçados, a rever ou a reler a história que o autor nos quer contar. Não a história do filme, mas a história que o autor ‘leu’ no filme. No fundo, muito mais do que um livro sobre o cinema, este é um livro de pequenos contos, de *short stories* que nunca começam nem nunca acabam. Que vivem eternamente no limbo moral que se situa entre a verdade e a mentira, entre a virtude e o pecado, entre a qualidade e a falta dela.”

Nele como noutros artistas contemporâneos, resíduos narrativos invocam precursores sombrios e referentes inspiradores, apesar do apagamento e da rasura dos temas edificantes, heróicos e epopeicos das antigas sagas arquetipais e das antigas “grandes narrativas”, que desde a *pop-art* foram erradicados e rasurados das artes plásticas ocidentais e radicalmente substituídos pelo quotidiano corrente e anódino, em rompimento, também, com a pintura mimética e de-grandiosa-beleza que era inseparável de tais narrativas e as ilustrava. De facto, as artes plásticas contemporâneas raramente tiveram por temas as histórias de Medeia ou das bacantes, de Electra ou de Hamlet, de Antígona ou de Fedra: quando se referem a elas tornam-as reminiscências a que já só aludem metaforicamente.

Vimo-lo a propósito dos heróis, anti-heróis e heróis relutantes da literatura moderna e contemporânea: o estrangeiro de Camus, o K. de Kafka, o homem sem qualidades de Musil, as personagens de Raymond Carver, são solitários saturninos ou ébrios dionisíacos que vão a curas nos alcoólicos anónimos. Libertinos herdeiros das criaturas de Sade mas cujos avós perderam ao jogo os seus castelos, passaram a andar perdidos na nova “multidão solitária” de Riesman, a vaguear na agitada Berlim de Döblin, a pernoitar no Savoy de Roth ou em albergues espanhóis, substituindo os míticos aristocratas, os semi-deuses greco-romanos e seus sucedâneos renascentistas e românticos: são criaturas banais e quase anónimas. Adeus protagonistas clássicos? Adeus, pelo menos, à centralidade de todas as “grandes personagens” que ainda deram alma ao renascimento e ao barroco.

Uma última nota, esta de natureza meramente pessoal: em 2017, nas vésperas de assinar com a Câmara de Lisboa o protocolo de instalação da sua colecção particular num pavilhão da Avenida da Índia — colecção que integra obras de Álvaro Lapa, Eduardo Batarda, Jorge Molder, Rui Chafes, Rui Sanches, Fernando Calhau, Cabrita Reis, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Cindy Sherman, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Pierre Bonnard, Miguel Barceló, Cristina Iglesias, Marina Abramovic, Adriana Varejão, outros — disse Julião Sarmiento:

“Não sou um coleccionador. Sou um artista que junta coisas. Comecei no liceu, com um desenho que troquei com o João Maria Mendes, o meu maior amigo naquele tempo, e que desenhava muito bem” (*in* jornal Expresso *on line*, 29.05.2017, «Julião Sarmiento cede a sua colecção de arte a Lisboa»).

Sim, lembro-me desse episódio liceal. E estou grato ao acaso que me pôs na origem da colecção de Julião.



Os temas de Julião Sarmento regressam em *leit-motifs* recorrentes, numa grande variedade de meios e suportes, importados da colagem, da banda desenhada, da literatura, de filmes e de *mixed media*.

Outras repetições canónicas

DUAS BREVES REFERÊNCIAS a outras figuras de repetição do mesmo, a primeira sobre o uso de *key visuals*, a segunda vinda do universo da banda desenhada. Escrevem Hediger e Hoof (2016: 209) sobre o caso extremo dos filmes institucionais, feitos para grandes corporações empresariais e hiper-codificados por estereótipos, *clichés* e *déjà vus* tidos por eficazes em termos comunicacionais e de mercado:

“Sejam sobre a *BASF*, a *DuPont Chemicals*, a *Tata India*, a *Deutsche Bahn* ou a *Maersk*, os filmes sobre corporações empresariais usam os mesmos *key visuals*, (...) a mesma música, a mesma narração em *voice-over*, os mesmos tropos retóricos. Quase sem excepção, falam de desafios, de responsabilidade, do futuro, de sustentabilidade e dos nossos filhos; têm música inspirada na de Philip Glass e mostram grandes centros urbanos com arquitectura de aço e vidro, praças e ruas saturadas de gente que caminha em todas as direcções, crianças que brincam ou cientistas felizes entre a equipa do seu

laboratório. Único elemento que varia (...): o logotipo da corporação”.

Esta rígida padronização é apenas um exemplo do *audiovisual anônimo*, estritamente comercial e obediente a um código de convenções tornado temporariamente canônico por agências de comunicação ou de publicidade e *marketing*. *Key visual* (*visual-chave*) é o *design* usado por estas agências como guião para uma campanha, impondo ao objecto fílmico uma identidade e um *mood*. Veja-se a publicidade automóvel: os novos modelos das grandes marcas saem de *parkings* e viadutos futuristas, atravessam montanhas edénicas (de preferência com mar em fundo), estacionam em centros urbanos barrocos ou *belle-époque*, ou, em alternativa, diante de grandes *mansion houses*. São casos de repetição saturada de sentidos supostamente modernos, que não ousam dar um passo fora do seu catecismo maneirista. Aqui ninguém inova em matéria de conteúdos audiovisuais da mensagem, a não ser que o filme inove em matéria de efeitos especiais gerados em computador. E a aposta na repetição institui uma seguradora: nenhum cliente discutirá a eficácia da comunicação garantida pela experiência acumulada. O atingimento do público-alvo do filme garante a esse cliente um índice médio de satisfação com o produto que pagou, até que conselheiros e amigos dêem mostras de que se caiu no *kitsch* ou no *camp*. No cinema de ficção, também o *studio system* aproximou os seus géneros desta quase anonimidade autoral, feita de *generalidades* e de *déjà vu* que o consumo torna “universais” — pense-se, entre outros exemplos, na invariância narrativa e formal da série *James Bond*. Mas, como disse Antoine Compagnon (1998: 207):

“As generalidades, como a língua e os géneros, devem ser concebidas como agregados momentâneos, *standards* que nascem de transacções, e não como normas ou padrões que lhes pré-existiriam (...). Aquilo a que chamamos invariante, norma, código, talvez um universal, nunca é senão uma *stasis* provisória e revisível.”

Segundo exemplo de regressos do mesmo: amantes de banda desenhada terão acompanhado, a meio dos anos 90, o relançamento revivalista, pela editora *Dargaud*, da série de álbuns de Edgar P. Jacobs (1904-1987) com as aventuras de Blake & Mortimer, escritas e desenhadas por autores contratados para “ressuscitar” as histórias e universos do seu criador. Sobre a montagem dessa operação ler-se-á *Blake et Mortimer [histoire d'un retour]*, de Jean-Luc Cambier e Éric Verhoest, Paris, Dargaud, 1996. Jean Van Hamme (argumentista) e Ted Benoit (desenhador) explicam, ali, como fizeram para recriar o mundo de Jacobs e para produzir um primeiro álbum (*L'affaire Francis Blake*, mesmo ano) que relançasse as aventuras dos protagonistas, oferecendo-lhes uma “segunda vida”. Van Hamme (que também trabalhou para cinema e televisão: adaptou, por exemplo, a *Diva* de Daniel Odier para o filme de Jean-Jacques Beineix, 1981) e Ted Benoit (que estudou cinema e se manteve cinéfilo) explicam que referências cinematográficas usaram no seu trabalho, que *répérages* fizeram e a que arquivos e fontes fotográficas recorreram.

Os mundos
de Jacobs

Perante uma obra cuja publicação se iniciara em 1946 e que agora, 50 anos depois, devia recomeçar, Van Hamme e Benoit sabiam que a mera reedição dos álbuns de Jacobs vendia 17.000 exemplares/ano e que cada exemplar era lido em média por três pessoas; ou seja, a reedição dos Blake & Mortimer existentes criava, para a antiga série, 50.000 novos leitores/ano. Para além do desafio que a Dargaud lhes fazia do ponto de vista criativo, a dimensão comercial do empreendimento era, assim, considerável. A editora convidou mais tarde uma segunda equipa (Yves Sente, argumentista, e André Juillard, desenhador) a trabalhar em paralelo em novos álbuns, para assegurar a regularidade da publicação. E, pontualmente, outros argumentistas e desenhadores colaboraram, com maior ou menor êxito, na criação da nova série. Obsessões e cenários característicos dos “mundos de Jacobs”: civilizações escondidas sob o oceano (*O enigma da Atlântida*), explorações de fundos marinhos por escafandristas (*O segredo do Espadão*), grutas com rios subterrâneos vindos da mitologia grega (outra vez a *Atlântida* e *O segredo do Espadão*), labirintos inexplorados das pirâmides egípcias (*O mistério da Grande Pirâmide*), laboratórios e/ou instalações militares secretas dissimuladas no subsolo (*S.O.S Meteoros*) ou em cavernas (*O segredo do Espadão*), caves tecnológicas sob mansões particulares (*A Marca Amarela* e *As três fórmulas do prof. Sato*), os esgotos de Londres (*A Marca Amarela*), um labirinto de catacumbas em Paris e um

bunker da resistência francesa (*O caso do colar*). Outros traços do universo dos Blake & Mortimer de Jacobs, relativos aos seus personagens: os dois *bachelors*, que partilham a mesma casa londrina e jantam juntos, regularmente, no *Centaur Club* de Piccadilly, são um físico nuclear cujo *hobbies* são a arqueologia e as línguas da antiguidade, e um capitão dos serviços secretos militares britânicos, habituado a aceitar missões “inexistentes”. O primeiro é um prodígio de capacidade científica, o segundo um operacional de acções especiais. São dois *gentlemen* conservadores e *action men* que não resistem ao desafio da aventura e que, no rescaldo da Segunda Guerra, se tornam em paladinos do “Ocidente” e do “Mundo Livre”. Foi esse patético “espírito de 1946” que a *Dargaud* quis recuperar, meio século depois.

Em matéria de repetições canónicas pense-se igualmente no relançamento cinemático, pela Marvel, de super-heróis dos *comics* da primeira metade do século XX. São retomas centradas no recurso a efeitos especiais e a imagens fabricadas em computador, sobrecarregadas de cenas de acção feitas no regime que David Bordwell (2006) designou por *intensified continuity* e vivendo de montagens cada vez mais rápidas, destinadas a públicos adolescentes que as consomem nas novas plataformas digitais de distribuição-exibição. E estas ressurreições de *action movies* e seus super-heróis suscitam, a par da voga dos carnavais temáticos das *Comic Con* (*Comic Books Conventions*) internacionais, a atenção de uma nova tribo académica: multiplicam-se, sobre elas, dissertações de doutoramento apoloéticas, que dão testemunho do medusamento hipnótico que em tempos já fora o dos estruturalistas francófonos pela série dos James Bond.

O espectáculo do dispositivo nos *blockbusters* pós-clássicos

NOS *BLOCKBUSTERS* PÓS-CLÁSSICOS e pós-*New Hollywood*, géneros inicialmente menores (ficção científica, *thrillers* de terror, filmes de catástrofe e a mistura dos três) ganharam o primeiro plano, substituindo os antigos *westerns*, os grandes épicos de época e os filmes de guerra (com excepções como o *Troy* ou a *Schindler List*, e o caso à parte de *Apocalypse Now*). Mas significa isto que o *design* genérico das narrativas tenha mudado em favor de um regresso ao “cinema espectáculo” ou “de atracções”? Já para Méliès, como comentou Tom Gunning (1990 e 2003), o guião, a fábula ou a narrativa só tinham importância para interligar truques e efeitos visuais. E, como defende Vivian Sobchak (2006: 339), “as histórias das longas-metragens hoje mais populares tornaram-se meros pretextos ou alibis para seqüências de mostrações cinéticas autónomas e espectaculares de todos os tipos, desde que sejam emocionantes e produzidas por efeitos especiais do dispositivo” — como mostraram as tão ilusivas imagens de computador em *Terminator 2*, no *Jurassic Park*, no *Titanic*, no *The Matrix* e no *Armageddon*, depois nos super-heróis da Marvel. Os *blockbusters* contemporâneos teriam, deste modo, reabilitado o primitivo “cinema de atracções”, apostando como sempre na técnica ilusiva que propõe o mundo mais peripatético como dotado de verosimilhança — um mundo eventualmente tão implausível como o do feiticeiro de Oz, mas naturalizado e tornado realista como nos clássicos tempos do *studio system* e da *willing suspension of disbelief*. Esta tendência conhece hoje um novo fôlego com os filmes feitos para as “salas hápticas” da 4DX, onde poltronas móveis, paredes e tectos ampliam efeitos especiais sincronizados com a acção. Isto não significa, porém, que, mesmo na época do *movie-making-by-committee*, quando se passaram a decidir os grandes investimentos em assembleia de accionistas, a mecânica clássica das narrativas e do *plot* tenha abandonado os seus hiper-testados padrões e objectivos.

A Hollywood pós-clássica reciclou e refundiu os seus géneros e intensificou os efeitos especiais ilusivos, mas continuou a seleccionar as suas histórias de modo a tirar o melhor partido das condições tecnológicas de pós-produção e de exibição, como já Zanuck defendia em 1953 a propósito das histórias que deviam ser, ou não, filmadas em *Cinemascope*. Para o *main stream*, a mudança mais substancial operou-se nas *performances* técnicas e nas imagens digitais, não na estrutura e no *design* das narrativas, o que se acentuará com as novas salas 4DX. Mas, à margem da resiliência dos padrões narrativos na Hollywood pós-clássica, os diferentes caminhos do cinema de arte e ensaio, ou de autor, ou independente, não são nas últimas três décadas especialmente diversos dos trilhados, num período mais vasto, pelas

literaturas e pelas artes, apesar das dúvidas inicialmente suscitadas, a este respeito, pelo hoje clássico Eco dos anos 60.

Foreshadowing, Plant & Payoff, MacGuffin

PARA ALÉM DA ESTRUTURA EM ACTOS, Hollywood cultivou dispositivos narrativos destinados a densificar a coerência interna de cada *script* e a criar, no seu seio, mais ligações que acentuam a sucessividade causal. Entre eles contam-se o *foreshadowing* e o *plant & payoff* e a invenção de motivos ou pretextos que por si sós despoletem histórias — o *MacGuffin*. Vejamos brevemente como funcionam:

Foreshadowing (o equivalente filmico da *prolepse* literária) é *prelucir* ou *antecipar*, por vezes através de uma simples deixa, algo que se tornará relevante mais tarde, no decurso da acção. É uma relação de encadeamento ou implicação (visual ou sonora) entre um primeiro e um segundo momento, que só ganha pleno significado nesse segundo momento — um implante de sentido com vista a um eco ampliado posterior. Um caso particular de *foreshadowing* é o *plant & payoff* (semear e colher), que introduz no filme um dado aparentemente anódino mas que será mais tarde dramaticamente necessário. Por exemplo, no início de *Aliens 3* (Cameron, 1986), a protagonista testa um esqueleto mecânico que a reveste e que é usado na base espacial para descarregar objectos pesados; mais tarde, ela usá-lo-á, como uma armadura, no combate final com a rainha alienígena. Em *Thelma & Louise*, (Ridley Scott, 1991), Louise leva relutantemente para o fim-de-semana que vão passar juntas a pistola de Thelma; essa pistola será usada a meio do primeiro acto, no *inciting incident* que muda a história: Louise matará com ela o homem que, no *parking* deserto de uma *boîte* de estrada, tentava violar a amiga. Tchekhov aconselhava a não mostrar em cena uma espingarda a não ser que ela viesse a ser disparada na peça; se não o fosse estaria ali a mais, geraria uma expectativa destinada a ser defraudada e prenderia inutilmente a atenção do espectador.

Em *Thelma & Louise*, o *plant & payoff* estabelece relações causais entre momentos narrativos dentro da história; mas, noutros casos, pode não satisfazer a tradicional causalidade, limitando-se a estabelecer uma mais vaga ligação entre momentos. Por vezes, o *foreshadowing* e o *plant & payoff* só surgem nas reescritas do *script*, quando, perto da versão final, se procura que o texto ganhe mais consistência, mais lógica interna e mais auto-referencialidade, acentuando a ligação entre diferentes cenas ou sequências. O *foreshadowing* pode estar contido numa frase, num objecto ou numa competência adquirida como em *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988): o garoto aprendeu com Alfredo como se projectam filmes, portanto sabe como substituí-lo quando este sofre um acidente; ou pode antecipar comportamentos futuros: em *Wall Street* (Oliver Stone, 1987), um jovem corretor da Bolsa discute ao telefone com um rico investidor; quando desliga diz a um amigo: ‘Sabes qual é o meu sonho? É vir a estar do outro lado deste telefone’. A frase *prelucir* e explica o arco da personagem que a seguir acompanharemos.

Mas por vezes um objecto é apenas um *MacGuffin* (ou *McGuffin*: termo adoptado por Hitchcock), um mero pretexto que despoleta a história. Pode ser algo tão vago como os segredos de Estado em *North by Northwest* (1959), os projectos de um novo avião militar memorizados por um Mr. Memory em *The 39 Steps* (1935), uma chave perdida em *Dial M for Murder* (1954). *MacGuffins* são também as “cartas de trânsito” em *Casablanca*, (Michael Curtiz, 1942), documentos “mágicos” à guarda de Rick Blaine, que permitem voar para a Lisboa neutral e a que todos, incluindo Ilsa Lund e Victor Laszlo, querem deitar mão. Em *Avatar* (James Cameron, 2009), toda a acção é provocada pela busca de *unobtainium*, um mineral raro cuja utilidade desconhecemos (é caro e precioso — eis tudo o que a história sobre ele diz). Na trilogia *The Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-2003), o *MacGuffin* é o anel. “O *MacGuffin* não é nada”, disse Hitchcock a Truffaut (1967). Ou, noutra formulação (mesmas entrevistas): “O *MacGuffin* é o dispositivo, o artifício, os papéis que os espiões procuram... A única coisa relevante é que, no filme, os planos, documentos, segredos têm de ser de importância vital para as personagens. Para mim, narrador, o que sejam não tem qualquer importância”. Michael Kurland (Gotham Writers, «What Is A McGuffin?», in <<https://www.writingclasses.com/toolbox/articles/what-is-a-mcguffin>>) atribui ao realizador a seguinte anedota:

O final de
L'eclisse,
1962

“Dois homens viajam de comboio na Escócia. Um deles pergunta: ‘O que há naquela caixa preta da bagageira?’ ‘Um *MacGuffin*,’ diz o outro. ‘Para que serve isso?’, insiste o primeiro. ‘Para caçar leões nas montanhas da Escócia’, explica o segundo. ‘Mas não há leões nas montanhas da Escócia’, estranha o primeiro. ‘Oh! Então não é um *MacGuffin*,’ conclui o segundo.”

Muito cinema *moderno* desprezou *foreshadowings* e *payoffs*, considerando-os meros maneirismos e amarras narrativas que condicionam o modo de contar qualquer história. Os sete minutos finais de *L'eclisse* (Antonioni, 1962), último filme da trilogia sobre a “incomunicabilidade” (os dois outros são *L'avventura*, 1960, e *La notte*, 1961), são um bom exemplo de *anti-payoff*: finalmente envolvidos depois de uma aproximação superficial, Vittoria e Piero despedem-se apaixonados e garantem um ao outro que vão encontrar-se no dia seguinte e em todos os dias seguintes. Diz ela: “E esta noite?” Responde ele: “Sim, às oito horas, no sítio do costume”. Mas separam-se meditativos e, sem mais explicações, não os voltaremos a ver: a câmara demora-se em árvores e volta ao bairro (o E.U.R., da Exposição Universal Romana) onde passearam juntos pela primeira vez; voltamos a ver, sem eles, as rotinas e os transeuntes quotidianos desse bairro; chega a noite, mas eles estão ausentes. Na versão do guião editada em 1964 (Einaudi), escreveu Antonioni: “Não vemos Vittoria nem Piero: nenhum deles comparece ao encontro.” A sua relação diluiu-se no nada e todo o final se torna deceptivo e enigmático — obrigando o espectador a repensar o que motivou a aproximação-separação do casal e transformando o filme numa metáfora fria sobre a vacuidade do amor “moderno”. Final “monstruoso” e “fantástico”, escreveu-se então (Vogel, 1975): a história esquece-se de si, esvazia-se. Em fim de vida, porém, reavaliando a sua obra, o realizador distanciou-se desse final: “Quando vejo o *Deserto rosso* dou-me conta de que é um filme estranho e reconheço como fui louco; e o mesmo penso do final de *L'eclisse*.” (Mattanza, 2006: entrevista com Antonioni).

Mas este aparente desprezo por *foreshadowings* e *payoffs* pode ser mais aparente que real: de facto, os diálogos de *L'eclisse* antecipam as consequências das dúvidas e hesitações existenciais de Vittoria sobre o seu lugar no mundo e sobre as suas relações com os homens (o filme começa quando ela decide separar-se de Ricardo e acaba quando ela e Piero interrompem, sem motivo aparente, a sua recente relação). As três versões do guião do filme, em parte não-coincidentes, contêm cenas que prenunciam aquele final. Por exemplo, em casa de uma amiga, Vittoria diz que “há alturas em que um pedaço de tecido, linha e agulha, um livro ou um homem são a mesma coisa”. Ou, inquirida por Piero, que lhe pergunta se os imagina juntos no futuro, Vittoria responde honestamente: “Não sei”, o que o irrita: “Não sei! Não sei! É a única coisa que sabes dizer?” São momentos que, reconsiderados à luz do enigmático final vazio, antecipam a renúncia à continuidade do casal (8).

O “programa” clássico ...

RECONSIDEREMOS DE NOVO os passados de onde vimos: o “realismo” do cinema clássico dependia de convenções, códigos e procedimentos, de normas de *mise en scène*, *découpage*, escalas de planos e montagem que “gramaticalizaram” a criação cinematográfica e lhe deram cada vez mais a natureza de uma infindável coleção de *déjà vus*, de um *habitus* ameno e previsível. Por oposição a esta “gramática”, o cinema moderno tornou-se indisciplinado e a-normativo, apresentando aos seus públicos cada vez mais exemplos de aparente ausência de códigos e convenções, mostrando procedimentos técnicos e um pensamento autoral singulares, que obrigavam os espectadores a confrontarem-se com ele. Embora artificiosos e baseados em técnicas ilusivas, os procedimentos tornados canónicos pelo cinema clássico visavam impor, através da *invisibilidade da técnica* (na altura chamava-se-lhe *transparência*) e do escondimento do *apparatus* (o dispositivo usado nas filmagens), uma visão naturalista/realista do mundo, dos seus espaços, das relações inter-pessoais e suas figurações. Foi neste *modus faciendi* cinematográfico que J.-L. Baudry se apoiou para definir o cinema como máquina ideológica tirânica, que impõe ao seu espectador uma visão inteiramente artificial do que seja a realidade. Os procedimentos que garantiam a verosimilhança ao cinema clássico narrativo têm sido innumeravelmente inventariados. Eis uma passagem de Susan Hayward (2006: 84-

85) sobre a abordagem de uma cena, o tipo de planos que a compunham e a montagem que lhe dava forma final:

“Neste cinema, o estilo está subordinado à narrativa: o plano, a luz, a cor, a *mise en scène*, a montagem, o som não devem chamar a atenção para si próprios. (...) Para que a montagem não chame a atenção para si própria, a continuidade é essencial. Para o conseguir [para conseguir o realismo ou o efeito de realidade], cada cena é filmada num só plano — geralmente um plano longo — chamado *master shot* ou *master scene*. Depois, partes da mesma cena são refilmadas, desta vez em planos médios e grandes planos, que serão montados na *master scene*, cortando-se todas as redundâncias. Para garantir a continuidade, *match cuts* [*raccords*] e *eyeline cuts* [plano de personagem que olha seguido de plano do objecto olhado] são rigorosamente respeitados (...). O campo-contra-campo usado nos diálogos estabelece um conjunto realista de trocas de olhares, oferecendo alternadamente os pontos de vista de cada personagem. (...) A cor serve a tonalidade emocional ou psicológica da sequência (...). A música apenas reforça sentidos (perigo, romance, etc.).”

Subordinação
à narrativa

Também Aumont, Bergala, Michel Marie e Vernet (1983; 2008: 52) evocam Bazin (in *Orson Welles*, 1972: 66-67) para descrever a ilusão de realidade gerada pela *transparência*, ou invisibilidade da técnica, garantida, no cinema clássico, pela montagem baseada em todo o tipo de *raccords* visuais e sonoros:

“O objectivo de qualquer filme é dar-nos a ilusão de assistirmos a acontecimentos reais que se desenrolam diante de nós como na realidade quotidiana. Mas essa ilusão depende de um enorme artificiosismo: a realidade existe num espaço contínuo, enquanto no ecrã vemos uma sucessão de pequenos fragmentos, os *planos*, cuja escolha, ordenamento e duração constituem o que chamamos *découpage* do filme. Se, num esforço de atenção voluntária, tentamos perceber as rupturas impostas pela câmara no desenrolar contínuo do acontecimento representado e perceber porque somos naturalmente insensíveis a essas rupturas, entendemos que as toleramos porque são precisamente elas que criam em nós a impressão de uma realidade contínua e homogénea”.

Muitos autores produziram comentários demolidoramente irónicos sobre estes procedimentos. Leia-se, por exemplo, em Gérard Mordillat (2011):

“Em Hollywood cada plano faz compreender o seguinte e esclarece o que o antecedeu. (...) Não tenham medo, está tudo sob controlo: nós sabemos. Os que escrevem sabem, os que filmam sabem, os que financiam sabem. Na mais tempestuosa aventura, no mais horrível caso criminal, na mais atroz das guerras tudo é claro, controlado, explicado. A vida pode ser feita de incertezas, dúvidas e angústias, mas no ecrã não há sombras nem desfocagens”.

Estes procedimentos foram a escola da narratividade cinematográfica clássica. Mas a tendência para encher o cinema de *clichés* narrativos está longe de se limitar ao *studio system* e a Hollywood, é mais transversal e recorrente. Jacques Rancière (2012: 19) exprimiu-o, entre outros (cf., *supra*, Todorov), de modo eloquente:

“Quando se rogou aos artistas soviéticos que produzissem imagens positivas do homem novo e quando os cineastas alemães projectaram as suas luzes e sombras nas histórias formatadas pela indústria de Hollywood, a promessa inverteu-se. O cinema, que devia ser a nova arte anti-representativa, parecia fazer exactamente o contrário: restaurava os encadeamentos de acções, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes se tinham esforçado por quebrar”.

Há alguns anos escrevi (Mendes, 2009) sobre o que distinguiu a narratividade cinematográfica “moderna” da “clássica”, não subscrevendo a ideia maioritária de que o cinema “moderno” e os que se lhe seguiram “recusaram” a narrativa, lhe voltaram costas ou se limitaram a “desconstruí-la”. Nesse texto afirmava que o cinema que hoje é produzido em condições profissionais partilha uma “tradição [narrativa] do antigo” (fundada nas práticas neo-aristotélicas e shakespearianas) e uma “tradição [narrativa] do novo” (que remonta à *nouvelle vague* francesa e ao pós-neo-realismo italiano, embora invoque predecessores dos anos 20 do século passado). E acrescentava:

Foi da tensão entre ambas [as referidas tradições] que resultou a capacidade das narrativas cinematográficas para se metamorfosearem e surpreenderem, recusando a estagnação — um fenómeno que (...) conhecemos da história da literatura e das dramaturgias desde muito antes do cinema ter irrompido no mundo das artes.

O cinema
“moderno”
não “recusou”
a narrativa

Não vou, aqui, re-inventariar os principais traços característicos do cinema “clássico” a que o cinema “moderno” e os seus parceiros (incluindo os americanos da *New Hollywood*) fizeram frente. Sobre esta matéria remeto o leitor para o texto citado (Mendes, 2009: 73-77), onde esbocei um perfil genérico desse cinema. Mas vale a pena reiterar que esse classicismo, cujas pedras basilares eram o campo-contra-campo e a montagem assente em *raccords*, resultou dos procedimentos codificados de *mise en scène* e *découpage* estabilizados, na senda de Griffith, pelo *studio system* americano e, na Europa, pelo realismo poético francês. Os anos 30 e 40 foram, segundo Bazin (veja-se o que ficou dito em *Que coisa é o filme*) as décadas do “perfeito equilíbrio” e do quase unanimismo procedimental que estabilizou um conjunto de géneros e formatos e que, do ponto de vista da realização, obedecia ao *diktat* da invisibilidade da técnica. Outros autores referem um período hegemónico mais vasto, que se estende até finais da década de 50. No *studio system*, nenhum realizador ousaria um movimento de câmara que desse ao espectador consciência da existência desta. A realização não era autoral, devia estar integralmente ao serviço do *script* planificado e a este o produtor — o dono da obra — apunha, com frequência, a ordem “*shoot it as is written*”.

Equilíbrio,
desequilíbrio,
reequilíbrio

O *studio system* promoveu a linearidade das monomíticas “jornadas do herói” e dos itinerários dramáticos que reproduziam, na sua aparente diversidade, um *construct* predominante — o dos ritos de passagem, dos protagonismos sacrificiais e das histórias de redenção. O *design* genérico das histórias adoptou a forma “ordem/desordem/restauração da ordem” (*order/disorder/order-restored*) ou, mais sinteticamente, a forma “disrupção /resolução” (*disruption/resolution*), e essas histórias deviam obedecer à lógica da acção orientada por objectivos (*goal oriented*), deviam mover-se por acção das suas personagens (*character's led plot*) em direcção a finais conclusivos e irreversíveis (*closure*). Isto significa obediência à sequência princípio-meio-fim, gerida pela causalidade e pela sucessividade, com durações e timings internos convencionados. É este o ordenamento que sobrevive no *monomito* de Campbell, no *archplot* de McKee e na jornada do herói de Vogler, ou nos três actos e respectivos *turning points* de Field. De Egri e Vale a Stempel e a Blum, as matrizes narrativas pouco divergem, apesar da diversidade das histórias.

Independentemente da maior ou menor complexidade pontual dessas histórias, que podiam acomodar um *plot* principal e *plots* secundários, estes eram rigorosamente hierarquizados e precisavam de diálogos iterativos e redundantes (repetições de frases-chave ou de palavras-chave) para que o sentido principal do narrado não escapasse ao espectador (concebido como um máximo denominador comum). Tal redundância era redobrada pelas funções da música, usada para reiterar emocionalmente, de modo tautológico, a narrativa com seus clímaxes, seus tempos intermédios e anti-clímaxes. O paradigma deste *design* é *Gone With the Wind* (Fleming, 1939), “a maior história de amor de todos os tempos”, filmada sobre o pano de fundo da Guerra da Secessão americana. A arte e a indústria cinematográfica, feitas para as “massas”, deviam satisfazer, filme a filme, objectivos comunicacionais claros e universais, porque o seu objectivo era “encher salas e não esvaziá-las”, como entre muitos outros recordou Christian Metz (1975) (11).

Em abono do rigor dir-se-á, no entanto, que esta caracterização sumária do cinema clássico se tornou numa caricatura em muita historiografia moderna do cinema. E constitui uma síntese muitas vezes apressada, que não dispensa a grelha mais apertada da análise de filmes e de autores — para já não falarmos da variedade de géneros, seus códigos e convenções, do *western* e do *film noir* ao melodrama, ao drama psico-social, à comédia e aos musicais. Só tal análise dá a ler a enorme dimensão do trabalho produzido, e permite que não percamos a ligação pessoal a obras que, feitas embora segundo um receituário “clássico”, se tornaram obras-primas do cinema — pense-se em *Stagecoach* (John Ford, 1939), *Caught* (Max Ophuls, 1949), *They live by night* (Nicholas Ray, 1948), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) ou *Touch of Evil* (Welles, 1958), entre mil outros. E seria, no mínimo, ingénuo ignorar a relevância de sucessivas gerações de cineastas estrangeiros no *studio system* de Hollywood. Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Fritz Lang, Von Stroheim, Elia Kazan, Hitchcock, Milos Forman, Roman Polanski, Costa Gavras, Sergio Leone, Ken Russell, Alan Parker, Peter Weir, deixaram nele marcas autorais

incontornáveis; esse fenómeno prolonga-se hoje com Paul Verhoven, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro ou Alejandro González Iñárritu, estes três últimos latino-americanos que negociam, como Jayro Bustamante, o *estadounisamiento* das suas tradições e *modus faciendi* nacionais.

... e o moderno

EM CONTRASTE COM AS NORMAS e procedimentos técnicos do cinema clássico, o carácter a-normativo e declaratório do cinema moderno significa em primeiro lugar que, “des-gramaticalizando” e despadroneando os seus filmes, cada autor interiorizou que o(s) seu(s) ponto(s) de vista sobre o mundo e as coisas eram apenas pontos de vista possíveis entre muitos outros. O ponto de vista autoral moderno foi predominantemente relativista e reflexivo (como nos casos de Bresson, Antonioni, Resnais, Bergman, Godard, Robbe-Grillet, Pasolini e tantos outros) e o discurso declaratório incluía uma retórica argumentativa e justificativa que abriu caminho ao filme-ensaio. Mas esta retórica não era “linguística”, era indigenamente cinematográfica (e já o era no cinema clássico). Parte do cinema moderno continuou a usar o “monólogo interior” eisensteiniano como fio narrativo, mas a sua característica fundamental é que a sua discursividade dependeu muito mais do olhar subjectivo do autor (e da câmara) sobre o que filma, e do trabalho mais livre do som, do que da ideia de que o cinema é “uma linguagem” codificada e convencionada.

Uma maneira de sintetizar o que significou, na cultura europeia, a emergência do cinema moderno, pode ser a adoptada por András Bálint Kovács na abertura da sua introdução a *Screening Modernism — European Art Cinema, 1950-1980* (2007, xiii, § 1), apesar dos primeiros filmes do pós-neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa datarem de meados e do final da década de 50. Mas a síntese de Kovács refere-se a um momento já de consagração, de “vitória” dos modernos nos campos de batalha da cultura europeia:

“Nos anos 60, o cinema afirmou uma nova posição no seio da cultura ocidental: os cineastas passaram a ver-se a si mesmos como os mais eminentes representantes dessa cultura. A arte moderna tornara-se no símbolo de um novo *zeitgeist* e novas gerações estavam em luta aberta contra a cultura burguesa clássica. Reformas culturais e na educação em 1968 foram celebradas por uma geração cujos membros tinham crescido a reclamar a existência de uma tradição cinematográfica própria: vindos dos anos 30 ou 40, já no cinema sonoro [Godard e Chabrol nasceram em 1930, Truffaut em 1932, Rivette em 1928, mas Antonioni em 1912, Fellini e Rohmer em 1920, Resnais em 1922; n. J.M.M.] viam no cinema mudo a sua tradição cultural e artística identitária e desprezavam o entretenimento de massas”.

Se considerarmos, de modo aproximativo, que o “programa moderno” se esgotou, e não só no âmbito do cinema, em finais da década de 70, assumiremos que uma nova diversidade cinematográfica se foi afirmando e conquistando mercados (em primeiro lugar os das cinefilias) desde a década seguinte, a de 80. Muitas vezes a travessia multimoda desse vasto e complexo limiar tem sido descrita, no idiolecto voluntarioso da crítica das artes, em termos de emergência da pós-modernidade, ou da tardo-modernidade, ou de uma segunda modernidade — uma discussão semântica e ideológica que é relevante do ponto de vista das historiografias mas que não desenvolverei aqui. O cinema posterior à exaustão estilística e temática do período “moderno”, ou seja, o cinema que conhecemos das últimas três décadas e meia, fez frutificar muitas das sementes narrativas que aquele deixou plantadas, ou desenvolveu-se a partir da sua herança.

Importância de *L'Année dernière à Marienbad*

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, de Alain Resnais — filmado em 1960 com base num “cine-romance” de Alain Robbe-Grillet, vagamente inspirado na novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940) mas sobretudo no seu próprio romance *La jalousie* (1957) — estreou em 1961 ganhando o Leão de Ouro em Veneza e o prémio Méliès (do sindicato francês dos críticos de cinema). Com o passar dos anos, tornou-

se num dos exemplos paradigmáticos do cinema moderno europeu e exerceu uma poderosa influência sobre sucessivas gerações de cineastas.

É a seguinte a situação que, no filme, gera a história: num luxuoso hotel neobarroco, um homem (Giorgio Albertazzi) tenta convencer uma mulher (Delphine Seyrig) de que tiveram uma relação no ano anterior, num hotel como aquele, e que ela lhe pediu um ano para se separar do marido e ir viver com ele; mas agora a mulher diz de nada se recordar, que ele está a confundi-la com outra, que nunca esteve no lugar onde ele diz que essa relação ocorreu. Mas “se não foi em Fredericksbad — insiste ele — foi em Karlstadt, em Marienbad ou em Baden-Salsa, ou aqui mesmo neste salão”, tanto faz. Ele esperou um ano como combinado e agora está ali para a levar consigo. Robbe-Grillet referiu-se depois ao *plot* como uma simples história de persuasão: “o homem oferece à mulher um passado, um futuro e a liberdade”.

O filme rompe deliberadamente com o *story telling* linear, com a verosimilhança e com a busca do efeito de realidade do cinema clássico. Não há nele *flashbacks* (equivalentes filmicos das *analepses* literárias), mas sim diferentes momentos de um tempo não-linear. E as personagens não têm sequer nome: no texto de Robbe-Grillet, a mulher é apenas designada por A, o seu assediador por X e o (talvez) marido por M. Com frequência, a *voice over* de X descreve situações e lugares onde ele e A estiveram juntos mas que não correspondem com precisão ao que deles se vê no filme. A estátua de Carlos III e de sua mulher, junto da qual A e X conversaram “no ano passado” e onde “agora” voltam a encontrar-se, surge em diferentes locais do mesmo jardim. E à medida que o assédio de X se torna mais insistente, percebe-se que ambos, ele e A, são, cada um a seu modo, *unreliable narrators*: ele porque usa imprecisamente as suas memórias, ela porque desmente repetidamente o que parece cada vez mais indesmentível. O (talvez) marido de A (Sacha Pitoëff), jogador, está também no hotel: ele e a mulher ocupam quartos separados, ligados por uma saleta comum. M joga incansavelmente um jogo “a que ganha sempre mas a que pode perder” — e de facto joga-o várias vezes com X e vence-o sempre. A narrativa e a *mise en scène* são marcadas pela recorrência de cenas e situações a que se regressa continuamente em *loopings* parciais, criando um *puzzle* que se desenvolve em acronia embora referindo-se sempre, ora ao momento “actual”, ora ao “ano passado”. É um labirinto de memórias, falsas memórias e memórias refeitas, de pequenos desvios onde “verdadeiro” e “falso”, “real” e “imaginário”, “factos” e sua “interpretação”, se misturam e se confundem.

Em consonância com os *décors* neobarrocos, a atmosfera do hotel e o clima do convívio entre os seus hóspedes são deliberadamente falsos e artificiosos, filmados nos antípodas do realismo naturalista e produzindo um onirismo hipnótico, muito próximo do devaneio ou da *rêverie*. A imobilidade teatralizada dos actantes, muito estilizados, os fragmentos de conversas parcialmente incoerentes, a natureza formalista das suas acções e desempenhos, acentuam esse afastamento para longe do “real” e a proximidade com narrativas deliradas: a palavra-chave que caracteriza o que ali é dito e feito é *ambiguidade*. Aconteceu? Poderá ter acontecido?

Ao mesmo tempo, a peça de teatro (*Rosmer*: alusão a *Rosmersholm* de Ibsen) a que os hóspedes assistem no hotel, e de que vemos cenas perto do início e do fim do filme, refere-se a uma situação comparável à de A e X e propõe, deste modo, a *mise en abîme* do assédio a que assistimos e do seu desenlace: “Ao bater da meia-noite serei sua”. A mesma *mise en abîme* é também vagamente proposta nas conversas de salão entre os hóspedes: parte delas alude a um “caso” ali ocorrido no ano passado entre certo homem e certa mulher (Frank e A?), “caso” que se tornou objecto de discreta ironia e ganhou uma *patine* anedótica. No final, a revelação do que se terá passado entre X e A, o ano passado, no quarto da mulher, é objecto de três versões distintas: numa delas, imaginária, o marido atraindo matou, a tiro, a mulher; noutra, ela resistiu até ao fim mas foi violada pelo assediador; noutra ainda, recebeu-o de braços abertos. Nestas reconstituições alucinatórias do que se passou, o filme ganha uma expressão maneirista e de quase-comédia, próxima do expressionismo alemão. Diz a *voice over* de X sobre o falso final em que M matou A: “Não, eu preciso de si bem viva”. Mas não sabemos se alguma das duas outras versões correspondem ao que entre eles se terá passado, e a dúvida persistirá.

O desfecho do filme, porém, é resolutivo, mesmo se apenas oniricamente resolutivo: *A* mantém-se até ao fim indecisa entre *M* e *X*, talvez temendo, como a mulher da peça de teatro, “perder alguém tão próximo [o marido] que o julgamos parte de nós próprios”. Mas *M* sabe que ela partirá, visita-a no quarto e despede-se dela evocando o amor perdido entre eles. *A* insiste com *M* para que a ajude e a impeça de partir, mas ele diz-lhe que é demasiado tarde e que, quando no dia seguinte acordar, ela terá partido. Num último adiamento da decisão, *A* pede a *X* que espere a meia-noite para partirem. Mas até essa hora *M* nada faz para impedir tal partida: de futuro continuará a ganhar ao jogo, mas perdeu no amor. E à hora combinada *A* e *X* partem, juntos, do hotel. Como na peça de teatro: “Pronto. Agora sou sua”. *X* ganhou o único jogo que o interessava; *A* aceita acompanhá-lo e inicia com ele uma nova vida de destino incerto, no escuro da noite. Fim.

Resnais e Robbe-Grillet desentenderam-se fortemente por causa do filme: o escritor tentou impor um *script* recheado de detalhes sobre a música e muito obrigante quanto à *découpage*; mas nas filmagens o realizador assumiu o controlo da obra, separando-se das propostas do argumentista. E na estreia do filme, a recepção crítica dividiu-se profundamente: “obra-prima” para uns, “exercício esteticista e vazio” para outros, filme “insano”, “snob” ou “de rara beleza”. Certo é que *L’année dernière* interpelou: ninguém na crítica lhe ficou indiferente. Uma curiosidade: a atriz Françoise Spira (uma das anónimas hóspedes do hotel) filmou parte das rodagens de *L’année dernière* com uma câmara de 8 mm, no palácio de Schleissheim, Baviera (um dos décors do filme: os outros são o Antiquarium de Munique, o pavilhão de caça de Amalienburg e o palácio de Nymphenburg, além do estúdio parisiense). Volker Schlöndorff, que foi, no filme, 2º assistente de realização, montou essas imagens mudas (só descobertas em 2008: a atriz suicidou-se em 1965 e o que gravara ficou desaparecido durante mais de 40 anos) num documentário de 46 minutos para o qual também escreveu uma *voice over* de narrador (*Souvenirs d’une année à Marienbad*, 2010).

Traços da herança moderna

O EXISTENCIALISMO FRANCÊS produziu os seus principais textos em plena segunda guerra mundial ou não muito depois dela (Sartre: *O ser e o nada*, 1943; *O existencialismo é um humanismo*, 1946; *O que é a literatura*, 1948; *A morte na alma*, 1949. Camus: *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*, 1942; *A peste*, 1947; *O homem revoltado*, 1951; *A queda*, 1956); tais textos, filosóficos, romanescos ou dramáticos, instalaram um novo *theatrum philosophicum* e foram recebidos pelo meio literário e artístico como propulsores de personagens niilistas que punham em causa o sentido da vida, se entediavam e se tornavam incomunicáveis, doentes de acédia e melancolia e incapazes de viver apaixonadamente. O cinema moderno, que, ao cabo de uma dúzia anos de ressaca da segunda guerra, emergiu com a *nouvelle vague* e com os pós-neorealistas italianos, absorveu, a seu modo, essa leitura simplificada do existencialismo, transferindo para os ecrãs o mesmo tédio, a mesma acédia e melancolia, a incomunicabilidade e o absurdo. Ao mesmo tempo, na literatura, o *novo romance* esvaziava os enredos da antiga “acção” e enchia-se de micro-acontecimentos apenas subjectivamente significativos para quem os vivia; e o cinema moderno também o mimetizou, fugindo a modelos actanciais herdados e apostando em vidas interiores opacas: as suas personagens tornaram-se tão enigmáticas para si mesmas como para os outros.

Tal programa ganhou hegemonia e subsistiu por vinte anos no cinema europeu; acabou vítima de exaustão temática e estilística. O seu ocaso tornou-se claro na “crise dos públicos” do final dos anos 70. Mas, por muito ter inovado em matéria de conteúdos e formas, este cinema deixou uma herança com que ainda convivemos, apesar de, nos anos 80, muitos realizadores terem rompido com o quase-academismo que ele passara a representar, reatando com outros programas narrativos ficcionais.

Embora a título exploratório, recordarei aqui alguns dos traços que caracterizam essa vasta herança moderna, e que remontam, como vimos, a filmes realizados desde finais da década de 50 (os exemplos poderiam multiplicar-se e são dados a título apenas indicativo). A respeito da mudança de paradigma narrativo v. também Elsaesser (2009) e o já citado Kovács (2007):

- Questionamento ou abandono do conjunto de códigos de *mise-en-scène*, de *découpage* e de montagem herdados das práticas sedimentadas do *studio system* dos anos 30 e 40, num movimento de emancipação autonómica contra o academismo por elas representado, “navegando à vista” e inventando, em vez de seguir um guião de procedimentos heteronómicos e maioritariamente adoptados.
- Desobediência às funções narrativas convencionais da escala de planos e procura de enquadramentos e movimentos de câmara “incompreensíveis” à luz das práticas estabilizadas pelo cinema clássico, muitas vezes dando deliberadamente consciência, ao espectador, da presença e do trabalho da câmara — como em todo o “cinema do corpo” de Philippe Garrel, em *La maman et la putain* de Jean Eustache, 1973, ou no cinema de Resnais e Tarkovski.
- Forte tendência para o abandono da estrutura em actos correspondentes a funções narrativas invariantes, que migravam de narrativa em narrativa como um *construto* heteronómico de cada obra (cf. o “paradigma” de Syd Field, os quatro actos de Kristin Thompson ou o *archplot* de McKee, apesar da adaptabilidade destes modelos). Em consequência desta opção, desvalorização dos tradicionais pontos de viragem (*turning points* ou *plot points*) e dos momentos culminantes da narrativa (*climaxes*) e sua substituição por outros, menos teleologicamente orientados — como em quase todo o cinema de Jarmush ou de Lynch.
- Propensão para a subestimação da narrativa mimética clássica, a favor de mais presente enunciação discursiva autoral, ora recorrendo a uma *voice over* extradiegética (narrador como o de *Jules et Jim* e *Les deux anglaises et le continent*, de Truffaut, 1962 e 1971), ou intra-diegético, expandindo para o domínio enunciativo a tradição herdada do *film noir* dos anos 40-50 (onde o narrador era muitas vezes também uma personagem da história) como em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard, 1967 — mas expandindo-se mais tarde para a exposição declaratória do filme ensaístico como em *Histoire(s) du cinéma* do mesmo Godard, de 1998.
- Dissociação acentuada do *syhuzet* e da *fabula*, abandonando-se a ligação causal e “necessária” entre os sucessivos segmentos narrativos, e substituindo a causalidade por casualidade (pelo acaso) ou por associações livres de ideias e/ou imagens e sons. A dissociação de *syhuzet* e *fabula* torna, por vezes, impossível a reconstituição diegética do que foi narrado — como em *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, 1994, ou mais acentuadamente em *Lost Highway* de David Lynch, 1997, ou *Mulholland Drive*, do mesmo autor, 2001.
- Em articulação com a tendência anterior, abandono da sucessividade diegética tradicional a favor de de um espaço/tempo difuso, mais errático, mais complexo e mais nomádico, onde surgem indistintamente imagens do passado (que deixam de ter a *forma* de *flashbacks*), presente ou futuro (que deixam de ter a *forma* de *flashforwards*). O espaço/tempo torna-se mais vago, menos relevante a sua consistência “realista” — o exemplo pode ser, aqui, *Memento* de Christopher Nolan, 2000, ou o *Deux* de Werner Schroeter, 2002, ou ainda *O espelho* de Tarkovski.
- Maior ambiguidade semântica da narrativa, tornando mais difícil a convergência hermenêutica “à saída do cinema” ou, hoje, no fim do visionamento em *home cinema* — como em *L'année dernière...* ou *Memento*, ou nos exemplos citados de Lynch.
- Forte tendência para substituir a tradicional “jornada do herói” propiana por um *continuum* ou por uma soma de acontecimentos não orientados para um final conclusivo, preferindo-lhe finais abertos ou deixados *in media res*, como em *The Station Agent* de Thomes McCarthy, 2003, *Half Nelson* de Ryan Fleck, 2006, ou *Paranoid Park*, de Gus van Sant, 2007. Esta tendência, e as restantes do seu grupo de pertença, exprimem a fadiga perante as *closures* do cinema “clássico” e deram

origem a novas e diversas experiências de final em aberto, “inauguradas” pelo *still* de *Les quatre cents coups* de Truffaut, 1959.

- Forte tendência para substituir o tradicional protagonista por diversos actantes principais não hierarquizados — como em *Down by Law*, de Jim Jarmush, 1986 — por vezes assumindo a narrativa a forma de um *multiplot* — como em *Crash*, de Paul Haggis, 2004.
- Propensão para trabalhar em *mise en abyme* narrativa, injectando histórias dentro da história (a segunda espelha a primeira noutro espaço-tempo ou noutro contexto semanticamente articulado com a primeira) — como em *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Wojciech Has, 1964, *The French Lieutenant Woman*, de Karel Reisz, 1981, ou em *Inland Empire*, de Lynch, 2006.
- Desconstrução da tradicional exposição (*expositio*), que passa a ser suprimida, adiada, alongada ou mais fragmentada.
- Abandono da função tautológica da música nos filmes e procura de novas relações semânticas entre imagens e sons — como na maioria da cinematografia de Godard ou nos filmes do *Dogma 95*, onde, segundo o seu manifesto, seria “proibido” usar som não-diegético.
- Propensão para construir obras como dípticos, trípticos ou quadripticos — como em *RoGoPag*, de Rossellini, Godard, Pasolini e Gregorietti, de 1963, e *Boccaccio '70* de Monicelli, Fellini, Visconti e De Sica — associando diversas narrativas no mesmo filme, ora agregando curtas-metragens cujo conjunto faz uma longa (caso dos exemplos citados) ora, posteriormente, por articulação dessas narrativas numa só — como em *After Hours* de Scorsese, 1985, *Short Cuts* de Robert Altman, 1993, *21 Grams* e *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, respectivamente de 2003 e 2006.
- Abandono progressivo do carácter genológico das obras, que deixam de obedecer aos códigos de género e passam a ignorá-los ou a misturá-los, transpondo deliberadamente as fronteiras entre eles e passando a alegorias onde os géneros coabitam ou se fundem — tendência que atravessa décadas até se cristalizar em filmes como *Twin Peaks — Fire Walk With Me*, de David Lynch, 1992, onde se misturam terror, comédia, melodrama e *thriller* psicológico.
- Propensão para valorizar a fusão de cenas e sequências oníricas, anamnésicas e fantasiosas que se afastam da matriz “realista”, tornando-as formalmente indistintas, ao serviço de maior subjectividade autoral ou da narrativa e celebrando o onirismo cinematográfico — como desde *L'année dernière à Marienbad* e, de novo, em Tarkovski.
- Valorização dramática da *stasis*, ou de momentos onde (do ponto de vista clássico) nada de relevante se passa para a narrativa, como meio de interpretação de comportamentos de actantes apenas “visto de fora” — como desde *La notte*, de Antonioni, 1961, ou em *Last Days*, de Gus van Sant, 2005.
- Tendência para a valorização imagética do fora-de-campo / fora-da-acção, por exemplo por meio de longas panorâmicas, estabelecendo uma nova relação visual entre os acontecimentos intra-diegéticos e o seu exterior, como no final de *Professione Reporter*, de Antonioni, 1975.
- Proliferação de experiências auto-reflexivas e de metacinema, sob muitas e variadas formas: o filme mostra parte dos dispositivos que permitem fazê-lo, em busca do distanciamento brechtiano; o realizador e/ou a sua equipa surgem no filme, sublinhando que este é uma ficção e assumindo o papel de seus fazedores/fabricantes — como desde *La nuit américaine*, de Truffaut, 1973; o filme é sobre a sua própria feitura, sendo o realizador representado por um actor — como no *Otto e Mezzo* de Fellini, 1963; o filme mostra a vivência espetacular do cinema em sala — como no *Roma* do mesmo Fellini, 1972, ou a cabina de projecção e o seu feixe de luz como parte do dispositivo de exibição, ou material fílmico cortado pela censura — como no *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, 1988; o filme propõe a saída do ecrã das suas personagens ou a entrada nele dos seus espectadores — como em *The Purple Rose of Cairo*, de Woody Allen, 1985; o material mostrado

inclui filmes-dentro-do-filme, segundo o modelo das caixas chinesas e das *matrioskas* russas, das narrativas encastradas de Xerazade ou de *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jean Potocki — como no filme homónimo deste romance, de Wojciech Has, 1965, ou em *O homem de mármore*, de Andrzej Wajda, 1977, ou em *Tren de sombras*, de José Luis Guérin, 1997, ou no acima referido *Inland Empire*; a obra obedece a uma lógica de filme ensaístico, exprimindo a problemática do realizador num fluxo narrativo conduzido pelo discurso autoral e/ou de um ou mais personagens — como fez Godard nos filmes militantes do grupo Dziga Vertov, e mais tarde em *Histoire(s) du cinéma*; os actores apresentam-se a si próprios antes ou depois de assumirem as suas personagens, muitas vezes falando directamente para a câmara e suprimindo o carácter estanque do universo intra-diegético — de novo como em *Deux ou trois choses...*; o filme assume-se como soma de fragmentos auto-referenciais e autónomos, por vezes iterativos, deixando a sua articulação a uma voz — como desde *India Song*, de Marguerite Duras, 1975.

- Em suma, forte propensão para transformar, em matéria de narrativas como em matéria de discursos enunciativos, impossíveis em possíveis diegéticos explícitos ou implícitos — de novo como em *Inland Empire* — exercitando lógicas associativas relativamente simples e relacionando discontinuidades ou heterogeneidades, por cumplicidade, influência ou contágio/contaminação, que exprimem maior afinidade com as associações livres que a poética literária praticou e pratica. Estas práticas “livres” obedecem sobretudo, por parte dos autores, a uma estratégia de disseminação intencional, que ao mesmo tempo exige mais trabalho hermenêutico ao espectador, assim alterando deliberadamente as relações no seio da tríade autor-cinefilia-recepção crítica. Muitas vezes a obra exige, para ser compreendida, um esforço suplementar da sua recepção mediática de nicho: entrevistas, comentários elevados ao patamar da co-criação. Há também, em alguns cineastas, o desejo de propor híbridos onde registos ficcionais e documentais se sobrepõem, desafiando o espectador a deslizar de um para outro.

A herança dos modernismos e de mil obras rupturantes desde *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson (1915), *Ulysses* de James Joyce (1922) *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, acabou por atravessar todo o séc. XX, requestionando e substituindo a narratividade literária do séc. XIX e gerando uma crescente e duradoura multidão de epígonos “desconstrutivistas”. Por outro lado, literaturas e artes (e o cinema entre elas) tornaram-se cada vez mais auto-referenciais, deixaram de ser “janelas abertas sobre o mundo” e de aceitar ser avaliadas pela sua relação mimética com referentes “reais” que lhes sejam exteriores. Ao mesmo tempo, fazem apelo a uma cultura espectral e a públicos mais informados, desenvolvem práticas que dão testemunho de uma inter-referencialidade crescente e afastam-se, desse modo, dos objectos destinados à “comunicação universal” e circulantes na “cultura de massas” das antigas “indústrias culturais” ou das novas “indústrias criativas”. De facto, as obras literárias e artísticas reclamam para si o estatuto de objectos únicos e diferentes e, por vezes, reabilitam a antiga *aura* benjaminiana, sempre apta a ressuscitar das cinzas como a Fénix.

Palco e filme: a metamorfose dos objectos

QUAL A IMPORTÂNCIA figural e narrativa dos objectos e das coisas nos espaços cénicos e nos filmes? Tomemos, esboçando uma resposta a esta questão, uma situação simples: ecrã ou palco negro; lentamente, uma lâmpada progressiva começa a iluminar o que percebemos ser um sofá de couro vermelho onde dorme um garoto de dez anos, vestido com um pijama azulado e descalço. Ainda não vemos o resto do espaço, não sabemos se há ali mais coisas ou mais alguém. A luz ainda só produziu a enigmática aparição do adormecido no seu sofá. Porque não está a dormir na sua cama? O que o fez adormecer ali? Porque parece tão sozinho? Agora ouve-se o tinir de um telefone, o garoto acorda, hesita, ergue-se e sai para o escuro envolvente. O telefone continua a chamar mas a lâmpada só ilumina o sofá vazio, concentrando nele a nossa atenção: é um velho *chesterfield* muito usado. A situação assim criada é proto-narrativa, pede ou pode suscitar uma história, como fazem tantos quadros de Edward Hopper.

Os objectos encenados — nas artes de cena como no cinema — são, ou podem ser, alvo de investimento animista (v., nos preâmbulos, *O cinema é animista*), dotados de expressão que por si sós não tinham: a sua expressão pode ser *alterada*. Do mesmo modo que o pintor dispunha, rearranjava, encenava e coreografava objectos inanimados para os pintar como naturezas mortas, também os *adereços* ou *accessoires*, para usar expressões canónicas no teatro, são ou podem ser alvo de atenção do mesmo tipo pela encenação-realização, pela *art direction* ou pela luminotecnia, se e quando elas pretendem que adquiram um valor semântico específico na cena, num plano.

Tarkovski, por exemplo, atribuiu aos adereços uma importância central: há três filmes seus (*Solaris*, *Espelho* e *Stalker*) onde se repete obsessivamente a mesma colecção de objectos (garrafas, livros velhos, espelhos, outros) apesar da diversidade de contextos onde ele os incluiu. Os objectos representam, no mínimo, uma cultura material, um gosto de época ou de grupo, a que a cena ou o filme dá maior ou menor importância deliberada. São marcadores de gosto. Mas para além da intencionalidade da encenação-realização ou da *art direction*, os espectadores semantizam-nos ou re-semantizam-nos inevitavelmente, atribuindo-lhes valores e sentidos que dependem da subjectividade, das inscrições culturais e do vivido de cada um (a diferença entre o sentido proposto e o sentido recebido pode talvez ser aproximada da diferença entre *studium* e *punctum*, a que Barthes aludiu a propósito do que vemos numa fotografia). Artificiosamente iluminados ou contando como elementos decisivos num enquadramento ou num plano, como no cinema de Ozu, os objectos mudam de rosto. Mas, do mesmo modo que não existem dicionários para as formas, também não existem dicionários para os objectos. O que eles subjectivamente “significam” depende da relação que se estabelece entre eles e um seu observador.

Também Stanley Cavell foi sensível à mudança do estatuto ontológico das “coisas” filmadas, perguntando-se “em que se tornam as coisas nos filmes”. O rosto ou “alma” suplementar dada aos objectos começou por exprimir, no caso do cinema, o animismo estrutural do dispositivo e a sua capacidade de distorção “expressionista” do que é filmado — lembremo-nos outra vez das imagens espectrais dos filmes de terror ou dos que procuraram imitar alucinações provocadas por estados mentais muito perturbados, como no já citado *Repulsion* de Polanski (muitas vezes contribuindo o som para sublinhar redundantemente essas distorções). Com o moderno cinema de autor, dir-se-ia que a atenção dada aos objectos passou progressivamente a depender mais da esteticização generalizada do quotidiano, estendendo-se rapidamente à concepção plástica e ao enquadramento de interiores (o que pôs em evidência o trabalho de decoradores), ao modo de observar a arquitectura e ao relançamento da atenção, que já vinha dos anos 20 e 30, dada às cidades como objectos fílmicos (com em *Metropolis* de Fritz Lang, *Berlin* de Walter Ruttmann, *Aurora* de Murnau; fenómeno que no cinema moderno ressurgiria em autores como o Antonioni de *L'eclisse*, *La notte*, *Il deserto rosso*, *Blow Up*). De facto, parte do cinema moderno assumiu uma nova atitude face à materialidade pró-fílmica. Quando pensamos no modo como o cinema foi lidando com os objectos de uso corrente, por exemplo, torna-se clara a ligação entre os diferentes enfoques históricos e a questão da narratividade: o cinema clássico sempre os trivializou nas suas funções e valores de uso convencionais, através da banalização e secundarização da sua imagem e da sua inclusão na atmosfera a que pertenciam, raramente os questionando como *coisas* ou oferecendo-lhes algum protagonismo — a não ser quando eles eram cruciais para o *plot*: a tesoura com que a mulher mata o estrangulador contratado pelo marido em *Dial M for Murder* (*Chamada para a Morte*, 1954), de Hitchcock; a chaleira fumegante de Dickens comentada por Eisenstein; o vaso de flores que vai cair na cabeça de Charlot. Ou quando, como no *Falcão de Malta*, determinado objecto era um *MacGuffin* ou um *fétiche* de importância central para a narrativa.

Em que se tornam as coisas nos filmes?



Dial M for Murder (*Chamada para a Morte*, 1954), Alfred Hitchcock (fotograma reenquadrado do filme).



O regresso da tesoura de Hitchcock em *Pierrot le fou*, J.-L. Godard, 1965 (fotograma reenquadrado do filme).

O cinema moderno tendeu, pelo contrário, a demorar-se nos objectos, vendo-os como *coisas* sobre as quais vale a pena pensar e descontextualizando-os, assim, da sua mera usabilidade real ou ficcional — uma prática de que os planos longos e fixos, mas também as lentas deambulações da câmara, se tornaram instrumentos de eleição, cinematizando o *chosisme* do *nouveau roman*: os objectos passaram a ser significantes *de per se*, testemunhas mudas da passagem do tempo como em Ozu, responsáveis pela criação de uma atmosfera como em Tarkovski, elementos do *sistema* que Baudrillard analisou. Se o cinema “clássico” raramente se arriscou a separar os objectos da sua utilidade anódina e corrente, o cinema “moderno” reconheceu neles a sua natureza ôntica, aprendeu a demorar-se neles como *coisas* que são *entes* e que suscitam a nossa atenção. O surgimento, na transição dos para 70 para os 80, de uma atitude “pós-moderna” ou “tardo-moderna” nas artes acentuou esse interesse plástico por objectos, interiores, arquitecturas e espaços urbanos, tornados formas de presença tão vagamente definíveis como o “espírito do lugar” ou como a aura benjaminiana, mas ressuscitando também, por vezes, imaginários góticos, barrocos ou gaudianos, nos antípodas das opções do funcionalismo “moderno”.

Vejamos, por extensão, o que se passou com os espaços naturais e edificados e com o modo de os filmar. O que animara os arquitectos paisagistas inventores de Versalhes e dos jardins de Washington — a certeza de que pode criar-se uma natureza inteiramente artificial, como no Central Park de N.Y. — regressou em força, com o cinema, ao mundo das artes: uma colecção de objectos, um interior, um edifício, um quarteirão, uma rua, um bairro, uma cidade, voltaram a ser vistos como resultantes de uma intencionalidade funcional, decerto, mas igualmente estética: voltaram a ser concebidos como jardins japoneses, por vezes *zen*. E ao pôr em cena paisagens modificadas, objectos, interiores, edifícios, etc., o cinema contribuiu decisivamente para essa mudança de percepção dos objectos naturais e dos artefactos inanimados, fosse a que escala fosse, do grande plano ao plano geral. Dos cineastas passámos a dizer que tratam os espaços como *dramatis personæ* — um edifício, um bairro, uma cidade são, nos seus filmes, para-personagens, como a Roma dos telhados no *Palomar* de Calvino.

Uma reflexão sobre o que liga as paisagens naturais, a sua percepção estética e os artefactos artísticos nasceu com o Georg Simmel de *Filosofia da Paisagem* (*Die Philosophie der Landschaft*, 1913), nele inspirada por Kant e Goethe. Mas Simmel alargou a sua reflexão às paisagens urbanas edificadas pelo homem, escrevendo sobre Roma (1898), Florença (1907) e Veneza (1908). E em *Cultura filosófica* (*Philosophische Kultur*, 1919), considerou que “a essência da modernidade é o *psicologismo*, a experiência e interpretação do mundo em acordo com as nossas reacções interiores. Ela torna-se num universo interior, na dissolução de todos os conteúdos fixos no elemento líquido da alma, de onde desaparece a substância e onde as formas são apenas formas de movimento” (ed. Suhrkamp, 1996: 346). Podemos considerar que este vocabulário está datado, mas foi ele que primeiro instalou uma área de reflexão então inovadora.

Simmel,
1913

Ora contribuindo conservadoramente para a estabilização dos códigos que sustentavam o antigo sistema dos objectos, ora rompendo inovadoramente com eles a partir de Duchamp (há cem anos atrás) e propondo novos olhares, novas misturas, novas *objecticidades*, quer a cena teatral quer o cinema sempre lidaram com os objectos que encenam, ora como meros utensílios que não devem ser separados da sua função, ora como portadores de identidades insuspeitadas, que vale a pena desvelar e sublinhar. E esta partilha nunca dependeu apenas nem sobretudo de opções *expressionistas*. O sistema dos objectos era determinante para a identificação dos interiores de uma mansão vitoriana? Volta a sê-lo, depois de várias revoluções dos seus códigos ao longo do século XX, para a definição do que é hoje um apartamento da *upper class* londrina ou da *bourgeoisie* parisiense. Do mesmo modo que no sistema da moda (que regeu a esteticização generalizada do quotidiano entre modernos e pós-modernos), os códigos do sistema dos objectos mudaram, mas a importância do sistema não.

No que respeita às relações entre o artefacto artístico e os objectos em geral, ou à relação entre *arte* e *não-arte*, uma reflexão de referência continua a ser a de Michael Fried em «Art and Objecthood» (1967), que discutiu a natureza dos objectos criados pela arte minimalista, que ele preferiu designar por *literalista*. Muito próximo do Clement Greenberg de «Recentness of Sculpture» e de «After Abstract Expressionism», Fried defendia então (loc. cit.: III,) que “o casamento entre o literalismo e a *objecticidade* não é mais que a defesa de um novo género de teatro; ora o teatro é, hoje, a negação da arte” — declaração principal do texto, que adiante esclarecia, mas que não desenvolverei aqui. Interrogando-se sobre a natureza da *percepção da presença* dos artefactos minimalistas, muitas vezes feitos à dimensão ou à escala do corpo humano e impondo assim o seu incontornável volume ao observador, escrevia ele (loc. cit.: IV), atribuindo a tais objectos o valor de “pessoas postizas” ou de “estátuas”, que são “menos esculturas do que presenças de um certo tipo”:

Michael
Fried, 1967

“... A presença da arte literalista, que Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral — uma espécie de presença de palco. É uma função, não apenas do papel obstrutor e, não raro, mesmo da agressividade do trabalho literalista, mas da especial cumplicidade que esse trabalho quer extorquir do observador. Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando exige do observador que a tenha em consideração, que a leve a sério — e quando o acatamento desse requisito consiste simplesmente em estar-se consciente da coisa e, por assim dizer, em agir de acordo com essa condição. (...) A experiência de ser mantido à distância pela peça em questão parece ser crucial: o observador está ciente de estar numa relação indeterminada, aberta e imprecisa (...). Ser mantido à distância por objectos desse tipo não é, eu diria, muito diferente de ser mantido à distância, ou ser invadido, pela presença silenciosa de outra pessoa”.

A artificiosa teatralidade dessa presença, ou da exposição, dos artefactos minimalistas como eram então os de Robert Morris, Donald Judd ou Tony Smith, pressupõe igualmente, para Fried, a veneração do carácter misterioso ou indecifrável dos objectos. Escrevia ele, citando o último destes artistas:

“Interessa-me a inescrutabilidade e o mistério da coisa. Qualquer coisa de óbvio que se possa julgar pela sua aparência (uma máquina de lavar ou uma bomba de água) já não é interessante. Mas um pote de louça Bennington, por exemplo, tem uma subtilidade

cromática, uma grandeza de forma, uma sugestão geral de substância, generosidade, é tranquilo e confortante — qualidades que o conduzem bem além da mera utilidade. Ele transmite-nos mais e mais informação. Não podemos vê-lo num segundo, continuamos a lê-lo. Há algo de absurdo no facto de voltarmos a um cubo pelas mesmas razões”.

Ora esse “absurdo”, o de obrigar o espectador a voltar insistentemente a olhar para um cubo com metro e meio de altura, teatralmente encenado no seu “palco”, e que não fosse entendível pela sua utilidade, antes se afirmasse pelo seu valor misterioso, foi precisamente o objectivo e o programa dos minimalistas de que Fried se ocupou no seu texto de 1967. De algum modo, o monolito do *2001* de Kubrick transportou para o ecrã esse tipo de presença misteriosa e interpeladora: o realizador pretendeu que o objecto “falasse”, ainda que numa “língua” incompreensível. O que Fried criticou no minimalismo foi a excessiva dependência da encenação dos seus artefactos — daí os seus argumentos contra a teatralização da obra de arte. Se o cubo de metro e meio valesse por si próprio como objecto artístico, poderia ser exposto junto a uma auto-estrada ou numa paisagem natural, sem luzes de cena, sem a silenciosa religiosidade museológica ou galerística (regressa a questão dos *meios* de Belting e da expositividade). Mas nesse caso, diz Fried, talvez ninguém demorasse nele o seu olhar “mais que um segundo”. O pote Bennington de que falava Smith nunca precisou de encenação para ser apreciado com tempo e detalhe. Devido ao *valor* (estético) acrescentado à sua serventia, ele pertence, como também os artefactos artísticos (que em princípio não têm serventia utilitária), à realidade de segunda ordem de Watzlawick.



O monolito de *2001*, de Stanley Kubrick: artefacto minimalista teatralmente encenado num cenário neoclássico (fotograma do filme).

A falsa dicotomia documentário-ficção

AO LONGO DA HISTÓRIA DO CINEMA, dois tipos de filmes exprimiram diferentes relações com a realidade gravada: o filme documental (nascido com os Lumière) regista imagens e sons de acontecimentos da realidade actual ou reconstruída; o filme ficcional (nascido com Méliès) regista imagens e sons de acontecimentos inventados. Mas o *modus operandi* do dispositivo é o mesmo nos dois casos: a criação da nova realidade fílmica faz-se do mesmo modo no filme ficcional, no documental, nas antigas *newsreels*: a concepção e a arquitectura narrativa, a captação e pós-produção de imagens e sons são, salvaguardada a mudança tecnológica, os mesmos. Há enquadramento, composição, encenação, *découpage*, montagem, correcção de cor e misturas finais no filme ficcional como no documental, embora em graus diferentes: eles foram tendencialmente mais “fortes” na ficção do que no documentário (à excepção da montagem, que muitas vezes “salvou”, tanto uma, como o outro).

A criação dessa nova realidade fílmica não depende de “géneros” nem da aparentemente diversa proximidade do filme em relação ao real: é inerente à

hecceidade do dispositivo — um fenómeno que se acentuou com as novas câmaras digitais. Não encalhemos, portanto, nos escolhos das diferenças “óbvias” que as definições históricas estabeleceram entre documentário e ficção: elas resultam de uma arrumação taxinómica simples, que visou definir fronteiras elementares entre as tipologias dos grandes géneros; aparentemente, essas fronteiras são funcionais e dependeram do mero bom-senso do classificador. Começemos por reconhecer essa funcionalidade com base em exemplos simples, para depois avaliarmos os equívocos que ela consigo transporta:

Uma coisa é, como fez Albert Serra (2016) transformando o que estava para ser uma performance de museu, alugar o castelo de Hautefort e levar para lá toda a parafernália de estúdio e um grande actor rodeado de uma multidão de secundários para filmar, reencenando fictícios aposentos reais, um minucioso *script* sobre a agonia e morte de Luís XIV em 1715. A reconstituição-reinvenção do micro-universo dos últimos quinze dias do Rei Sol usa todos os artifícios que o teatro ou a ópera levaram, durante séculos, aos seus palcos: tudo o que ali resulta “verdadeiro” é uma soma de “falsos”. Outra coisa é filmar, sem outro dispositivo para além da câmara, um dia da vida real de crianças de seis anos numa escola: não há *script*, há um projecto de cenas imaginadas em visitas prévias mas dependentes de mil imponderáveis e imprevistos que talvez, por milagre, resultem bem. No primeiro caso qualquer *take* pode ser repetido as vezes necessárias; no segundo nunca há *take* alternativo.

Assim descrita, a diferença entre ficção e documentário pode ser abismal, a começar pelos seus orçamentos, e é-o em inúmeros casos. Mas essa diferença ignora a semelhança fundamental entre os dois filmes: na morte de Luís XIV, tão pictoricamente encenada, o actor e as suas cabeleiras, a roupa e os adereços de época, passam a ser a *realidade* que foi instalada e coreografada para as câmaras: essa realidade pode ser tão artificiosa como a do *feiticeiro de Oz*, mas é tão “real” como a escola e as suas crianças — passa a ser “material pró-fílmico” tal como o definiu Étienne Souriau (1953: 3): esse material é “tudo o que existe realmente no mundo (...) mas que é especialmente destinado ao uso fílmico, isto é, tudo o que esteve diante da câmara e impressionou a película”, estivesse lá previamente ou tenha lá sido posto para ser filmado.

Material pró-fílmico e segunda realidade

A Paris de *Les 400 coups* ou de *À bout de souffle* é material pró-fílmico, como Roma, Milão e as paisagens naturais onde o neorealismo italiano filmou, ou a Nova York de mil filmes americanos. Mas também o são a colecção de objectos que obsessivamente se repete em alguns filmes de Tarkovski, bem como o mobiliário alugado pela produção para decorar um apartamento, as flores adquiridas para alterar a composição de um jardim, a parede ou a rua que foi, para o filme, pintada de outra cor como em *Les demoiselles de Rochefort* ou *O deserto vermelho*. Pré-existente ou adaptado, o material pró-fílmico integra o corpo de imagens do filme no documentário como na ficção.

Por outro lado, filme ficcional e documentário propõem indistintamente, não a *realidade*, mas uma *segunda realidade* resultante dos artifícios de que dependem. Jean-Louis Comolli (1969) propôs que nenhum filme, ficcional ou documental, pode ser entendido como uma simples reprodução do mundo, porque qualquer filme constrói elaboradamente uma nova realidade:

“Dimensão documentário e dimensão ficcional podem combinar-se: as pessoas que filmamos transportam, todas, uma reserva de ficção — a singularidade dos sujeitos e das vidas — que encontra meios de se exprimir nas filmagens”.

Também Bill Nichols, no seu *Introdução ao documentário* (2006) evita a dicotomia entre ficção e documentário, defendendo que o que se passa entre uma e outro é um fenómeno de assimilação: “Qualquer filme é um documentário. Mesmo a mais fantástica das ficções reflecte a cultura que a criou e reproduz fielmente o aspecto de quem nela representa”. A realidade material tanto é feita de objectos naturais como de artefactos. É indiferente que os artefactos preexistam ao filme ou tenham sido para ele construídos, como é indiferente que os objectos naturais nele surjam como uma paisagem permanente ou como algo que foi rearranjado ou rearrumado. O

suporte fílmico e o que é projectado homogeneizam a natureza dos conteúdos. Actor ou actante, paisagem real ou telão pintado, cidade existente ou feita de cartão, monólogo pré-escrito ou espontâneo, coreografia ou improviso indistinguem-se no ecrã.

Repare-se que, esgotada a sua primeira função de informar visualmente sobre acontecimentos recentes, até as antigas *newsreel* depressa adquiriam a hecceidade fílmica (a sua segunda natureza) e muitas vezes foram, de resto, canibalizadas pela ficção: recordem-se as tomadas de vistas *lumièreistas* de Paris e as imagens de arquivo da primeira guerra mundial no *Jules et Jim* de Truffaut; ou, mais tarde, as imagens de reportagens televisivas da invasão de Praga em 1968, integradas em *A insustentável leveza do ser*, de Philip Kaufman, 1988. Ou seja: nunca uma alegadamente mais “verista” relação com um “referente” alterou a posição e o estatuto do filme como coisa significante interposta entre nós e o mundo. O mesmo se dirá da incorporação, em filmes ficcionais ou documentais, de fotografias, pinturas, correspondência, textos e demais enxertos heterogêneos.

Actores e actantes

Também os actores que interpretam um diálogo pré-escrito num filme ficcional e os actantes que falam (talvez) espontaneamente num documentário são percebidos pelo espectador como assumindo a mesma natureza de representações, tanto reais como imaginárias. Os primeiros beneficiam da *willing suspension of disbelief* de que falou Coleridge; os segundos dão-se a ver como personagens que se representam a si mesmos como *no role playing* do sociodrama.

Actores da ficção e actantes do documentário ocupam posições semelhantes face ao espectador: são personagens que agem e falam partilhando os mesmos códigos de comunicação verbal ou gestual e que se apresentam como “outros” interpeladores, suscitando o mesmo tipo de empatia ou de antipatia: a diferença entre *dramatis personæ* e pessoas reais apaga-se, indistingue-se na plataforma comum do *role playing*, que os torna “iguais” interpares. Que os actantes tenham sido mais ou menos “dirigidos”, raramente interessa ao espectador do produto final. Sabemos que, para realizar o seu *Nanook of the North* (1922), Flaherty mudou nomes e laços de parentesco entre pessoas, encenou e re-encenou, ou seja, modificou e re-arranjou o real que filmou. Deste modo Flaherty ficcionalizou o real, deu-lhe uma estrutura narrativa e perfis que ele não tinha. Para onde foi a “autenticidade” dos actantes? Ora, essa re-encenação não impediu o filme de entrar para a história do cinema como um dos primeiros grandes documentários etnográficos. Na sua “fenomenologia ou teoria da aparência ilusória e suas variedades” (quarta parte do *Neues Organon*, 1764), já Jean Henri Lambert, após considerações sobre as *aparências* produzidas pelo teatro (§ 269), se referia, embora sem nunca aludir ao trabalho do actor, à “imitação (...) de outrem, e *a fortiori* ao *disfarce*”, como um exercício que manifesta...

...“a aparência de um jeito de espírito, de uma intenção, de um projecto, de um carácter, inteiramente diferentes dos realmente possuídos pelo homem que se disfarça, podendo essa aparência residir em gestos, em palavras, em actos ou em tudo isso ao mesmo tempo. A imitação hábil e natural dos gestos faz parte das perfeições do espectáculo (...)” (§ 270).

O actor “imita”, encarnando-a, uma personagem inventada. Ao actante que intervém num documentário pede-se “autenticidade” — que seja ele próprio, no contexto que bem conhece e em que está a ser filmado. Mas não é a aparência de “autenticidade” igualmente um mérito da interpretação do actor, como da encenação que o actante faz de si próprio? Qual a diferença entre “autenticidade genuína” (a do actante) e “autenticidade fingida” (a do actor), se só a *performance* de um e de outro contam? Por sua vez o “falso documentário”, nascido, não no cinema, mas na rádio em 1938 com a apresentação, por Orson Welles, da *Guerra dos Mundos*, e hoje proliferante nas televisões (nos *fake talk shows* e em séries ficcionais que mimam a veridicção documental), veio acrescentar nova dimensão à discussão das relações entre documentário e ficção, como sublinhou Eco (1985: 197-199, 205) a propósito do fim da fronteira entre *informação* e *ficção* na “néo-TV”. Também Juhasz e Lerner (2006: 12) o anotaram: “Os falsos documentários implicam sempre, e tornam explícito, que

muitos documentários mentem para dizer a verdade, e que todos são falsos porque *não são* o mundo que tão fielmente parecem gravar...”



Nanook of the north de R. J. Flaherty, 1922. *Misère au Borinage*, de Joris Ivens e Henry Storck, 1934.



Les maîtres fous, Jean Rouch, 1954. *La pyramide humaine*, Jean Rouch, 1959.



The Kennedy's Films, 1960, realizados para a televisão por Robert Drew & Associados: Richard Leacock, Albert Maysles, D.A. Pennebaker e Gregory Shuker (fotogramas reenquadrados dos filmes).

Cinéma-vérité e Direct Cinema

UM MOMENTO da história do cinema pôs particularmente em evidência cineastas que fizeram filmes não-ficcionais mas que ao mesmo tempo recusavam o estigma do “documentarista”: o dealbar dos anos 60 do séc. XX viveu uma acesa discussão, sobretudo francesa mas também americana e canadiana, em torno das definições do cinema não-ficcional que se fazia em França, nos E.U.A. e no Canadá. Contra a ideia de *documentário*, então tida como insatisfatória, surgiu uma plêiade de novos conceitos — “*cinéma-vérité*”, “*direct cinema*”, “*living camera*”, “*candid eye*”, outros — referentes a um tipo de cinema tornado possível pela mobilidade das novas câmaras portáteis de 16 mm e pelos gravadores de som síncrono (filmava-se pela primeira vez de câmara ao ombro e podia gravar-se som directo).

As designações *documentário cinematográfico* e *cinema documental*, vindas, por extensão, das *artes documentais*, tinham-se tornado correntes nos anos 30 e 40: salvo excepção, os *documentários* eram então curtas ou médias metragens dotadas de vocação pedagógica e educativa, e na distribuição-exibição ocupavam a primeira

parte das sessões de cinema, precedendo, como *complementos*, a projecção da longa-metragem ficcional — o filme principal. Foi contra esse confinamento que, nos E.U.A., os filmes do precursor Robert Flaherty, depois os de Robert Drew, Richard Leacock e dos irmãos Maysles, como os dos canadianos Pierre Perrault, Michel Brault, Wolf Koenig, os dos franceses Jean Rouch, Mario Ruspoli (franco-italiano) ou Chris Marker, em parte os dos italianos Francesco Rossi e Vittorio de Seta, entre outros, se ergueram, impondo-se como formas de arte que reivindicavam uma nova relação criativa com o “real”, em estreita articulação com o olhar etnográfico e o sociodrama. Já não procuravam apenas filmar sociedades exóticas: pretendiam observar de perto a vida corrente, urbana ou rural, da sociedade francesa, americana, canadiana, por vezes a das suas minorias.

Séverine Graff fez, em «Cinéma-vérité ou cinéma-direct: hasard terminologique ou paradigme théorique?» (2011), uma documentada síntese dessa discussão, onde se destaca o papel despoletador do manifesto «Pour un nouveau cinéma-vérité», publicado por Edgar Morin (in *France-Observateur*, 14.1.1960), que recuperava a antiga expressão “*Kino Pravda*”, de Dziga-Vertov, traduzida por Georges Sadoul para *cinéma-vérité*, e o posterior relatório de Ruspoli, feito para a UNESCO em 1963, *Groupe synchrone cinématographique léger*. Escrevia ali Morin, evitando a *caméra-stylo* de Astruc (1948):

“Não pode o cinema constituir um dos meios de quebrar a membrana que nos isola uns dos outros, no metro e na rua, nas escadas dos prédios? A busca de um cinema-verdade é também a de um cinema da fraternidade. (...) Mas não nos enganemos: não se trata de dar à câmara a leveza da caneta que permite ao cineasta imiscuir-se na vida dos outros (...). A nossa personalidade social é feita de papéis (*rôles*) que incorporámos em nós. É possível a cada um, como nos sociodramas, representar (*jouer*) a sua vida diante da câmara”.

Morin desafiara Jean Rouch, que terminara em Abidjan *La pyramide humaine*, a realizar o seu filme seguinte, não em África, mas em França — o que ambos acabaram por fazer, co-realizando *Chronique d'un été* (1961), longa metragem não-ficcional de 86' (de que, a propósito de sinopses, atrás traduzimos a nota de intenções). Ali, os autores entrevistavam um *focus group* de amigos e parisienses anónimos sobre a sua vida, sob o mote geral da pergunta “Como vives tu?” e ouviam-nos discorrer sobre o trabalho, o amor, a habitação, os tempos livres, a cultura, o racismo. Dois meses depois de *Chronique...* estreava a curta *Les inconnus de la terre*, de Ruspoli (36'), retrato da vida dos camponeses da Lozère, e em 1962 *Regard sur la folie* (53'), do mesmo autor, sobre os internados e a equipa clínica do hospital psiquiátrico de Saint Alban, na mesma região. O filme de Rouch-Morin e os de Ruspoli, como o *Joli Mai* de Chris Marker e Pierre L'Homme (1962), outra longa sobre os parisienses no imediato pós-guerra da Argélia, tornaram-se em emblemas do “cinéma-vérité”; mas em 1963 Ruspoli já preferia a designação de “cinema-autenticidade”, “cinema-sinceridade” (termos que não sobreviveram) ou, finalmente, a de “cinema directo”, traduzindo a expressão usada além-Atlântico e mais tarde adoptada pela maioria dos historiadores do cinema.

Na discussão que se instalou em torno deste cinema, feito para gerar um olhar etnográfico sobre pessoas e grupos humanos, Leacock, Drew, Ruspoli e Louis Marcorelles defendiam o “cinema directo”; Morin, Rouch, Marker (por um tempo) e Sadoul, o “cinéma-vérité”. Os primeiros queriam filmar sem que a câmara fosse percebida pelos actantes, para garantir a espontaneidade das suas representações. Os segundos consideravam, mesmo o mais reticente Joris Ivens (in «Vive le cinéma-vérité!», *Lettres française* n° 970, Março de 1963), que os filmes não podiam resultar apenas do quase apagamento dos dispositivos de captação nas filmagens: pelo contrário requeriam, desde a sua ideia inicial à sua preparação prática, um compromisso e uma intencionalidade assumidos e partilhados com os seus actantes.



Jean Rouch, Marcelline Loridan e Edgar Morin no prólogo de *Chronique d'un été*, 1960. Outra cena do filme (fotogramas reenquadrados).



Regard sur la folie, Mario Ruspoli, 1962 (fotograma reenquadrado do filme).



Le Joli Mai, Chris Marker e Pierre l'Homme, 1962 (fotogramas reenquadrados do filme).



Pour la suite du monde, Pierre Perrault e Michel Brault, 1963: reconstituição da caça artesanal ao boto no Québec: o animal capturado no filme é oferecido a um aquário (fotogramas reenquadrados do filme).

Apesar deste diferendo, os dois grupos partilharam opções práticas quanto ao *modus faciendi* dos seus filmes: tenderam a abdicar de tripés, *claquettes* e de iluminação artificial; optaram pela câmara ao ombro sem cablagens e reduziram o dispositivo e as equipas de filmagem ao mínimo indispensável.

Mas, como outras vezes sucedeu na criação de designações para escolas e movimentos, foi a imprensa que insistiu na ideia, pouco rigorosa, de que passara a existir um grupo coerente de cineastas movidos pelo programa do “*cinéma-vérité*” (pense-se na expressão *nouvelle vague*, “inventada” pela jornalista Françoise Giroud no *L'Express* de 3 de Outubro de 1957 e retomada por Pierre Billard em Fevereiro do ano seguinte, na revista *Cinéma* 58). Recorda Graff (*loc. cit.*: 36):

“...A imprensa, referindo-se mais a *Chronique d'un été* do que aos eixos teóricos do artigo de Morin, agrupou [em 1962] filmes como *L'Amérique insolite* (François Reichenbach, França, 1960), *Shadows* (John Cassavetes, E.U.A., 1961), *La pyramide humaine* (Jean Rouch, França, 1959), *Primary*, *Eddie Sachs* e *Kenya* (Robert Drew, Richard Leacock, E.U.A., 1960-62), *Les inconnus de la terre* e *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, França, 1962) num movimento baptizado de *cinéma-vérité*”.

Etnoficções e docuficções

OBRAS COMO *La pyramide humaine* (1959), *Jaguar* (1954-67), *Moi, un noir* (1958) ou *Pour la suite du monde*, de Pierre Perrault (1963) vieram, depois, a ser entendidas mais como *etnoficções* (termo a que o próprio Rouch aderiu) do que como cinema etnográfico, por dependerem do convite explícito do realizador aos seus actantes para que assumissem representações de si mesmos, diante da câmara, como no *role playing* do sociodrama — o que, em parte, ainda inspirou as longas-metragens de António Reis e Margarida Cordeiro (Rouch elogiou, em termos passionais, *Trás-os-Montes*, de 1976). A distância de quase 60 anos, a doutrina do *cinéma-vérité*, do *direct cinema* e as discussões programáticas em seu torno, embora datadas, ainda ecoam no cinema e na antropologia visual, sobretudo devido ao regresso das docuficções, que fundem ficção e documentário, produzindo um hibridismo dos dois grandes “géneros”. Mas as docuficções já nem nos anos 60 eram novas no cinema: a primeira fora *Moana*, de Robert Flaherty (1926).

No princípio dos anos 60, a querela entre as seitas do *cinéma-vérité* e do *direct cinema*, que inundou a imprensa e os festivais, suscitou uma multidão de encontros e recontros, onde os filmes tinham tanta importância como os discursos críticos e doutrinários sobre eles — publicados em entrevistas, conversas gravadas, declarações e manifestos, dissensões militantes. A discursividade para-filmica ganhava de novo, como ocorrera face à emergência do cinema sonoro no final dos anos 20, uma centralidade inusitada. Ao mesmo tempo, essa querela exprimia a seu modo duas abordagens rivais do “realismo” cinematográfico. Mas é curioso que os escritos de Bazin, “pai” do “realismo ontológico” do cinema, nunca tenham sido invocados pelos realizadores, historiadores e críticos nela envolvidos.

Realizadores-autores da *nouvelle vague* como Truffaut e Godard criticaram tanto o *direct cinema* como o *cinéma-vérité*, recusando-lhes valor artístico e tentando reduzi-los a meras experiências com o aligeiramento das técnicas de captação de imagens e sons: do seu ponto de vista, ambos diminuía, precisamente, o papel do autor. Truffaut escreveria uma «Lettre contre le cinéma-vérité» (1963: 110) e Godard exprimiria a sua distância em relação a este cinema, de forma paródica, em *Le grand escroq* (1964). A carta de Truffaut era corrosiva:

“...Os filmes do *cinéma-vérité* são muito úteis à gente do espectáculo — realizadores, produtores, actores — mas não têm nenhum interesse para o público; (...) esses filmes deviam ser mostrados gratuitamente. Não estou a brincar: as reacções dos espectadores a *Chronique d'un été* foram diametralmente opostas conforme a projecção foi paga ou gratuita. Por outras palavras, deve-se pagar para ver uma mentira organizada, mas não para ver uma verdade verdadeira”.

Rossellini
versus
Morin

Rossellini foi talvez o crítico mais contundente do posicionamento de realizadores como Rouch e Morin ou como os seus (fugazmente) próximos americanos e

canadianos: “Querem eles fazer arte, ou não querem? Se querem, é arte sem autor. São realizadores à procura de um autor.”

Numa intervenção já tardia, «À propos de cinéma-vérité», gravada em Janeiro de 1966, Morin (<<http://www.ina.fr/video/I08015623>>), um dos mais persistentes defensores deste modo de fazer cinema, aceitava diplomaticamente a razão de Rossellini mas explicava-se sobre a mudança de natureza da autoria:

“Há três tipos de cinema: um cinema comercial que depende do produtor; um cinema de arte que depende do autor; e há também um cinema da realidade vivida, que depende da realidade provocada pela câmara. No *cinéma-vérité* quase não há autor no sentido de encenador (*metteur en scène*), porque o autor é ao mesmo tempo o operador de câmara, o entrevistador, o entrevistado, o acontecimento filmado (...). Mas existe uma estética do *cinéma-vérité*, uma estética do improvisado, da espontaneidade, do desajeitamento, da vida bruta e do espelho. (...) O *cinéma-vérité* procura o contacto com pessoas que sejam, por um instante, diante da câmara, os autores da sua própria existência”.

Morin e o documentário “romanesco”

A “DOCTRINA MORIN” hostilizava, assim, o artista-autor consagrado pela *nouvelle vague* francesa e pelos primeiros pós-neorealistas italianos. Nela assente, o *cinéma-vérité* ambicionava revelar “a alma” dos seus actantes e tentava instalar, para o fazer, uma ponte entre o cinema “romanesco” (narrativo, ficcional e de autor) e o documentário — perfil decisivo da sua definição. Já em 1960, preparando *Chronique...*, dissera Morin (*France Observateur*, 22.12.1960) a este respeito:

[O *cinéma-vérité*] “seria um cinema que ultrapassa a oposição fundamental entre o cinema romanesco e o documentário (...). Jean [Rouch] e eu estamos de acordo pelo menos num ponto: é preciso fazer um filme de uma *autenticidade* total, verdadeiro como um documentário, mas cujo conteúdo seja o do filme romanesco, ou seja, o conteúdo da vida subjectiva, da existência das pessoas”.

O cinema de Morin e Rouch pretendia suprimir a diferença entre filme ficcional e documentário: tratava-se de retirar o *romanesco* do domínio do ficcional, abdicando de personagens inventadas, e de “devolver” esse *romanesco* às pessoas reais, actantes assumidos e “autênticos” dos seus filmes: a realidade ultrapassaria e substituiria a ficção, dando-se a ver através de procedimentos e de modos de contar e de mostrar aprendidos com a ficção. Para Rouch e Morin, a importância central da presença motivadora da câmara e o papel do(s) realizador(es) no seio do filme afastavam profundamente o *cinéma-vérité* do *direct cinema* de além-Atlântico, que queria ser uma testemunha muda e passiva dessa mesma realidade, observando-a sem nela intervir: Leacock “ficaria encantado se fosse possível filmar sem câmara e sem gravador de som”. O papel da câmara e do realizador, a função ostensivamente provocadora-do-acontecimento do dispositivo, do microfone deliberadamente empunhado, do entrevistador e das suas perguntas, estão precisamente no cerne das intermináveis discussões que, entre 1960 e 1963, separaram o *cinéma-vérité* do *direct cinema*. Num debate na UNESCO que, neste último ano, sedimentou divergências e oposições, Rossellini explodia de novo contra esse “fétichismo” da câmara:

“Talvez eu seja idiota, mas não percebo: estão a criar o mito da câmara como se ela tivesse vindo do planeta Marte... ora a câmara é uma esferográfica, é um utensílio estúpido que só ganha valor quando a usamos porque temos qualquer coisa para dizer. A vossa curiosidade em relação à câmara é uma curiosidade doentia, de fracos, e que não serve para nada”.

Uma esferográfica: a *caméra-stylo* de Astruc ressurgia, não citada, na intempestiva admoestação de Rossellini — ela é um instrumento que serve os realizadores-autores se e quando eles têm “alguma coisa para dizer”. A esta admoestação responderia indirectamente Sadoul, distanciando-se também da doutrina de Leacock: “Não se cria *verdade* se nos limitamos a gravá-la”. A discussão evidenciava a dupla natureza do cinema: dispositivo de captura e discursivo.

Quase 60 anos depois, é curioso reconhecer a centralidade da imprecisa e volúvel noção de “verdade” nesta discussão: enraizada no equívoco *Kino Pravda* de Vertov (referia-se ele à “verdade” ou ao *Pravda*, jornal do CC do PCUS, ou a ambas as coisas ao mesmo tempo?), dotada ora de uma conotação *política* (estamos a falar da “verdade” de quem, perguntaria Joris Ivens), *existencial* como para Morin ou quase *mística* por ter de ser *revelada*, essa “verdade” e a sua inevitável vagueza parecia feita por medida para alimentar a querela sobre o novo “realismo” documental. Mas tal “verdade” raramente se traduzia em opções práticas argumentadas: era abordada pelos seus disputadores como em sermões paroquiais. Escreveu ironicamente Louis Marcorelles em «La foire aux vérités» (1963):

“Leacock nada entendia de Rouch nem Rouch de Leacock. Mas ambos tinham a boca cheia de *moral*, preocupação para eles mais capital do que as subtis considerações técnicas e estéticas.”

Escusado será talvez dizer que *verdade* e *autenticidade* continuaram a reaparecer recorrentemente, até hoje, como grandes temas, no discurso identitário de cineastas. Desmemória? Ignorância pura e dura? Nada ou pouco se aprende com a história não-vivida, recordar-me-ão.

À margem da discussão em torno da *verdade* do *cinéma-vérité* e do *direct cinema*, é relevante recordar o papel desempenhado pela UNESCO, a partir de 1963, em torno do novo dispositivo cinematográfico feito de equipamentos portáteis. Como anota Séverine Graff na introdução ao seu *Le cinéma-vérité* (2014: 25):

“Enquanto a ideia de *cinéma-vérité* começava a periclitar, a UNESCO lançava um vasto programa de investigação sobre as câmaras leves, com o objectivo de promover a produção cinematográfica nos países em via de desenvolvimento. A instituição onusiana organizou diversos encontros e financiou os primeiros estudos sobre os novos aparelhos, mas Enrico Fulchignoni, responsável pelo projecto, preferiu sempre dar voz a personalidades como Ruspoli, Leacock, Schaeffer ou Marcorelles, que privilegiavam uma leitura tecnicista. As investigações parcelares decorrentes deste programa fundavam-se no primado da técnica leve e privilegiavam o papel dos cineastas americanos e canadianos e não o dos franceses, rejeitando ao mesmo tempo a importância da querela teórica e discursiva. [Depois], a primeira obra histórica de referência, *L'Aventure du cinéma direct* de Gilles Marsolais, escrita em França no final dos anos 60 [1ª ed. Laval/Québec, 400 coups, 1974], inscreveu-se directamente na linhagem dos trabalhos da UNESCO e foi, de resto, prefaciada por Fulchignoni.”

Em 1965, num relatório escrito a pedido da UNESCO («Naissance de la “Living Camera”»), Leacock invocava Tolstoi, celebrando a consagração “final” do *direct cinema* (cf.: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143769fb.pdf>>):

“Tolstoi considerava o cineasta um *observador* e talvez também um *participante* que procura captar a própria essência do que se passa à sua volta. Ele selecciona e faz arranjos, mas nunca *controla* o acontecimento. Deste modo, a *significação* do que acontece transcende a concepção do cineasta. (...) Em 1908, depois de pela primeira vez ter visto um filme, dizia Tolstoi: ‘Agora podemos captar a vida russa como ela é realmente. Já não precisamos de inventar mais histórias.’” (itálicos J. M. M.).

Os semi-híbridos poéticos de José Luis Guerín

EM CERTOS filmes contemporâneos, deliberadamente *artie* e semi-experimentais, há novas expressões do hibridismo documental-ficcional que abrem portas a uma reflexão sobre o que sejam hoje, em situação pós-moderna ou tardo-moderna, as especificidades do cinema, ao fim da sua multiforme caminhada de 120 anos.

Por exemplo o cineasta catalão José Luis Guerín (n. em 1960) faz “documentos poéticos”, ficções com uma forte componente documental ou filmadas como se, em parte, de documentários se tratasse, como *En la Ciudad de Sylvia* (2007), que, antes de *La Academia de las Musas* (2015), o consagrou como um dos realizadores hispânicos mais identificáveis pelo estilo pessoal e pelo “cinema pobre” que pratica — embora ele goste de se caracterizar a si mesmo como adaptável a equipamentos e equipas com diferentes pesos e dimensões. Entre curtas e longas fez 18 filmes (até à

data em que escrevo estas linhas) desde *Los motivos de Bertha*, de 1984, sem contar com os *super 8*, os 16 mm e os vídeos experimentais com que começou.

En la Ciudad de Sylvia mostra bem o relacionamento de Guerín com o cinema como *aparelho de captura*, no sentido literal que Deleuze e Guattari deram a esta formulação em *Mille Plateaux*, mas também como *dispositivo discursivo*, que convida à criação de obras que, quer do ponto de vista estético quer do ponto de vista narrativo, são ensaios de forte afirmação autoral. O *aparelho de captura* está nele, em primeiro lugar, ao serviço do veio documental, por mais encenadas que sejam, por vezes, as suas imagens documentais. Quanto ao *dispositivo discursivo*, está, em primeiro lugar, ao serviço das ficções que inventa.

O trabalho com o som é outra componente que torna os seus filmes tão idiossincráticos: em *La Ciudad...*, a mistura não-diegética de sons diegéticos cria um registo autónomo e metafilmico, que, sobrepondo-se às imagens e co-responsabilizando-se pela atmosferização das situações filmadas, acentua fortemente a abordagem proxémica que conduz toda a sua cinematicidade — salvo em casos como o da sequência da esplanada do café do Conservatório, onde duas jovens tocam um dueto para violinos, ou na do bar-discoteca *Les aviateurs*, onde a dança é filmada com o som ambiente. Nestes casos o som nasce da cena e faz parte dela, como preconizado pelo casto manifesto do *Dogma 95*, que no seu momento “proibiu” o uso de som não-diegético no cinema. E o filme, embora inteiramente autónomo, faz parte de um empreendimento experimental mais vasto de Guerín: no mesmo ano ele acabava um outro, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, montagem sequencial de imagens fixas, muda e a preto-e-branco, integrando apontamentos e esboços feitos em viagem, quadros, outras fotografias, referências a novelas e poemas; e a instalação *Las mujeres que no conocemos*, que exibiu no pavilhão espanhol da bienal de Veneza.



“Novo crime”, diz o jornal lido por um protagonista tão insondável como o de *Pickpocket* (fotogramas reenquadrados do filme)..



Vemo-lo esboçar, sob o título *Dans la ville de Sylvie*, um retrato da jovem que procura. Por baixo escreve: “Elle”. Mas depois acrescenta um “s” e a sua busca torna-se plural: já não é só Sylvia que ele procura, são todos os seus duplos e avatares, todos os seus *ersatz*s e seus possíveis ícones (fotogramas reenquadrados do filme).

De que trata *En la Ciudad...*? De um jovem de quem não sabemos o nome e que visita uma muito reconhecível Estrasburgo (o filme foi apoiado pela região alsaciana e pela cidade) em busca de uma jovem, Sylvia, que ali terá conhecido em tempos. Quando o filme começa, ele está no quarto que alugou num hotel barato, sentado na cama

desfeita, com um caderno de apontamentos e um lápis na mão. Nada se passa durante dois minutos, até que ele começa a escrever e talvez a desenhar no caderno, e percebemos que todo esse tempo esteve a procurar memórias, num silencioso exercício de anamnese. Depois sai do hotel e vai tentar reencontrar Sylvia no café do Conservatório (École Supérieure d'Art Dramatique), onde a conheceu ou onde se encontravam. Mas a partir desse instante percebemos que o protagonista se obceca por todas as jovens que de algum modo evocam, para ele, a desaparecida. O filme passa a ser sobre o seu *gaze*, insistente e por vezes incómodo, sobre as desconhecidas que obsessivamente observa. É um *flâneur*, provavelmente um estudante, mas perturbado pela sua demanda, tão *voyeur* como o de *Rear Window* e capaz de perseguir de perto, ao longo de quarteirões e ignorando a proxémica socializada, uma jovem que mais lhe lembra Sylvia (assim replicando pedestremente as perseguições de *Vertigo*), ou de assediar, ao balcão do bar-discoteca, outra que depressa o abandona para ir dançar com um qualquer parceiro. É um filme de 84' sobre olhares, mas não sobre trocas de olhares — as raparigas observadas ora ignoram ora evitam o seu *gaze*, salvo a que perseguiu pelas ruas e com quem acaba por viajar de eléctrico: quando dele sai, ela despede-se dele com um aceno e manda-lhe um beijo pelo ar. O filme é feito dos olhares do protagonista, que com frequência muda de posição para ver melhor, mas ao mesmo tempo esses seus olhares expõem-no a-criticamente como observador-*voyeur*, jogando com o antigo campo-contracampo ou seus sucedâneos.

Um fascínio semelhante ao de Eric Rohmer pelas mulheres, a influência de Erice, Garrel e Bresson, a afinidade com experiências de Jonas Mekas, com quem manteve uma espécie de video-correspondência, um gosto pelos grafismos à la Godard, aproximam Guerin de um cinema de fileira e de escola nascido da *caméra stylo* de Astruc, e por isso mesmo traduzido numa busca estética muito pessoal. Mas ele é também marcado por uma a-moralidade congénita no limiar da perversão, uma *attitude* desafiante e desviante como aquela em que se baseou, na literatura e no desenho, a obra de um Klossowski: transgressiva e quase-imoralista — *quase*, porque nunca transpõe a passagem para fora da proxémica corrente.

Poetas e cineastas

INSISTAMOS: parte do cinema moderno privilegiou o cinema *poético* contra o dos *contadores de histórias* (ou contra a gramática do *story telling* de Hollywood), valorizando o que se tornou no paradigma das artes de todo o séc. XX: a recusa da obediência à *comunicação* fácil com os seus públicos. Reconheceu-o cedo Susan Sontag num seu escrito sobre a “estética do silêncio” (1967), referindo-se, não ao cinema, mas aos artistas em geral, e radicalizando, no contexto da época, a questão:

“O artista acaba por escolher entre duas possibilidades inerentemente limitadoras: tem de optar pelo servilismo ou pela insolência — ou adula e satisfaz o seu público, oferecendo-lhe o que este já conhece, ou agride-o, dando-lhe o que ele não quer”.

Para além do discurso de realizadores e de críticos sobre a oposição entre poesia e prosa no cinema, que nos leva de volta a Pasolini (*Empirismo eretico*, 1972), poetas viram no filme o que também viam no poema: Herberto Helder (*Cobra*, 1977: 10-11), falando do que faz o poema e propondo que ele “reproduz [um]a relação pessoal com o espaço e o tempo, (...) uma montagem, uma noção narrativa própria”, acrescentava: “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos.” O autor condensava, em poucas linhas, muito do que é a relação entre poesia e prosa, entre o tempo e o espaço no cinema, como pode ser entendida a montagem em função das simultaneidades e dos paralelismos que oferece, como funcionam códigos narrativos. Escrevia ele ali (em «Memória, montagem», retomado e reescrito em *Photomaton & Vox*, 1979: 145-151), aproximando conceptualmente poema e filme:

“...Não nos acercamos da prosa; a prosa não existe; a prosa é uma instância degradada do poema; a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução (...).” E depois, especificando em que sentido usava o termo *montagem*: “Não se trata propriamente de montagem; diga-se: uma cuidadosa maneira de receber a memória (...). Baudelaire confundiu a sua memória, a montagem, com as

exigências de um certo código narrativo. Rimbaud partiu de todos os seus lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente; aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard”. Depois, sobre Apollinaire, diz H.H. que ele “percebeu depressa que a simultaneidade era o estúdio pormenorizadamente sonhado pela sua gramática”. E, voltando à sua abordagem do tempo e do espaço: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, o espaço é a metáfora do tempo (...). Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo”.

Eis a abordagem hiperbólica, de um poeta que se desejou “obscuro”, das relações entre cinema, poesia, tempo e espaço. Mas, de outro modo, outros poetas narraram acções num *usus scribendi* cinematográfico, inclusive usando o presente do indicativo e traduzindo o que numa *flânerie* se vê e ouve. Leia-se a Sophia de Mello Breyner Andresen de «Caminho da manhã», no *Livro sexto* (1962):

O poema-script

“Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. E assim irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua. Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim”.

Bem se vê: mudando o texto da segunda para a terceira pessoa do singular, é um *script* cinematográfico que só falta planificar: se a personagem de um filme devesse percorrer este caminho, bastaria entender o texto como descrição da acção. O «Caminho da manhã» regressa depois em «Arte poética I» (1962, 1967), onde a autora se vê a comprar uma ânfora de barro — outro *script*, outro texto particularmente eidético, onde *vemos* tudo o que lemos:

“Em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caiado. (...) Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra. A sombra é uma fita estreita. Mergulho a mão na sombra como se a mergulhasse na água. A loja dos barros fica numa pequena rua do outro lado da praça. Fica depois da taberna fresca e da oficina escura do ferreiro. Entro na loja dos barros. A mulher que os vende é pequena e velha, vestida de preto. Está em frente de mim rodeada de ânforas. À direita e à esquerda o chão e as prateleiras estão cobertas de louças alinhadas, empilhadas e amontoadas: pratos, bilhas, tigelas, ânforas.”

Em ambos os textos de Sophia estamos diante do que Deleuze chamou *perceptos*, emoções deixadas em herança por quem as viveu e as pôs em arte (escrita, filme): “Outros amarão as coisas que eu amei”, tinha ela escrito desde «Quando» (*Dia do mar*, 1947). E em «Arte poética II» (1963-1967), falando da sua poesia, fazia-o em termos que muitos cineastas modernos não desdenhariam fazer seus:

“... A poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim duma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite (...)”.

Diriam tais cineastas (e seria fácil multiplicar *transduções* com esta comparáveis):

“... *O cinema* é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o *filme* não fala de uma vida ideal mas sim duma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite (...)”.

Deleuze e as “duas eras” do cinema

REINTERPRETANDO A HISTÓRIA do cinema e refazendo taxonomias que lhe permitissem relê-la e reescrevê-la, Deleuze (1983-1985) propôs, sobretudo a partir

de Bergson e de Peirce, a ideia de que o cinema e os seus filmes passaram de uma primeira grande época, a da “imagem-movimento”, para uma segunda, a da “imagem-tempo”. O seu enfoque, também aqui gerador de um novo vocabulário (Deleuze sempre procedeu por invenção de novos conceitos, defendendo que é essa a primeira tarefa da filosofia), só se ocupa de narratividade e de narrativas na medida em que estas se articulam com a *ideia* que preside à concepção das imagens/sons e do corpo do filme no seu todo. Ao fazê-lo, explorou e consolidou uma área de reflexão que se tornou incontornável: aquela onde se reconhece que o cinema e os seus filmes só são entendíveis na sua evolução e revoluções quando se observam em conjunto os diversos investimentos que os compõem — técnicos, estéticos, poéticos e o pensamento e intencionalidade que os articula.

A “grande forma”

Um dos traços mais pedagógicos da releitura dos dois livros de Deleuze revela-se no cotejo das categorias e conceitos neles produzidos com o vocabulário técnico mais tradicional e, antes deles, consagrado pelos manuais. No que às narrativas concerne, as suas análises convidam, de facto, à comparação com os *constructs* seleccionados pelo cinema clássico e pelo *studio system* (as menções e citações que seguem referem-se a *Cinéma 1 – L’image mouvement*, na edição da Minuit de 1983). No capítulo IX, «L’image-action: la grande forme», Deleuze começa por definir de modo sucinto o “realismo”, em termos que evocam irresistivelmente a estrutura dinâmica dos ritos de passagem (*separação, iniciação, regresso*), e que o autor designa pela fórmula S-A-S (passagem de uma situação a outra em resultado da acção da personagem), fórmula que pede de empréstimo ao Noël Burch de um texto sobre *M* de Fritz Lang. O modelo S-A-S é aquilo que designei (Mendes: 2009) por *construct* heteronómico e arquetipal, vindo do *The Hero With a Thousand Faces* de Campbell e da tradição neo-aristotélica que conduziria aos manuais do último quartel do séc. XX sobre o “archplot” (McKee), a “jornada do herói” (Vogler) e as estruturas em três actos (Field), entre muitos outros equiparáveis; diz Deleuze (*loc. cit.*: 196-198):

“O que constitui o realismo é apenas isto: meios [ambientes ou englobantes, n.a.] e comportamentos; meios que actualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-acção é a relação entre uns e outros (...). É o modelo que fez triunfar universalmente o cinema americano (...). O meio e as suas forças encurvam-se, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e provocam uma situação de que ele fica prisioneiro. A personagem reage (...) de modo a responder à situação (...). Tem de adquirir uma nova maneira de ser (*habitus*) ou de elevar a sua maneira de ser até às exigências do meio e da situação (...). A acção [da personagem] é, ela mesma, um duelo entre forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo próprio. Enfim, a nova situação saída da acção articula-se com a situação inicial.”

Um dos temas mais recorrentes deste *construct* narrativo é o do *duelo* e dos *duelistas*, obediente à ideia de que “não há história sem conflito”. O paradigma tardio do duelo compulsivo (tardio porque maciçamente praticado antes dele, por exemplo pelo *western* e pelo *film noir*), vivido como pesadelo persecutório e motor narrativo, é talvez a primeira longa-metragem de Ridley Scott, *The Duelists*, de 1977, adaptado de um conto de Joseph Conrad. Deleuze diz que esta “grande forma” S-A-S começou por se sedimentar e se tornou comum aos diferentes géneros cinematográficos sob a influência de Arnold Toynbee, cuja filosofia da história apresentava as civilizações como respostas a desafios do meio. E acrescenta que foi o documentário que, logo com Flaherty, melhor exprimiu essa influência, ocupando-se de comunidades obrigadas a enfrentar o desafio do meio (como em *Nanook of the North*, de 1922). Mas o filme “psico-social” seguiu-lhe imediatamente o exemplo, a começar pela parte realista da obra de King Vidor (*The Crowd*, *Street Scene*, *Our Daily Bread*, *An American Romance*).

A matriz duelística (duelo entre rivais, entre homem e natureza, entre bem e mal) contém em si outra dimensão recorrente: o combate (o conflito) é frequentemente vivido por um protagonista que se sacrifica e por um antagonista hedonista. O primeiro é hetero-centrado e age por amor de outrem, o segundo é auto-centrado e “egoísta”. Noutro lugar expliquei (Mendes, 2009) como o itinerário sacrificial da personagem, próximo da ideia de martírio e do protagonismo crístico, dominante nas sagas arquetipais, se manteve longamente no monomito e suas variantes, em detrimento de qualquer ideário hedonístico que, celebrando o princípio de prazer,

nunca é suficientemente salvífico e mais facilmente caracteriza o antagonista, o vilão ou o coadjuvante do herói. É também o que Deleuze (*loc. cit.*: 212-3) sugere, embora em termos próprios, mas que nos reconduzem, *malgré lui*, à situação do protagonista proppiano, dos ritos de passagem e da “jornada do herói”:

“Entre o englobante e o herói, entre o meio e o comportamento que o modificará, entre a situação e a acção, há necessariamente uma grande distância que só progressivamente pode ser vencida (...). O herói não está inicialmente maduro para a acção: como para Hamlet, a acção a realizar é demasiadamente grande para ele. Não que ele seja fraco: ele é, pelo contrário, igual ao englobante, mas só potencialmente. Será preciso que a sua potência e grandeza se actualizem, que renuncie ao seu retiro e paz interior, ou que recupere as forças que a situação lhe roubou, ou que aguarde o instante favorável em que receberá o apoio necessário de uma comunidade ou de uma equipa (...), variáveis que encontramos do *western* ao filme histórico.”

Deleuze reencontra, sem os citar, Propp e Campbell: nos contos maravilhosos, como no Hamlet em Elsinore, é precisa uma iniciação do herói, um seu retiro e um mentor, coadjuvantes e uma comunidade. E nada disto, admite ele, resulta apenas da inspiração behaviourista, do binómio estímulo-resposta ou do reflexo condicionado que gerariam “acção”: como o *Actor's Studio* veio a propor (desde 1947), “só o interior conta” — o conflito interior da personagem tem de ser mostrado, porque dele depende a natureza e a qualidade da acção que essa personagem vai empreender (v. *America, America* de Elia Kazan, 1963, desde a situação inicial, na Anatólia, à última, a chegada à terra prometida — Nova York). Nas histórias complexas, o esquema S-A-S reduplica-se por dentro para garantir a sua composição episódica: passa-se de S1-A1-S2 para S2-A2-S3, daqui para S3-A3-S4, e assim sucessivamente até à *closure* ou resolução. Certo é que a “grande forma” subsumiu tudo, até os protagonismos degradados (os alcoólicos de Hawks), na esteira da tradição de Fitzgerald, e de preferência se a atribulada jornada do herói conduz à sua redenção final (*Lost Weekend* de Billy Wilder, 1945; *The Hustler* de Robert Rossen, 1961). O *western* e as suas mitologias específicas foram outro contributo decisivo para a consagração do modelo: solidamente ancorado em meios e situações adversas, ele põe em acção a comunidade e o seu território para produzir um chefe — alguém capaz de acções “enormes”. De certo modo, diz Deleuze, Hollywood nunca deixou de refilmar *The Birth of a Nation*, de Griffith, a génese sempre refazível do mito americano.

Quase insensivelmente, diz Deleuze, esta “grande forma” S-A-S veio a metamorfosear-se, sem modificação dos seus objectivos principais (o primado do comportamento e da acção na mudança de uma situação para outra) numa outra dela derivada mas que inverte a posição das suas componentes. Deleuze designa-a, por oposição à fórmula de Noël Burch, por “pequena forma”, e representa-a pela sigla A-S-A (acção-situação-acção), característica, em primeiro lugar, da *detective story* ou da investigação policiária. Eis como ele descreve a inversão:

“...Há outra forma que (...) vai da acção à situação e de novo à acção (...), A-S-A. Aqui é a acção que desvela a situação, ou parte, ou um aspecto dela, e ao fazê-lo desencadeia nova acção. A acção avança às cegas, e a situação desvela-se em negro ou na ambiguidade. De acção em acção, a situação surgirá pouco a pouco, variará, esclarecer-se-á finalmente ou preservará o seu mistério” (*loc. cit.*: 220).

Em *Por quê tantas histórias* (Mendes, 2001) referi que o detective que tenta, de indício em indício, reconstituir a história de um crime, como quem tenta chegar à figura final de um *puzzle* a partir da articulação de algumas das suas peças, é a figura protagonística por excelência desta fórmula A-S-A, exprimindo a inversão típica da relação entre *syhuzet* e *fabula* (a que Deleuze nunca se refere). O *syhuzet* é o enredo fragmentário que se desenrola diante de nós, a *fabula* a reconstituição diegética dos factos, que se vai revelando *in absentia* — a *fabula* é uma reconstituição mental da ordem dos factos narrados e raramente está presente no que vemos. Este modelo progride da parte para o todo, por segmentos ou fragmentos não-autónomos porque, precisamente, cada um deles só faz sentido como parte de um todo holístico que se vai discernindo ou que é mantido até ao fim como presumível mas não inteiramente discernível. Bem antes da estabilização da metodologia clássica da *detective story* e do deliberado labirinto dos seus indícios, diz Deleuze, tal forma parece ter tomado

A “pequena
forma”

consciência de si mesma desde o *Public Opinion* de Chaplin, 1923, ou em toda a obra de Lubitsch.

“Grande” e “pequena” forma, diz Deleuze sintetizando o sentido destes termos, não são apenas dois modos de atribuir lógicas sequenciais às situações e às acções que lhes respondem; antes são formas de conceber e de abordar temas e narrativas e até, pontualmente, determinado *script*, em função de certa *ideia* narrativa em concreto que irá traduzir-se em determinada *mise-en-scène*, *découpage* e montagem. Quanto à imagem-acção, a primeira das formas da imagem-movimento que dá título ao primeiro dos seus dois livros sobre o cinema (as outras duas são a imagem-percepção e a imagem-afecção), conclui o autor que ela acabou por entrar em crise por se terem esgotado os seus conteúdos, que se foram tornando cada vez mais em *clichés* infinitamente repetidos. Tratar-se-á, porém, de uma crise que pode ser apresentada como “nova”, caracterizando determinado momento da história do cinema? A resposta de Deleuze a esta questão é prudente e mitigada:

“Pode uma crise da imagem-acção ser apresentada como nova? Não foi esse o estado permanente do cinema? Em todos os tempos, os filmes de acção mais puros valeram pelos seus episódios fora da acção ou pelos seus tempos mortos entre acções, por todo um conjunto de extra-acções e de infra-acções que não era possível cortar na montagem sem desfigurar o filme...” (*loc. cit.*: 277).

A crise da imagem-acção está para Deleuze ligada à maturação da postura do espectador: sobretudo na Europa e depois das duas guerras mundiais do séc. XX, deixámos de acreditar que uma situação complexa possa ser modificada por acções individuais salvíficas, ou que determinada acção singular possa forçar a reversão de determinada situação universal. E essa nova incredulidade desinteressou-nos progressivamente, diz ele, das formas S-A-S e A-S-A, apesar de numerosas sagas arquetipais as continuarem a usar (os *blockbusters* do *main stream*). Que acarretou a crise da imagem-acção como consequências para o cinema de autor, o cinema independente, o cinema de arte e ensaio (designações com que o autor só acessoriamente condescende)? A resposta de Deleuze põe em evidência diversos sintomas de fadiga extrema que de algum modo representam a passagem do paradigma “clássico” para o “moderno” e a caducidade virtual de géneros como o *western*, o *film noir*, o filme psico-social, se inspirados na “jornada do herói”:

- Deixaram de ser bem tolerados os encadeamentos situação-acção, acção-reacção e excitação-resposta que animavam a imagem-acção.
- Quebrou-se o fio condutor causal que articulava os acontecimentos uns com os outros.
- Tais encadeamentos e causalidades passaram a ser vistos como *clichés* repetitivos e *déjà vus*.
- A *flânerie*, a errância, a deriva das personagens substituíram a sua antiga acção sensorio-motora marcada pela causalidade e pela sucessividade.
- Finalmente, os “poderes ocultos” representados pela sociedade *big brother* (prefigurados na distopia 1984, de George Orwell, 1949) e pelas “teorias da conspiração” passaram a manifestar os seus suportes e efeitos no sistema dos *media*: emigraram das ficções para a realidade social e política porque a realidade, mais uma vez, ultrapassou a ficção.

Autor e narrador

Seymour
Chatman

COMPARANDO A DIVERSIDADE dos procedimentos narrativos na literatura e no cinema, Seymour Chatman tentou descrever, no seu *Story and Discourse* (1978), os modos como a narrativa é percebida pelo espectador. As suas considerações complicam, inevitavelmente, a *invisibilidade da técnica* naturalista/realista, e isto desde os seus mais básicos pressupostos. Por exemplo na literatura, e por importação de procedimentos no cinema, autor e narrador não são confundíveis, porque, ao escrever, o autor inventa um ou vários “autores implícitos” (Wayne C. Booth, *The Rethoric of fiction*, 1961) que não coincidem consigo, ou um *alter ego* ou *second self* (Kathleen Tillotson, «The Tale and the Teller», 1959) subsidiário do seu ego principal. O autor implícito é aquele que o leitor/espectador atribui imaginariamente à obra que está a ler / ver, e não coincide necessariamente com o autor real. Do mesmo modo, o leitor / espectador implícito está sempre presente: é aquele a quem, na intencionalidade autoral, a obra é *endereçada*, mesmo se ele não coincide com os leitores / espectadores reais.

O narrador, criatura inventada pelo autor e que se responsabiliza pelo que é contado, tanto pode ser onisciente e assumir a posição “divina”, como exprimir um ou vários pontos de vista de personagens. E em qualquer dos casos pode ser *unreliable*, não fiável (Booth, *op. cit.*), construído com base em constrangimentos ou limitações que condicionam deliberadamente o seu ponto de vista ou alteram os seus valores, como na *Carta de uma mulher desconhecida* de Stefan Zweig (1922), adaptado ao cinema por Max Ophüls (1948), onde o espectador tem de decidir se a *voice over* de Lisa Berndle distorce, ou não, factos sobre o seu amante Max Brand. Ou como em *The Usual Suspects*, de Bryan Singer (1995), que relançou este tipo de narração e influenciou uma série de filmes posteriores. Em muitos casos, o autor propriamente dito desapareceu, mas o autor implícito está sempre presente, como salienta Chatman:

“Há sempre um autor implícito, embora possa não haver um autor real e singular no sentido comum: a narrativa pode ter sido composta em comité (como nos filmes de Hollywood), por um grupo disperso de pessoas durante um longo período de tempo (como em muitas baladas populares), pela composição aleatória de um programa de computador ou de outro modo qualquer” (loc.cit.: 149).

Num filme, o “olhar da câmara” tanto pode mostrar o ponto de vista de uma ou várias personagens como pode mostrar o olhar do “dispositivo” ou do “autor implícito”; no cinema clássico, esse olhar era, como vimos, suposto apagar-se enquanto presença do dispositivo, e devia ser invisível ou inidentificável para o espectador; no cinema moderno, novas movimentações de câmara passaram a dar ao espectador consciência de um olhar intencional que quer ser reconhecido e notado como tal: a presença autoral no filme passou a ser deliberadamente sublinhada. O apagamento do autor em que o cinema clássico se inspirou corresponde àquilo que Platão designou por *mimesis*: o autor cede inteiramente o seu lugar às personagens que, como no teatro clássico, assumem a total responsabilidade pelo que está a ser contado, mesmo quando uma delas desempenha o lugar parcial de narrador — o *mensagemero* da tragédia.

Quando o narrador ou o autor implícito assumem a responsabilidade do narrado, usando o pronome “Eu” e apenas dando voz a personagens quando delas precisa, adoptamos a forma narrativa que Platão designou por *diegesis*. Parte da narratologia distinguiu depois narrador autodiegético — aquele em que autor e narrador coincidem, por exemplo na autobiografia ou na diarística — e narrador homodiegético — uma personagem criada pelo autor, que também usa o pronome “Eu” mas com valor ficcional (é sobretudo na narrativa homodiegética que o *unreliable narrator* tende a surgir). Aquilo a que Chatman chama *nonnarrated stories* corresponde à pura *mimesis* de Platão tal como a conhecemos do drama:

“O polo negativo da presença do narrador — o polo da *mimesis* ‘pura’ — é representado pelas narrativas supostas serem transcrições intocadas de comportamentos de personagens” (loc. cit.: 166).

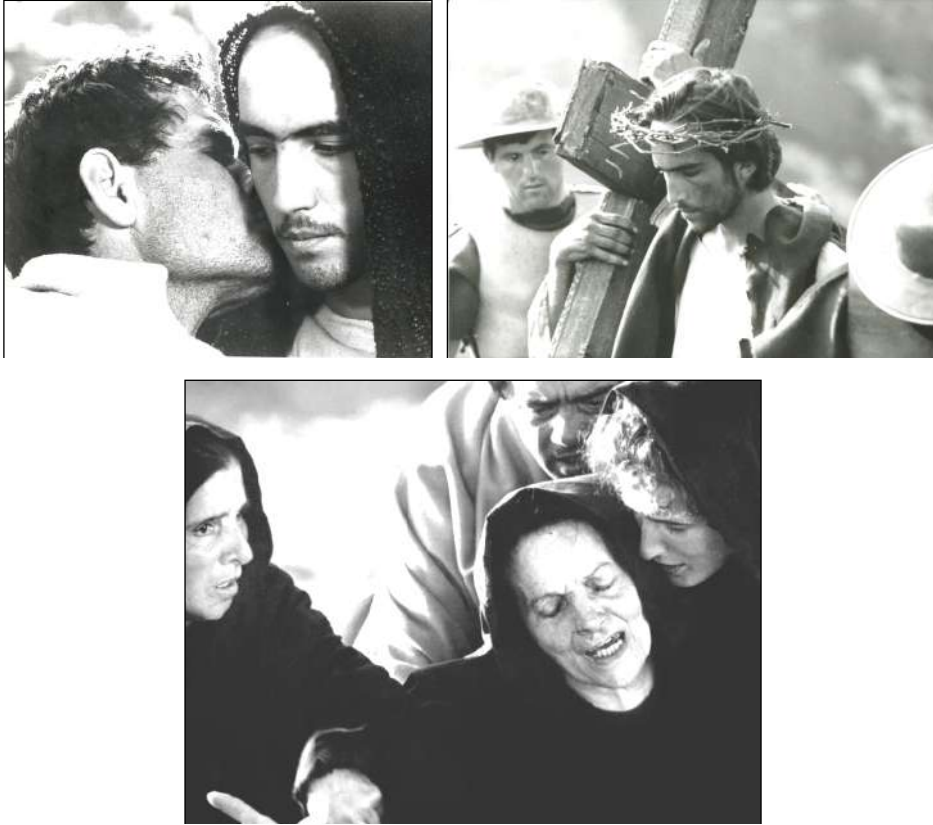
O *unreliable narrator* e o Mateus de Pasolini

NUMA CONVERSA com Jean-Louis Comolli e Bernardo Bertolucci (Cahiers du Cinéma nº 169, Agosto de 1965), Pasolini fala, a propósito de *Il Vangelo secondo Matteo*, do “discurso indirecto livre” como dependendo de um (ou mais) *unreliable narrator(s)*, ou de personagens cujo ponto de vista o autor adopta integralmente:

“O *Evangelho* pôs-me o seguinte problema: eu não podia contá-lo como uma narrativa clássica porque sou ateu e não crente. Mas por outro lado queria filmar o *Evangelho segundo Mateus*, ou seja, contar a história do Cristo filho de Deus. Tinha portanto de contar uma narrativa em que não acreditava. Não podia ser eu que a contava. (...) Para poder contar o *Evangelho*, tive de mergulhar na alma de alguém que acredita. É isso o discurso indirecto livre: por um lado a narrativa é vista pelos meus próprios olhos, por outro é vista pelos olhos de um crente”.

Por outras palavras, Pasolini toma o evangelista como *unreliable narrator* da história que lhe interessa contar, distanciando-se da sua crença: Pasolini-autor mergulha em Mateus-narrador para fazer sua uma narrativa que lhe não pertence. No cinema, um tal narrador é muitas vezes uma personagem: Deleuze disse sobre a

“subjectiva indirecta livre” de Pasolini que a objectividade da câmara e a subjectividade da personagem se tornam indistintas. Como em *Viagem a Itália* de Rossellini: Nápoles e o seu museu são vistos pelos olhos da mulher que os visita e a câmara adopta esse olhar como seu. A câmara faz um exercício integral de *mimesis* platónica, fundindo-se com o modo de ver da personagem. Mas “faz-se sentir”, ao contrário do que fazia no cinema clássico: o cinema moderno assumiu esse novo “peso sensível” da câmara nos seus filmes.



O Evangelho segundo Mateus, Pasolini, 1964. Um auto da pré-dica e da paixão cheio de não-actores (fotogramas reenquadrados do filme).

Mais genericamente, o *unreliable narrator* — vimo-lo a propósito das memórias de Lise London — é um narrador cuja credibilidade é insuficiente ou incerta, porque conta os acontecimentos de um ponto de vista parcelar ou parcial, mal informado ou deformado por um erro de avaliação. Vindo da autobiografia e da literatura, entrou por osmose no teatro e no cinema, minando o território tradicional do narrador fiável, vitoriano e positivista, e relativizando a percepção do narrado pelos seus públicos. Tendencialmente, todos nos tornámos *unreliable narrators*: temos consciência de que raramente dispomos da diversidade de pontos de vista necessários para contar uma história complexa. Para a tornarmos verosímil — velho objectivo — precisamos de informação complementar fornecida por outros, admitindo que a contribuição de diferentes testemunhos clarifica aspectos obscuros do que há para contar. Mas, na ficção, esses testemunhos são de personagens inventadas: os seus narradores são duplos do mesmo autor. A postura do *unreliable narrator* estrutura o que queremos contar segundo um modelo que abdica da narração omnisciente e adopta a forma de uma composição — pelo menos aparentemente — plural, talvez contraditória: como num filme invertido e passado *au ralenti*, os estilhaços da granada narrativa voltam a fazer corpo no momento anterior à explosão. E se testemunhos contraditórios se equivalem sem que privilegiemos um deles, a narrativa não conflui para uma versão conclusiva: repete o efeito *Rashomon* (Kurosawa, 1950), e o leitor ou espectador é o juiz que ouve diversos relatos testemunhais para, relativizando-os, apurar o que se passou.

Do ponto de vista estilístico, quer conteúdos autorais quer transcrições de discursos de personagens podem ser monólogos interiores (expressão de Dumas pai), exercícios de auto-cognição traduzidos em linguagem (como em Proust), exercícios de associação livre ou de *stream of consciousness* (William James), imagens da actividade mental enquanto fluxo livre e associativo de percepções.

A distinção entre autor e narrador, a figura do *unreliable narrator*, o cansaço da fórmula princípio-meio-fim teleologicamente orientada, a desconstrução narrativa e a sua fragmentação, a procura de *puzzles* e de *mind games* que desafiam a “discussão hermenêutica à saída do cinema”, convivem hoje com o regresso de *straight stories* unilineares ou com *multiplots* (estes últimos tornados modelo hegemónico das séries televisivas). Na situação tardo-moderna ou pós-moderna, a cíclica exaustão de narrativas “formulaicas” acentuou-se, mas deu ironicamente origem ao regresso de todas as formas, clássicas e/ou modernas, ao mesmo tempo que os géneros declinaram e os híbridos se multiplicaram. Fazem-se, hoje, filmes que incorporam segmentos ficcionais e documentais (herdados do “documentário romanesco” de Morin), ou que propõem fusões de maneirismos genológicos, surfando diferentes águas na mesma obra. Apesar da resiliência da indústria e contra as suas doutrinas narrativas, novas gerações de cineastas tentam marcar territórios próprios, desobedientes e indisciplinados, ora eruditos ora “selvagens”. O profundo desgaste da própria ideia de *modelo* gerou uma “política das mil flores”, o que não significa que a influência de mestres tenha desaparecido. Pelo contrário, o esbatimento das escolas e até dos procedimentos técnicos por estas adquiridos relançam a importância inspiradora de itinerários e de *opus* pessoais, geradores de discípulos e de nichos de gosto ora mais, ora menos informados.

Estado do mundo e conteúdos narrativos

O MUNDO MULTIPOLAR em que hoje vivemos é dramaticamente marcado pela irresponsabilidade face às rápidas alterações climáticas — devidas à sobre-exploração dos combustíveis fósseis — que se traduzem no aquecimento global acelerado, no efeito de estufa e no degelo das regiões polares, na subida do nível das águas dos oceanos e em novas catástrofes naturais de dimensões incontrolláveis (dilúvios bíblicos, enxurradas, cheias, mega-incêndios florestais de rara violência, vagas de frio e de calor excessivos, secas extremas): mais longe de Descartes, voltámos a não ser *donos e senhores (maîtres et possesseurs)* da natureza.

Mas este mundo é também marcado pela proliferação de mortíferos conflitos armados regionais; por genocídios e ódios inter-étnicos entre povos vizinhos; por migrações maciças, sobretudo *sul→norte* (como no Mediterrâneo e nos 3.000 kms de fronteira México-E.U.A.) ou em fuga de guerras locais como nos antigos *êxodos*, onde milhares perdem a vida e são objecto de tráfico humano; pelo desprezo por populações inteiras em busca de refúgio; pelo abandono de soluções políticas multilaterais para numerosos conflitos e sua substituição pelo regresso, à cena internacional, de líderes de estados-nações isolacionistas, autoritários e egoístas; e pelo terrorismo de extremistas islâmicos, que julgam poder reinstalar uma mítica versão do califado medieval e que tem sido impossível desfanatizar.

Desde os primeiros anos do séc. XXI, instalou-se a percepção de que os equilíbrios resultantes do pós-Segunda Guerra Mundial, sedimentados, ao longo de quase sete décadas, por organizações internacionais obreiras de consensos (da ONU e da União Europeia às alianças militares institucionalizadas), e que geraram uma relativamente estável “nova ordem mundial”, estão ameaçados de desagregação por uma “nova desordem mundial” — desordem que prolifera e que é dia-a-dia tornada espectáculo pelo anestésico sistema dos *media*, falsamente tido com oferecendo desse mundo a imagem de uma *aldeia global* onde as *realidades* são meras *actualidades* comentadas por enxames de guelfos e gibelinos e de partidários do alecrim ou da manjerona que, efémeros *opinion makers*, tudo “explicam”: o mundo dos *media* é, também, o dos púlpitos paroquiais e o dos treinadores de bancada.

Qual é ainda hoje, num tal mundo, o papel e a relevância das artes e das culturas? Existem, decerto, novas circunstâncias que convidam a repensar a resposta a esta questão. A principal respeita à distância temporal que separa a narrativa mediática

de acontecimentos de toda a ordem e a produção literária e artística que exprime as mutações desse mundo. Tal distância é tradicionalmente ditada pelo *diferimento* e desfazamento da literatura e das artes face à cobertura mediática: os *media* informativos produzem continuamente narrativas actuais e instantâneas, maioritariamente irreflectidas, que mostram e contam os acontecimentos na voracidade e à velocidade cega do quotidiano; as artes e as culturas, pelo contrário, requerem tempo para inscreverem em si, sem sujeição a *agenda settings* comunicacionais ou a *news values*, as suas imagens e narrativas do mesmo mundo.

Retratos tardios

As artes e as literaturas não passaram a viver ao ritmo nem ao sabor do *apparatus* mediático, apesar da inevitável porosidade entre umas e outro: os seus autores continuam a produzir figurações e narrativas *tardias*, remoidas e malaxadas por subjectividades individuais, propondo consciências segundas e diversamente interpretativas da complexidade do tempo e das realidades que vivemos. A “intervenção” ética e estética das artes e das literaturas ocorre, salvo excepção, metaforicamente e *a posteriori*, oferecendo percepções e mediações distanciadas das urgências de cada instante. Esse diferimento e distânciação metafóricos são ainda herdeiros da antiga tragédia grega: também ela evitava depender da actualidade momentosa e desta preferia emancipar-se; e contrapõe-se à ansiedade da “arte interventiva”, que marcou parte dos modernismos e dos compromissos sociais e políticos ainda protagonizados, entre outros, pelo néo-realismo pictórico, literário e cinematográfico de meados do séc. XX e pelas posteriores militâncias, contraculturas e *undergrounds* dos anos 60 e 70.

Mas, desde esses anos 70, acidentes silenciados em centrais nucleares, envenenamentos de águas, terras de cultivo e alimentos por agentes químicos, marés negras provocadas por superpetroleiros, difíceis guerras jurídicas contra empresas poluidoras e lutas “glocais” pela liberdade da investigação jornalística, inspiraram numerosos filmes, exprimindo novas militâncias ambientalistas. Mais tarde, a epidemia de *sida* tornou-se noutro grande tema inspirador de sagas individuais — as das suas vítimas segregadas. E hoje há um cinema neomilitante que observa outros microcosmos de crise na paisagem social: em *Dois dias, uma noite*, dos irmãos Dardenne (2014), uma jovem mãe de família, convalescente de depressão, tem de contactar, um a um, os seus colegas de emprego, ao longo de um fim-semana, para lhes pedir que na segunda-feira votem a favor do seu regresso ao trabalho na fábrica de painéis solares; mas se o fizeram perderão, cada um deles, os mil euros de prémio que o patrão lhes prometeu. E *A fábrica de nada*, de Pedro Pinho (2017), trata da ocupação de uma fábrica de elevadores pelos seus operários — eles descobrem que a administração a está, em falência, a esvaziar de máquinas e matérias-primas e se prepara para a fechar. A “questão social” volta aos filmes, com novos rostos e protagonismos, em histórias de meias-vitórias e de derrotas, mais próximas de *La terra trema* de Visconti que do *Potemkine* de Eisenstein.

Haverá outros critérios para discutir tendências notórias do cinema narrativo contemporâneo, e será importante equacioná-los. Por exemplo, a “radicalidade” pós-política de Pedro Costa, com a sua acentuada preferência por personagens das franjas da sociedade. Ou o “pós-feminismo”, que problematiza as relações entre géneros ou aborda a homossexualidade e as experiências transgéneros no mundo “*LGBTQ+*”. Ou o “pós-colonialismo”, que relança a reflexão entre raças e culturas numa contemporaneidade onde as fronteiras nacionais ora se apagam, ora ressurgem como muros intransponíveis. Ou a auto-etnografia, que acorda memórias auto-centradas ou de passados familiares instauradores de identidade.

Para além da relação tardia com conteúdos canibalizados na actualidade, há, porém, nas literaturas e nas artes, obsessões recorrentes e mais antigas, vindas da longa duração e que dificilmente serão desalojadas da linha da frente das grandes inspirações narrativas e suas refigurações. Sob a fantasmática tutela de Eros e Thanatos, deuses gregos que regiam as pulsões de vida e de morte, ocupam esse lugar temas como o *desejo*, o *poder*, o *sexo*, a *morte*: desejo de devir outro, de posse e de poder, de vida ou morte, de justiça e de vingança, desejo sexual, de reconhecimento, de autonomia, de paz, de desvio das normas e de romper *tabus*, desejo de apropriação de segredos salvíficos, de comunidade totémica e de tribo. A satisfação desses desejos ainda exige jornadas, demandas e errâncias de “heróis”.

Tais jornadas tornaram-se, todavia, menos propícias: os europeus, depois de duas guerras mundiais nos seus territórios (18,6 milhões de mortos na primeira, mais de 60 milhões na segunda, contando os do Pacífico e do Japão) passaram a descrever dos méritos das sagas individuais: o seu imaginário fora esmagado pela inimaginável destruição — a paz entre as duas grandes guerras só durara 21 anos. Tal descença gerou um novo cepticismo e marcou a segunda metade do século XX; os anos da Segunda Guerra e os seguintes foram, na Europa, os do existencialismo, céptico e niilista perante valores desacreditados; a dúvida invadiu as narrativas e os seus protagonistas tornaram-se mais hesitantes, menos propensos a agir. Pelo contrário, os americanos, que fizeram a Segunda Guerra em territórios longínquos e não viram a morte e a destruição invadir o seu *habitus* doméstico, continuaram até mais tarde a alimentar redentoras *jornadas de heróis*: o desejo de duelo contra antagonistas externos permaneceu nas suas narrativas pelo menos até à complexa ressaca da derrota no Vietname, a meio dos anos 70. Mais recentemente, na Europa, a crise financeira instalada no final da primeira década do século XXI reacordou a memória da penúria das guerras. E nos E.U.A., a mesma crise (lá nascida) reavivou o fantasma do *crash* de 1929 e da Grande Depressão dele resultante. Sobre tais telões de fundo, *Bildungsroman*, *coming-of-age stories* e reactualizações do *monomito* metamorfosearam-se para poderem, como os mitos e lendas, sobreviver; o clássico objectivo da redenção final do(a) protagonista sofreu os desvios correspondentes: tornou-se martírio entre europeus e está sob suspeita, como aspiração edificante, entre os novos americanos.

Entre os temas emergentes na ficção contemporânea anote-se a propensão para abordar a singularidade, por vezes *borderliner*, de *dramatis personæ* e comportamentos resultantes de traumas e crises. Um recorrente tema ficcional contemporâneo parece ser o da *procura* de si, do *regresso* a si num *habitus* perturbado. Não é um tema particularmente novo — ele interessou Faulkner, Proust, Baudelaire. Mas hoje tantos vivem alienados numa vida que não controlam, numa rotina maquínica inquestionada, em trânsito num bólido de que se desconhece quem o conduz, que a necessidade de se reencontrar a si mesmo assume os traços de uma crise que se revela em pequenos gestos, pequenos sintomas, ou devido a um incidente que divide o tempo entre um *antes* e um *depois*. Muitas histórias ocupam-se desse transe — paragem para pensar, abrupta alteração do curso da vida, catástrofe, suspensão do tempo, exílios em margens.

Novos tipos de protagonistas se foram, assim, instalando nas ficções: em 1993 Robert Altman, cineasta que deixou uma vasta obra iniciada nos anos 50, estreava *Short Cuts*, longa-metragem adaptada de nove *short stories* e de um poema de Raymond Carver. O filme retratava americanos de Los Angeles numa montagem de micro-*sketches* dispersos, usando o *multiplot* como dispositivo narrativo. Carver (1938-1988) fora entretanto sendo reconhecido como um dos autores mais atentos ao micro-patético do quotidiano e que mais influenciou a literatura americana dos anos 80, ocupando-se de casais e famílias disfuncionais das classes baixas, de marginais alcoólicos, de desempregados crónicos e “deixados por conta”, gente incapaz de viver vidas “normais” (v. a antologia *Where I'm Calling From*, que organizou pouco antes de morrer). Ele publicava contos e poemas em revistas desde 1960 e a sua prosa, próxima do realismo minimalista (em que ele nunca se reviu, rejeitando classificações), apostava na intensa atenção ao dia-a-dia banal, em regime de grande contenção estilística — reduzindo a dimensão das frases, só usando vocabulário corrente, adjectivando pouco, construindo diálogos “veristas”, começando e acabando *in media res*, evitando finais edificantes, valorizando narrativamente momentos voláteis. Com Carver, o quotidiano perturbado de anódinos empobrecidos migrou das margens da ficção para o seu centro. E o seu vasto legado retratista, cheio de episódios cépticos sobre a possibilidade de felicidade e de realização individual, mas próximo das vidas devastadas pela dependência — as dos frágeis *perdedores* do “sistema”, incapazes de regeneração final — tornou-se no reverso negativo do *american way of life*. O *feel-bad* substituíu, em matéria de gosto, o *feel-good* do *mainstream* ficcional.

Raymond
Carver

Os contos de Carver fizeram discípulos bem para além dos anos 80: no seu rasto há ficções contemporâneas onde personagens dependentes de álcool, de drogas duras

ou vitimadas por síndromes crónicas, os invocam tanto quanto a remota *lost generation* do Fitzgerald dos anos 20 do século XX. A relação destas personagens com o trabalho precário e o desemprego, as dependências, a culpa, o sexo, a morte e a esperança de vida, o desejo de mudar, os interditos e a sua transgressão, as instituições e seus poderes, a corrupção, são resiliências de temas que sedimentaram na reflexão sobre as sociedades. A atenção dada a protagonismos desviantes, longe da normalidade socializada pelo senso comum, não é de hoje — é a materialização do que atrás designei por “regressos do mesmo” sob novas formas. E tais actualizações ainda darão forma a percursos individuais que esboçam respostas, por vezes inadequadas, a situações de crise. Pessoas reais e *dramatis personæ* movem-se em cenários sociais que — esses sim — mudam velozmente e em geral em seu desfavor. Nestes cenários mutantes tentam reconceber o lugar que cada um ocupa no mundo e na vida — sendo certo que cada vida só aprenderá, à sua custa, aquilo que não aprendeu na história milenar.

A mutação social

Há, assim, temas que se reconfiguram nas diferentes velocidades da mutação social: as relações inter-geracionais, por exemplo, modificaram-se com o lento desaparecimento de casas de família onde três gerações coabitavam; as relações de cada um com os serviços e com as instituições que os prestam (do ensino aos transportes e aos cuidados de saúde) diversificaram-se velozmente devido às novas desigualdades entre ricos e pobres, entre a minoria da nova *affluent society* globalizada e a maioria de novos deserdados. A marginalização e a ausência de mobilidade social de cada vez mais grupos — jovens “sem futuro”, desempregados de longa duração, a multidão do rendimento mínimo garantido e dos novos limiares de pobreza, dos idosos em situação de abandono — tornam as sociedades em “paisagens depois da batalha”. O futuro tornou-se, para muitos, num beco sem saída onde voltarão a proliferar novas utopias, novas militâncias e heresias, desenraizamentos e incivilidades. Extremou-se, nestas sociedades mutantes, o antigo pugilato entre determinismo e liberdade, que fascinara o Tolstoi de *Guerra e Paz* e que agora ganha a forma de um impasse entre a capacidade de cada sujeito para concretizar um projecto de vida e os confinamentos de toda a ordem que o impedem de o fazer.

E em matéria, já não de temas e conteúdos, mas de formas e de estilos, cinema e romance contemporâneos separaram-se deliberadamente dos seus cânones, por mais *modernos* que estes tenham sido. O esfarelamento das normatividades, dos seus géneros e tradições, gerou uma época *indisciplinar* onde as referências clássicas e modernas se misturam e se refundem não-hierarquicamente, em busca de novas *maneiras* de dizer: esta é uma época marcada pela a-normatividade resultante de sucessivas exaustões culturais; e tal a-normatividade legitima igualmente o regresso a passados narrativos, à redescoberta de sabores narrativos que durante um século julgámos desaparecidos para sempre. A situação actual resulta, assim, de sucessivos *cansaços do gosto*, que começaram por ser mais notórios numa área onde o clássico se reinstalou em força — a da arquitectura pós-moderna, que rejeitou o modernismo higienista-funcionalista e a carta de Atenas promovidos por Le Corbusier a “arquitectura universal”. Funcionando como locomotiva cultural, os arquitectos pós-modernos reabilitaram, desde finais dos anos 70, ornamentos, colunatas e frontões banidos nas décadas modernistas e produziram *collages* e *pastiches* de todas as épocas, estilos, escolas. Seria pouco rigoroso propor uma extrapolação directa do que se passou na arquitectura para o que se passou e passa noutras áreas criativas; mas o exemplo evidencia o desejo de fusão e de mistura que animou e anima boa parte da contemporaneidade.

Em 1873, no “Adeus” de *Une saison en enfer*, Rimbaud esboçara o programa para o *fin-de-siècle* aproximante e a sua *belle-époque*: “*Il faut être absolument moderne*”. Mas, um século depois, a modernidade de que ele se reclamara estava moribunda, tornada em ruínas fumegantes pelas duas Grandes Guerras, pelo mundo bipolar (americano-soviético) que a segunda instalou por mais de 40 anos, pelo desmantelamento dos antigos impérios na descolonização generalizada dos anos 50, que (salvo em alguns furúnculos tardios, como o português) instalou uma nova relatividade multicultural. Hoje, ninguém saberia dizer em que consiste ser “absolutamente moderno” (ou tardo-moderno, ou pós-moderno): a ideia de uma

doutrina estética e/ou ética diluiu-se na *modernidade líquida* que Zygmunt Bauman (2000) descreveu. Já não estamos a caminho de um *fim da História* teleologicamente orientado e nenhuma grande narrativa cosmogónica sustenta tal jornada ou tal direcção. Um novo cepticismo dispersivo tomou conta da paisagem — a das *sociedades de risco* de Ulrich Beck e Anthony Giddens. O próprio Rimbaud cedo mudara de programa: uma dúzia anos depois do seu categórico imperativo de modernidade, escrevia ele à família, de Aden (Iémen), explicando que era agora negociante de armas e rogando-lhe que não acreditasse que se tornara “mercador de escravos”. Também os Rimbauds contemporâneos devem explicar à família e a si mesmos de que se ocupam e de que vivem, *o que estão a fazer aqui*, como Bruce Chatwin tentou fazer (em *What Am I Doing Here?*, de 1988).

Multiculturalidade, nomadismo, exílio

MUITOS PROJECTOS actuais para cinema e televisão abordam a multiculturalidade que se acentua, num mundo marcado por migrações maciças e pela coexistência temporária ou definitiva, num mesmo território, de populações multi-étnicas, que falam diferentes línguas, trazem consigo diversas crenças religiosas e exprimem, nos seus modos de vida e comportamentos quotidianos, *habitus* idiossincráticos. Ou, por se ocuparem de personagens cosmopolitas que, por qualquer razão, se movem entre países e culturas diferentes, têm mais em conta a transculturalidade e a diversidade desses *habitus*. Estas “novas” experiências de vida — o dia-a-dia num território que se tornou num *melting pot* cultural, ou a nomadização do viajante profissional, que se move por força da internacionalização do seu percurso — exigem, aos criadores desses projectos, nova atenção à diversidade dos “outros”, dos seus valores e identidades próprias. A Alexandria de Durrell impera: já não se trata de explorar a diferença exótica que tanto cativou a cultura mediática neocolonial — de *The African Queen* (John Huston, 1951) às fotografias dos Nuba e dos Masai de Leni Riefenstahl (1982), a *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) ou a *The Sheltering Sky* (Bertolucci, 1990), adaptado de Paul Bowles. Trata-se, sim, de reconhecer a importância dos diferentes *habitus*, valores e convenções partilhadas, no condicionamento dos comportamentos dos diferentes actantes. Também já não se trata de inventar mais espaços ficcionais insólitos — a Los Angeles distópica de *Blade Runner* ou o simpático bar intergaláctico do *Star Wars* —, não-lugares babélicos onde espectralmente se cruzam, como *zombies*, passageiros em trânsito e personagens de diversos mundos. Trata-se, sim, de atentar nos efeitos relacionais das culturas que os indivíduos consigo transportam na vida corrente, sem necessariamente se tornarem “ameaçadores” mas produzindo estranhamentos, se obrigados a coexistir e a partilhar momentos de vida em situações concretas.

O crepúsculo
dos exotismos

O cinema interessou-se, desde os Lumière, pelo exotismo de lugares e populações. E fê-lo, até tarde, numa perspectiva colonial e neocolonial, sobretudo tornando paragens remotas e “selvagens” em cenários de histórias protagonizadas por caucasianos ali residentes, ali exiladas ou de passagem, e que entram em contacto com o *habitus* e a cultura local. Ou fê-lo, intra-muros, como no *Chinatown* (1974) de Polanski, segregando lugares: o *ghetto* dá o nome ao filme mas é apenas referido, nele, como um território de que a polícia prefere alhear-se — e que é percebido pelo exterior como fechado e dotado de códigos e leis próprias, com a sua violência secreta, onde os não-nativos não devem imiscuir-se. Esse alheamento prudente diante de um território *tabu* ainda ecoou nas propostas do arcebispo de Cantuária, Rowan Williams, quando, referindo-se ao *Londonistan*, disse aceitar que a *sharia*, lei islâmica, ali substituísse a lei britânica na resolução de conflitos e problemas internos (declarações que geraram escândalo em 2008).

Em Lisboa, a descida pedestre dos Anjos ao Martim Moniz faz-nos atravessar um pequeno arquipélago onde nos cruzamos com migrantes de diversas origens e que alteraram o perfil do comércio, da vida na rua, dos modos de interpelação interpessoal ou de convívio urbano. Todas as capitais europeias estão hoje povoadas por ilhas de não-autóctones que tornam bairros, ruas ou quarteirões em territórios especiais, e que exprimem reordenamentos urbanos ditados pela nova pobreza e pela nova estratificação em raças, castas, classes. Sérgio Tréfaut mostrou, em *Lisboetas* (2004), a Lisboa de ucranianos, russos, brasileiros, paquistaneses, chineses e

Lisboa

africanos, e o seu embate com as condições de vida e o *habitus* autóctone. Mas Lisboa é um exemplo ainda suave das novas multiculturalidades urbanas, apesar dos seus *ghettos* periféricos, geralmente zonas de realojamento alternativas aos demolidos bairros de lata. E, do mesmo modo que segmentos dos tradicionais centros urbanos se metamorfoseiam e se tornam áreas hegemônicas por culturas migrantes — veja-se a Bruxelas do séc. XXI —, há periferias que exprimem mais concentradamente o mesmo fenómeno: por exemplo na Amadora, pequeno concelho com menos de 24 km² mas com a maior densidade populacional do país, coexistem 120 nacionalidades — com maior destaque para os oriundos de Cabo Verde, Brasil, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Roménia, Ucrânia, China, Índia, Paquistão — cerca de 10% do total de residentes: dados de um censo recente mas em constante evolução.

Em Lisboa está, porém, em curso outra notória mudança de cenário: a capital, hoje “gentrificada”, vive o seu momento cosmopolita; tornou-se num apinhado destino turístico e formigueiros de europeus peregrinam a pé pelas suas íngremes calçadas, enchem-lhe a hotelaria e as esplanadas, os comboios para Sintra e Cascais; nela proliferam filas de *rickshaws*, *bajaj* ou *bemo* neo-indianos ou tailandeses, os *tuk-tuks*. E enquanto se reabilitam prédios de há cem anos, mais carismáticos do que os dos modernismos posteriores, e o preço do imobiliário dispara, nos bairros históricos o negócio dos alugueres de curta duração despeja os autóctones (como também sucede no Porto), ao mesmo tempo que a câmara se obstina em reduzir para metade a circulação automóvel na cidade. Irreconhecível para a sua população envelhecida, esta nova capital, babelizada e sob nova pressão turística (e por isso mais semelhante a Veneza, Barcelona e Amesterdão), entesoura com este cosmopolitismo, cujos rostos chegarão, tarde ou cedo, ao cinema. Ao mesmo tempo, os Fernão Mendes Pinto de hoje peregrinam nas ruelas da noite e já não em longínquas paragens exóticas; e apagaram-se as histórias trágico-marítimas escritas por Bernardo Gomes de Brito para D. João V. Nos verões actuais, o país interior, esquecido e incapaz de reordenar a sua floresta, arde e morre em incêndios. A população portuguesa, já hoje a segunda mais envelhecida da UE a seguir à alemã, decresce e concentra-se no litoral urbano, sobretudo nas áreas metropolitanas de Lisboa e Porto mas também descendo de Viana do Castelo até Setúbal e no litoral algarvio. E em 2050 o país será o quarto mais envelhecido do mundo: quase metade dos seus habitantes terá mais de 60 anos. Talvez este novo Portugal emergente, mas de futuro incerto, suscite um dia tanto interesse entre os novos cineastas portugueses como as *ama-san* de Isa-Shima (idosas japonesas que ainda mergulham em apneia à procura de pérolas), a guerra da Bósnia, as improváveis Estónias, as antigas atrizes e as grandes solidões de Sarajevo.

Em matéria de multiculturalidade, tenha-se em conta que, quando diferentes culturas convivem no mesmo território, raramente mantêm entre si relações igualitárias: as culturas tendem a manter entre si relações de dominação herdadas do colonialismo — uma é dominante, a(s) outra(s) dominada(s). Uma cultura hegemónica, geralmente a autóctone (salvo no caso de territórios ocupados), vê-se a si mesma como “superior” às outras com que convive; uma cultura dominada tende a reconhecer, em parte, o seu carácter subalterno, adoptando, por aculturação, o *habitus* autóctone. Racismos, segregações e comportamentos de exclusão tendem, assim, a subsistir. Mas se a relação de forças se altera — por exemplo no microcosmos dos *ghettos* de realojamento ou nos reocupados bairros dos centros — a hegemonia pode inverter-se. Deste modo, a desterritorialização e o desenraizamento, vividos por migrantes para quem as suas nações de origem se tornam cada vez mais em memórias, é um dos traços que passaram a caracterizar as sociedades contemporâneas. E com frequência, o contacto com o território de origem perde-se numa só geração: os filhos de migrantes não regressam ao país dos pais e ficam entre dois mundos, um perdido, outro que os integra pouco ou mal.

Outra experiência é, como vimos, a do nomadismo cosmopolita das carreiras internacionais e a oferecida pela mobilidade estudantil no Erasmus, que geram um novo tipo de deambuladores. Estes não são “danados da terra” (Fanon, 1961): beneficiam de uma mundivivência privilegiada. Mas também aqui o fenómeno novo — que pode interessar a ficção — é o nomadismo sistémico que altera as antigas identidades ligadas a territórios, perturbando-as e pondo-as em crise num universo

de maior violência simbólica e onde as suas referências se esbatem e dissolvem. É um mundo onde se multiplicam novas personagens e trajectos, novos dramas e enredos, tanto singulares e únicos quanto determinados pelas circunstâncias que os envolvem — pela “fatalidade” do Tolstoi de *Guerra e Paz*.

Mas no cinema subsistem filmes onde o cenário exótico do encontro de ocidentais permanece neocolonialmente dominante: por exemplo, a xenofobia anti-japonesa é o telão de fundo de *Lost in Translation*, de Sofia Coppola (2003), sobre a efémera relação de Bob e Charlotte, americanos em Tóquio. No elevador do seu hotel, Bob, actor que vem a Tóquio ganhar dois milhões de dólares para fazer publicidade a uma marca de uísque, é um gigante entre liliputianos; no seu quarto, o duche é baixo de mais para ele; o realizador japonês que o filma perde-se em logorreias que ninguém traduz; o fotógrafo da campanha troca os *rr* por *ll* e pede-lhe que imite Jerry Lewis e James Bond; a prostituta que o visita no quarto também troca os *rr* por *ll* e é patética, pedindo-lhe que lhe rasgue as meias, esperneando no chão e acabando por o fazer cair; o apresentador do *talk show* televisivo que o convida, histérico e infantil, é o retrato da mais desastrosa *junk tv*; o *staff* da campanha e do hotel multiplica-se em vénias protocolares histriónicas; nos labirintos dos jogos electrónicos, adolescentes vivem exilados numa vida virtual acriançada pelos interfaces. Charlotte, por seu turno, jovem licenciada em filosofia que ouve gravações de auto-ajuda enquanto espera pelo marido, fotógrafo *workaholic* que não lhe dá atenção e se ausenta dias seguidos, gostaria talvez de aproveitar a estadia para conhecer o Japão tradicional: visita um templo budista, jardins de Kioto onde se cruza com um casamento, participa numa aula de *ikebana* num salão do hotel; mas são oportunidades perdidas — ela é insensível à alteridade: o seu olhar, como o da câmara, é distante, alheio ao que vê: “não sente nada”, como diz, em lágrimas, a uma amiga a quem telefona. Quando começam a sair juntos contra a solidão e a insónia, Bob e Charlotte vão a bares de *striptease* ou de *karaoke* em exíguos andares altos, onde se cruzam com japoneses que parecem *hippies* californianos maldosamente reciclados ou se chamam a si mesmos “Charlie Brown”. O Japão ocidentalizado surge totalmente alienado da sua cultura tradicional, querendo parecer-se com os americanos mas só fabricando destes, ao mimetizá-los, caricaturas aberrantes. Nem a cozinha local tem melhor sorte: no restaurante, o *sushi* é apenas pretexto para acentuar a estranheza do casal face ao exotismo nipónico. Omnipresente, nos exteriores diurnos ou nocturnos, a Tóquio dos ecrãs e néons nas fachadas — a cidade que se sonha *ersatz* de Times Square, espectáculo tecnológico onde é impensável um minuto de apagão ou de repouso. Razão tiveram Alain Resnais e Marguerite Duras, há quase 60 anos, inventando um amante japonês ocasional para a actriz francesa de passagem por Hiroshima; azar tem a Charlotte de Sofia Coppola, que não consegue encontrar em Tóquio senão um Bob com mais do dobro da sua idade e com quem tem um quase-caso filial.

*Lost in
translation*

Simplificação do *plot*, redução ao banal

EM VEZ DE um inventário de novos temas narrativos, esboçemos sobre eles uma interrogação: o que distingue as narratividades cinemáticas actuais das anteriores, para além da sua amarração técnica ao digital, da banalização de efeitos especiais e da alteração de imagens em computador? Talvez, no que toca ao cinema de autor, uma das suas novas marcas seja a insistência em histórias cada vez mais íntimas e solitárias, onde conflito interior e interpessoal se confundem: as câmaras procuram ver de mais perto, com mais tempo e mais atenção, sublinhando a recorrência de temas familiares (casal, relação inter-geracional, reconfiguração dos papéis sociais dos géneros, dificuldades psicológicas de sobrevivência nas sociedades actuais, novas formas de solidão e de violência nas relações interpessoais, lugar da infância e da velhice, importância da memória traumática ou apaziguadora). Outra tendência será porventura a de observar o funcionamento das instituições de serviços e a sua significação para o indivíduo (como nos filmes de Frederick Wiseman). Muitos realizadores procuram talvez, como atrás disse, aprofundar a relação entre a experiência *singular* e a *universal*, a exploração do idiossincrático individual, internando-se nesse “novo” *theatrum philosophicum*.

Em matéria de estilos narrativos, uma das tendências fortes continua a evidenciar o desejo de despojamento ou de renúncia ao *story telling* herdado e de novas articulações não-causais entre segmentos ou situações filmadas: o desprezo por “explicar tudo” aboliu as tradicionais “cenas de explicação”. Outra, como vimos, é a da criação de híbridos onde se fundem abordagem ficcional e documental. Mais do que novos temas, o que distingue a contemporaneidade narrativa é a *maneira* de abordar temas recorrentes — desejo, amor, traição, indiferença, crueldade, ódio, morte e sobrevivência, fuga, desvio e deriva aventureira — *maneira* geradora de novas percepções e esteticamente inovadora. No extremo oposto do espectro ficcional, no *main stream*, mantêm-se hegemônicas as sagas arquetipais apoiadas no circo tecnológico dos efeitos especiais e do cinema háptico, enquanto se acentua a sua vocação *transmedia* e multi-suportes.

*O cavalo
de Turim*

Simplificação do *plot*, sua redução ao banal quotidiano, emagrecimento do dispositivo de filmagens e lentidão deliberada dos filmes são outras tendências pesadas de muito cinema contemporâneo de autor, menos “comercial” e mais destinado a nichos de cinefilia. Veja-se *O cavalo de Turim*, de Béla Tarr (2011): não há ali nem aquilo a que McKee chamou *miniplot*. Há apenas a repetição do dia-a-dia de um pai e de uma filha numa pobre casa rural onde comem batatas. A filha não tem vida própria e apenas apoia fisicamente seu pai. A morte iminente do cavalo que lhes puxa a carroça porá termo à subsistência de ambos. A rarefacção da narrativa faz corpo com a rarefacção de planos e palavras. É um filme lento e minimalista, que vive da redução dos meios narrativos parcialmente herdada de Tarkovski e de uma aparente redução dos meios do dispositivo. Mas a casa e o estábulo foram construídos para o filme, a tempestade é criada por um helicóptero fora-de-campo e por velhas máquinas de vento, a luz na casa é a de lâmpadas como as da iluminação de um palco teatral. Os planos são filmados para serem montados sem cortes, blocos de espaço-tempo quase autónomos, como deleuzianas imagens-tempo, sujeitas a enquadramentos e coreografias minuciosamente planificadas.

Amour

Sobre a simplificação do *plot*, a atenção dada à intimidade perturbada e ao que fazer a caminho da morte veja-se também *Amour*, de Michael Haneke (2012) com Jean-Louis Trintignant e Emmanuelle Riva (a atriz de *Hiroshima mon amour*, Resnais, 1959) — quase todo filmado no apartamento parisiense do casal octogenário (réplica, em estúdio, do antigo andar vienense dos pais do realizador), à excepção de imagens iniciais num concerto e num autocarro (findo o concerto o casal regressa a casa). *Long shots* com câmara fixa a meia distância dos protagonistas, realização muito contida, centralidade do trabalho dos dois actores. Isabelle Huppert é a filha única do casal; breves aparições da portuguesa Rita Blanco como inevitável esposa do *concierge*. Eis a *story*, linear: Georges e Anne, antigos professores de música, vivem a velhice em simbiótica harmonia. Mas surge a Anne um problema de saúde e, após uma cirurgia mal sucedida, fica hemiplégica, confinada a cadeira de rodas e leito ortopédico, pedindo ao marido que não mais a leve para o hospital. O filme acompanha a progressiva degradação do estado físico e mental de Anne. Eva, a filha, tenta intervir no que se passa com os pais: não entende que a mãe não esteja internada ou num lar, nem que o pai tenha decidido ocupar-se dela, no limite das suas forças, em casa e até ao fim. A relação pai-filha é de quase hostilidade — ela teme que Georges tenha enlouquecido. Ele, sempre rejeitando a interferência de Eva, acabará por contratar uma enfermeira, depois outra, que vêm prestar cuidados domiciliários — meros paliativos. Por fim, sozinho e exausto, Georges asfixia Anne para pôr termo à sua agonia e sofrimento. Haneke fecha o filme sem se ocupar do que lhe sucede depois de ter morto Anne. E nunca vemos o casal interagir com médicos ou amigos (salvo na visita que lhes faz o jovem pianista, antigo aluno de Anne, a cujo concerto foram). Num tempo em que a morte emigrou para os hospitais e se desfamiliarizou, *Amour* é um filme duro sobre o confinamento doméstico de idosos, sobre um fim de vida solitário e alheado do mundo exterior. O protagonismo de personagens muito idosas é um fenómeno tendencialmente raro no cinema; mas o filme toca todos quantos tenham acompanhado o lento fim de familiares próximos, aludindo indirectamente à eutanásia passiva ou activa e rejeitando o encarniçamento médico no inútil prolongamento da sobrevivência física. O que ali ocorre é, porém, um homicídio que pede a compreensão do espectador e não uma morte assistida como direito hoje em discussão.

Há, ainda, filmes recentes cujo objectivo é refazer, estremando-as, novas relações do cinema com o tempo real: *Boyhood* (2014), de Richard Linklater, filmado ao longo de 12 anos com o mesmo grupo de actores que vão crescendo e envelhecendo diante das câmaras, centra-se na vida de um rapaz, Mason, entre os seis e os 18 anos. O realizador começou a filmá-lo em 2002 e só o terminou pouco antes da estreia. O projecto é simples, mas devido ao seu grande fôlego diegético assumiu um enorme risco — o de filmar de ano em ano, durante curtos períodos, o mesmo casal de crianças e o mesmo casal de adultos, apostando em que nada, na vida de cada um deles, impediria o filme de ser levado até ao fim. Ali, Mason Jr. e Samantha, dois anos mais velha que o irmão, são filhos de pais divorciados, Patricia e Mason Sr., e vivem com a mãe, que volta esforçadamente a estudar e virá a tornar-se professora, tentando ao mesmo tempo refazer a vida familiar com novos maridos que se revelam más escolhas e de quem se vai separando; o pai, desempregado crónico que por vezes tem um trabalho temporário, vem, se pode, buscar os filhos aos fins-de-semana. Os 12 anos de filmagens tornam o filme, de três horas, numa exorbitante experiência de relação com esse tempo real, visitando sucessivas idades e etapas da vida das duas crianças (e de seus pais) até que ambas, no fim da adolescência, entram para a universidade. É, a seu modo, uma *coming of age story*, quer no que toca aos filhos quer aos pais. Linklater já filmara com os mesmos actores em sucessivas idades na trilogia *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) e *Before Midnight* (2013), como Truffaut fizera com a série dos seus Antoine Doinel. Mas *Boyhood* conseguiu a proeza de fazer o “retrato contínuo” de uma família texana na sua vida banal e em parte disfuncional, com as suas alegrias e decepções, seguindo os percursos de cada uma das personagens principais. Esta rara relação com o tempo real torna o filme numa morosa experiência de observação que evoca o ensaio antropológico de Oscar Lewis em *La vida* (1966) e os estudos que publicou com base na família Sanchez (*The Children of Sanchez*, 1961, e *A Death in the Sanchez Family*, 1969). No fim, quando Mason Jr. sai de casa para ir estudar fotografia na universidade, a mãe faz, chorando, uma síntese brutal daqueles 12 anos: depois dos estudos, do professorado, dos divórcios, das mudanças de casa devidas às constantes dificuldades económicas, da difícil educação dos filhos, estes finalmente partem para novas vidas e a ela, sozinha apesar de ainda jovem, “já só resta morrer”. O filho diz-lhe que ela está a apagar 40 anos de vida futura, mas ela insiste no lamento: “Eu julgava que haveria mais”. Mais vida, mais família, mais felicidade, mais tempo? O *happy ending* aberto (para os filhos) é relativizado pelo balanço desencantado que ela faz de todos aqueles anos: Patricia culpa-se por ter feito sucessivas opções erradas em matéria de homens e sabe que perdeu a vida tal como uma vez a imaginara e desejara.

Boyhood

Em torno do tema da sida, a que atrás aludi de passagem, veja-se, entre outros, o recente *Juste la fin du monde*: adaptação livre, por Xavier Nolan (2016), *québécois*, da peça de Jean-Luc Lagarce (1999). Louis, dramaturgo de sucesso de 34 anos, decide visitar a família, a que virou costas há 12 anos, para anunciar à mãe e aos irmãos que está doente e vai morrer. Mas eles (a mãe, Martine, a irmã mais nova, Suzanne, o irmão mais velho, Antoine, e a mulher deste, Catherine), não sabem como receber o “filho pródigo”, recriminam-no pela sua longa ausência e não lhe dão qualquer oportunidade para que ele cumpra o seu objectivo. Numa nevrosada jornada dominical *à huis clos* (*à porta fechada*, como na peça homónima de Sartre), perguntam-lhe o que veio ali fazer mas, sobrepondo a cada passo os seus perturbados discursos ao dele, impedem-no de responder. Catherine esboça uma ponte com o cunhado que só agora conheceu, mas é demasiado frágil e não sabe fazê-lo. O mais agressivo é Antoine, que não pára de o insultar e de lhe repetir que, ao fim de tantos anos de ausência, se tornou inútil ouvi-lo e, ressentido, acaba por o expulsar. A câmara de André Turpin, director de fotografia, filma as personagens em longos grandes planos, dando campo aos seus silêncios e hesitações, às suas explosões descontroladas e à sua incomunicabilidade. Louis criou entre si e eles um abismo intransponível. No fim parte de novo, mais fechado ainda na sua solidão perante a morte próxima, tendo tentado infrutiferamente despedir-se de Suzanne, Catherine, Antoine e da mãe. A peça de Lagarce era autobiográfica — ele morreu de sida pouco depois de a ter escrito. E o filme quase ganhava a Palma de Ouro em Cannes: saíu de lá com o Grande Prémio e com o do júri ecuménico.

Apenas o fim do mundo

Novas virtudes da lentidão

DE REGRESSO à relevância dos planos longos e da lentidão, pense-se ainda em *Last Days*, de Gus Van Sant (2005), onde o realizador ficciona os últimos dias de Kurt Cobain, vocalista dos Nirvana, com uma duração média de planos (*Average Shot Length*) de 46.5 segundos, privilegiando a *stasis* contra a tradicional acção (*ASL* semelhantes: *Down by Law* (Jim Jarmusch, 1986), *ASL* 51.1; *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), *ASL* 49.4; *Bullets Over Broadway* (Woody Allen, 1994), *ASL* 48.2. *ASL* do citado *O cavalo de Turim*: 229 segundos. A tradição dos *long takes*, que na Europa remonta a Carl Dreyer, Jean Vigo, Max Ophüls e Jean Renoir, e no Japão a Mizogushi e Ozu, inclui modernos e contemporâneos como Kubrick, Tarkovski, Linklater, Chantal Ackerman, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Alfonso Cuarón, Haneke, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming Liang, Gaspar Noé, Apichatpong Weerasethakul, outros. Tal diversidade de autores não é subsumível sob a sumária designação que vários críticos adoptaram para identificar um novo *Contemporary Contemplative Cinema*: muitos deles não são, de todo, “contemplativos” e têm razões bem mais orgânicas para preferirem a longa duração das suas tomadas de vistas. Esta tendência contraria a velocidade crescente da maioria dos filmes de Hollywood: David Bordwell (2006) referiu-se à montagem cada vez mais rápida, nos últimos 30 anos, destes filmes, que começaram por ter *ASL* de cerca de 5 segundos até se chegar ao *Transformers* de Michael Bay (2007-2014, entre 3 e 3.4) ou ao *Inception* de Christopher Nolan (2010, 3.1 segundos) — exemplos do que o autor designa por *intensified continuity*. Outros *blockbusters* e *action movies*, feitos de mais de 3.000 planos e com *ASL* de 2 segundos ou menos: *The Bourne Ultimatum*, *Domino*, *Taken 3*, *Residente Evil-Apocalypse*, o último *Mad Max*, o *Die Hard 4*. Este conflito das velocidades exprime apenas uma das vertentes da diversidade actual dos estilos, muitas vezes diametralmente opostos e antagónicos. Referindo-se, em *A lentidão* (2000: 30-31) à velocidade que imprimimos a certos momentos da vida corrente, escrevia Kundera:

“Há um elo secreto entre lentidão e memória, entre velocidade e esquecimento. Evoquemos uma situação banal: um homem caminha na rua. De repente, quer lembrar-se de qualquer coisa, mas a lembrança foge-lhe. Nesse momento, maquinalmente, o homem atrasa o passo. Pelo contrário, alguém que queira esquecer um incidente penoso que acaba de viver acelera sem dar por isso o ritmo da sua marcha como se quisesse afastar-se depressa do que, no tempo, lhe está ainda demasiado perto. Na matemática existencial, esta experiência assume a forma de duas relações elementares: a lentidão é directamente proporcional à intensidade da memória; a velocidade é directamente proporcional à intensidade do esquecimento”.

A lentidão tornou-se, para muito cinema de autor, num certificado de qualidade. A brevidade que fascinara Calvino e Carver apagou-se — os seus conteúdos dilataram-se na duração como os episódios em Proust ou nas derivas de Laurence Sterne. *Slow food*, *slow talk*, *slow action*, *slow movies* respondem à irreflexão frenética do *habitus* dominante, à pressa consumista e à da indústria. A lentidão “desespectaculazira” as realidades e torna-as mais reflexivas, oferecendo um novo tipo de “despertar”, o regresso da *flânerie* que propiciava o reencontro de cada um consigo mesmo. “Por que terá desaparecido o prazer da lentidão”, perguntava-se Kundera a abrir o seu texto (p. 6); nos seguintes termos:

“...Onde estão os deambuladores de outrora, (...) os heróis indolentes das canções populares, os vagabundos que preguiçavam de moinho em moinho e dormiam ao relento? Desapareceram como os caminhos campestres, os prados e as clareiras, a natureza?”

A lentidão, sétimo romance do autor, é uma curta novela de uma centena de páginas com 51 micro-capítulos, que parece expandir, de episódio em episódio, um conto de Boccaccio, hesitando entre a brevidade de Calvino e a deriva de Sterne. O enredo vai-se urdindo em torno de outro conto de 40 páginas, *Point de lendemain* (*Sem amanhã*) de Vivant Denon (14), publicado pela primeira vez anonimamente em 1777 e depois em versão final em 1812 — o que confirma o fascínio de Kundera pela literatura amoral de finais do século XVIII, que orbitava a dos grandes libertinos. Diz Kundera (p. 9) que o conto de Vivant “foi conquistando no (...) século [XX] uma glória crescente”, contando-se hoje “entre as obras literárias que melhor

representam a arte e o espírito do século XVIII”. Sinopse: um jovem fidalgo é convidado por uma nobre dama, amiga de uma condessa dele amante, a jantar no castelo fora-de-portas onde vive o marido, com quem está a reconciliar-se. Depois do soturno jantar a três, o marido retira-se e dama e convidado passeiam noite fora nos jardins que descem para o Sena; beijam-se num banco, fazem amor à pressa num pavilhão e depois, devagar, num aposento secreto do castelo. De manhã, o jovem percebe que foi usado pela dama para desviar as atenções do marido do seu verdadeiro amante, que ali acaba de chegar e que, divertido, lhe explica o motivo porque lhe foi oferecida tão licenciosa noite, antes de lhe emprestar uma sege para que volte a Paris e à sua condessa. A narrativa da noite demora-se na estratégia da sedutora e desemboca no *fair-play* do jovem fidalgo, que, a despeito de se descobrir usado, se congratula, na viagem de regresso, com a dádiva da anfitriã.

Ao receber, em 1985, o Prémio Jerusalém (a que muitos autores atribuem maior importância que ao Nobel da Literatura), Kundera leu um discurso, «O riso de Deus», inspirado num provérbio judeu: “O homem pensa, Deus ri”. Dom Quixote pensa, Sancho Pança pensa, mas o sentido do mundo e o da suas próprias vidas escapa-lhes — por isso “Deus ri”. Para Kundera, o romance é a arte que nasceu de quem ouviu esse riso. Tomo de empréstimo esta formulação para a tornar extensiva ao cinema e aos seus filmes: também eles precisam de ter ouvido esse riso de Deus. Depois Kundera acrescenta, sobre as relações entre romance e filosofia (e, de novo, poderíamos tornar a proposta extensiva às relações entre cinema e filosofia):

“A sagesa do romance é diferente da da filosofia. O romance nasceu, não do espírito teórico, mas do sentido de humor. (...) A arte inspirada pelo riso de Deus é, por essência, não tributária, mas contraditória das certezas ideológicas. Como Penélope, o romance desfaz à noite o que teólogos, filósofos e sábios urdiram durante o dia”.

O “riso de Deus”

Adiante (cap. 7, Vol II) ocupar-me-ei de *filmes que filosofam*. Mas fique desde já o registo da convicção de Kundera: o romance desconstrói e desafia, narrando situações e acontecimentos vividos por *egos* ficcionais, o pensamento abstracto da filosofia. A narrativa, também a cinematográfica, não é um ensaio sistemático: é a exploração, repleta de derivas e desvios, da aventura humana no mundo, do *in-der-Welt-Sein*, do ser-no-mundo que Heidegger tematizou (Kundera 1986: 53).

Para os jovens que já cresceram imersos na velocidade vertiginosa dos jogos de computador e que cada vez menos conhecem as histórias da literatura, do teatro e do cinema, a cinefilia, nestes tempos pós-cinemáticos, passou a ser inseparável da experiência interactiva, veloz e repleta de saltos lógicos e das experiências *non sequitur* que tais jogos oferecem. Talvez, para muitos deles, o cinema já não seja abordável senão no âmbito de uma arqueologia do audiovisual. Bergman, Godard e Antonioni são, para eles, tão longínquos como Dante, Shakespeare e Homero; os novos jogos imersivos, que também satisfazem a antiga *voluntary suspension of disbelief* de Coleridge, tornaram-se, para eles, referências “culturais” obrigatórias. Mas se as tecnologias e as abordagens estilísticas que elas propiciam mudam depressa, as histórias e os temas que as alimentam mudam mais devagar, adaptando-se lentamente aos gostos e ao *Zeitgeist*. Signitivamente, de resto, a base narrativa da maioria dos jogos de computador de grande sucesso é claramente arquetipal e proppiana: recorre aos passos mais arcaicos da milenar jornada do herói, reproduzindo-os *ad nauseam* em novas plataformas e suportes lúdicos.

Enquanto continuarmos a ser sobretudo *sapiens/ludens/demens*, e parecemos longe de deixar de o ser, a necessidade antropológica de narrativas que, a cada nova geração, dão sentido ao mundo e ao que nele acontece, não se desvanecerá. As narrativas não correm risco de extinção: são a matriz *mistérica* sem a qual as tecnologias comunicacionais perdem razão de ser. Literatura, teatro e cinema são, por este motivo, como bem sabem os maiores operadores de telecomunicações, o fundo e a arca sem a qual a inovação tecnológica se esgota, se esvazia e deixa de ser *negotium*: eles não matam, para o jantar, a galinha dos ovos de ouro.

Para quem estuda cinema e se aventura no conhecimento do seu passado, revisitando autores e suas obras, o mundo dos clássicos modernos não é, porém, harmonioso e está longe de ser um *continuum* assente em simpatias recíprocas: Truffaut incompatibilizou-se com Godard; Bergman considerava irrelevante a

maioria dos filmes de Godard e de Orson Welles, e pensava que Antonioni soçobrou ao seu próprio tédio. Tarkovski nunca se considerou próximo dos seus contemporâneos. As desconsiderações interpares multiplicaram-se, bem como as reavaliações auto-críticas: Antonioni distanciou-se de *Il deserto rosso* e do final de *L'eclisse*. Bergman rejeitou *A fonte da virgem*, considerando-o uma “pobre imitação” de Kurosawa, e desmereceu outros filmes seus. Mas tais dissonâncias, a inexistência de um sentimento de pertença a um grupo comum e o peso das auto-críticas, são traços da pluralidade de enfoques que faz a riqueza de cada época.

E claro que, à margem da diversidade de estilos e da velocidade a que contamos o que queremos contar, é sempre possível voltar esperançosamente aos clássicos da literatura e insistir, com e sem ironia — como Zoran Živković (2016), romancista sérvio e professor de “escrita criativa” na Universidade de Belgrado — que é neles que reside a “salvação”:

“O melhor curso possível de escrita criativa é a leitura criativa. Leiam no Verão os contos de Tchekhov: tudo o que há para aprender sobre a arte da escrita está nesses contos. Se querem saber como se escrevem histórias está lá tudo. Mas para isso é preciso ser-se um leitor criativo (...). Digo sempre aos meus alunos que não devem esperar ser leitores antes dos 50 anos (...). Até lá têm 30 anos para ler e rereer. Não há milagres na arte da escrita (...). A vida de um escritor é uma vida de leitor”.

Tchekhov: sobre a sua morte num hotel de Badenweiler, na Floresta Negra, no Verão de 1904, leia-se *Errand*, o conto de Carver com que este, pouco antes de, por sua vez, morrer, decidiu fechar, em 1988, *Where I'm Calling From*; quando o médico chamado por Olga para assistir o moribundo percebe que nada mais pode fazer por ele, manda vir uma garrafa de Moët Chandon e três cálices para que o escritor possa despedir-se da vida bebendo, com eles, champanhe.

Benjamin, como vimos atrás, preferia o *story teller* tradicional, que interagira com o seu público, ao romancista, que escreve sozinho para leitores igualmente solitários. Mas novas gerações de romancistas e romancistas quebraram, em parte, essa tradição de solipsismo auto-centrado, mostrando uma solicitude explícita para com as suas fontes e materiais inspiradores. É uma nova atitude.

Agradecimentos
a fontes

Entre os autores que agradecem publicamente a quem os ajudou a abordar certo mundo especializado leia-se, por exemplo, o Leonardo Padura de *La neblina del ayer* (2005), onde o antigo polícia Mario Conde se torna negociante de livros raros e descobre, entre as páginas de um velho *pantagruel* cubano, um recorte de revista sobre uma cantora de *boleros* dos anos 50 por quem se interessará porque seu pai teve por ela uma paixão. Antes de iniciar o romance, Padura, também argumentista de cinema, passou meses a tornar Conde no protagonista de quatro possíveis filmes e não pensava recuperá-lo tão depressa para a sua ficção escrita; mas o negócio dos livros velhos e os segredos da cantora motivaram-no e achou que Conde bem podia regressar com a nova história. No fim, Padura agradece a um livreiro-alfarrabista de Havana que o iniciou ao negócio, a duas funcionárias da Biblioteca Nacional e do seu Fundo de Livros Raros, a outra bibliófila que lhe mostrou preciosidades da sua colecção e a uma dezena de leitores “que pelejaram com as diversas versões do manuscrito”. Ou seja: não só precisou de consultoria especializada sobre o mundo da antiga edição cubana e se sentiu obrigado a referi-la, como não prescindiu da crítica do que ia escrevendo por amigos em quem confiava.

Estes agradecimentos, que começaram por ser de regra em ensaios e dissertações, tornaram-se moeda corrente para certos autores de ficção contemporânea: Ian McEwan e em menor grau Paul Auster incluíram-nos em diversos dos seus romances e novelas. Alguns autores de histórias inventadas passaram assim, como académicos, a citar nominalmente as suas fontes e os trabalhos que os inspiraram — e ao fazê-lo revelam parte dos utensílios e máquinas-ferramentas da sua fábrica de ficções. Esta “nova atitude” ultrapassa o solipsismo herdado e abre-se a um trabalho de reconhecida cooperação com fontes sem as quais a criação ficcional teria sido mais difícil ou impossível. Eis um novo aspecto das relações entre ficções e realidades que, a seu modo, põe termo a uma época de segredos autorais e de *patentes* que deliberadamente escondiam parte da génese das histórias.

Procedimento mais tradicional, que muito precedeu estes “novos” agradecimentos a fontes, é o de autores que, frequentemente em prefácios (recordemos os de Somerset Maugham ou Graham Greene, atrás citados), explicaram o que os levou a escrever determinadas histórias. Veja-se, entre muitos outros exemplos possíveis, a nota de abertura de *Classics of the Macabre* (1987), de Daphne du Maurier, antologia de contos que inclui *The Birds*, *Don't Look Now*, *Not After Midnight*, outros, onde a autora explicou a génese das suas histórias, antes de se referir com detalhe a cada uma das ali antologiadadas:

“Muitas das ideias que estiveram na origem dos meus romances e contos ocorreram-me (...) *na observação de pessoas* que, por um motivo ou outro, me chamaram a atenção. Muitas vezes uma história nascia no meu espírito mas demorava muito tempo a amadurecer. Por fim — talvez passados alguns meses — sentia-me pronta a sentar-me diante da máquina de escrever e a pô-la em palavras” (itálicos J. M. M.). ■

Anexo 1: Metacinema, metafilmes, metaficções

REFERI ATRÁS o cinema auto-reflexivo e o metacinema entre as tendências que, afirmadas com o cinema “moderno” (embora anteriores a ele), lhe sobreviveram e se desenvolveram a partir dele. Creio que vale a pena tentar esclarecer de mais perto o significado dos dois conceitos. O cinema auto-reflexivo é aquele que reflecte sobre si próprio e que, assim, se torna, no todo ou em parte, no seu próprio objecto de apresentação, estudo ou análise, segundo uma ou várias das modalidades acima repertoriadas. Há filmes que podemos agrupar nesta definição apesar de apenas apresentarem um ou outro segmento, ou traço auto-reflexivo. Quanto ao metacinema, a parada que nele esteve e está em jogo remete para um passado mais vasto e mais complexo: conhecemos o prefixo *meta* desde o título *Metafísica* dado a uma das obras de Aristóteles, embora a palavra pareça só se ter socializado na Idade Média, a partir e depois de Averróis, significando arquipelagicamente, e sucessivamente, ora o que está *acima* da física, ora o conhecimento dos seres que não percebemos pelos sentidos, ora o conhecimento das coisas em si mesmas (para além do que parecem ser), ora o estudo dos imperativos éticos (do que “deve ser” e dos ideais), ora a procura racional do “absoluto”. No seu enraizamento histórico, o prefixo *meta* é, assim, inseparável da razão que ao longo de séculos insistiu na transcendência e no sistema hierarquizado de que o homem fazia parte. O *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* dirigido por A. Lalande contempla, de resto, diversos outros termos compostos, por analogia e contágio, com o mesmo prefixo: *metalógica*, *metamoral*, *metamatemática*, *metageometria*, *metapsíquico*, *metaempírico*.

No que ao *metacinema* e aos *metafilmes* respeita, porém, estes termos derivam mais directamente de outro nascido na linguística e com o *linguistic turn*, o de *metalinguagem*, usado em alemão (*Metasprache*) e em inglês (*Metalanguage*) desde os anos 30 mas vulgarizado em 1963 por Roman Jakobson, e que significa originalmente “linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou uma língua natural”. Qualquer linguagem formalizada capaz de descrever outra não formalizada é a metalinguagem desta última — o que significa que a primeira é capaz de propor criticamente uma descrição do funcionamento ideológico e costumeiro da segunda, interpretando a economia dos seus signos e traduzindo-os do seu uso corrente para um vocabulário conceptual que os compreende e subsume, explicando o seu funcionamento.

A era do
linguistic
turn

O *linguistic turn*, assim nomeado por Richard Rorty em 1965 (apesar das profundas diferenças entre a sua percepção americana e a europeia), representou um período de hegemonia e de dominação da linguística e do seu vocabulário sobre as outras ciências humanas, sobre as teorias da literatura e das artes (15). Outros autores (Bougnoux, 1998) preferem, à distância de quatro décadas, designá-lo por *semio-*

linguistic turn (viragem semio-linguística), para sublinharem a aliança entre duas hegemonias na mesma época — a da semiologia, “ciência dos signos” e a da linguística, dedicada ao estudo do funcionamento das linguagens e das línguas. Na verdade, a hegemonia do *linguistic turn* inclui a época áurea do estruturalismo sobretudo francófono, da linguística, da semiologia e da psicanálise lacaniana (para a qual também o inconsciente está estruturado como uma linguagem). Mas recordemos a recusa de Focillon (1955) e de Maldiney (1973), que nunca consideraram a arte uma “linguagem”, distinguindo *signos* e *formas* — posição extensiva a cineastas como Tarkovski (1987).

No caso da teoria e da crítica do cinema, e em resultado do *linguistic turn*, todo um novo vocabulário emergiu então: os conteúdos fílmicos (imagens e sons) passaram, nos anos 60 e 70 do séc. XX, a ser designados por “texto fílmico” e as ocorrências de influências de outros filmes, da pintura ou da literatura em obras cinematográficas, por exemplo, passaram a ser designadas por “intertextualidade” fílmica ou cinematográfica. De súbito, deixou de ser possível pensar em “filmes” sem pensar em “textos”. O cinema passou a ser assumido como “uma linguagem”, dotado de uma morfologia e de uma sintaxe, de eixos paradigmáticos e de eixos sintagmáticos. Este novo vocabulário condicionou duas gerações de estudiosos europeus do cinema antes de ter colonizado os *film studies* americanos. A linguística operou um *take over* sobre os estudos fílmicos.

Apesar da brutal correcção a que os efeitos excessivos do *linguistic turn* foram posteriormente sujeitos pelas pragmáticas de vária ordem (começando pela do próprio Rorty), ainda hoje autores defendem não-metaforicamente a existência de uma “gramática” do cinema, de uma “linguagem” cinematográfica, a ideia de que as citações e as influências interartes no cinema são “intertextualidades”, etc. Tais autores não deram pelo esvaimento do estruturalismo, acompanharam pouco ou nada a crítica dos excessos do *linguistic turn* e vivem ainda no império idiolectal e gnosiológico, em parte extinto, que ele representou: adoptaram como irreversível o primado da linguística e converteram-se ao uso da sua língua — uma língua colonizadora, mas que só alusivamente podia referir-se a práticas que não são “linguagens” nem “línguas” tal como a linguística as entende, embora falemos metaforicamente de “linguagem” gestual ou corporal, de “linguagens” das artes de cena, da música, da pintura e da escultura, que poderíamos designar como proto-linguagens ou semi-linguagens.

Mas reconheçamos que a influência do vocabulário da linguística na teoria e na crítica do cinema não foi substituída por outra que a invalidasse ou a ultrapassasse — o que significa que o *corpus* por ela proposto, embora incerto e fragmentário, se manteve como recurso metafórico para a tentativa de exprimir o que sejam o cinema e os seus filmes no que respeita ao modo como eles significam. Tomámos consciência da inaplicabilidade rigorosa, ao cinema e aos seus filmes, de conceitos provenientes da linguística, mas não produzimos uma alternativa autónoma que nos permitisse prescindir deles. Por isso ainda os usamos como alegorias, expressões cujo valor é sobretudo heurístico (veja-se o caso das figuras de estilo linguísticas e dos seus equivalentes fílmicos).

Sobre a caracterização da “linguagem” cinematográfica, a noção de *código* em semiologia e no cinema, a “análise textual” dos filmes e a noção de “texto fílmico” tal como a defendeu Christian Metz, isto é: sobre a época do *linguistic turn* aplicado aos estudos fílmicos, vale a pena ler, dada a honestidade e o sintético rigor do seu enfoque, *Esthétique du film*, de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet, (1983; 2008: 138-155). Os quatro autores, professores universitários de cinema, juntaram exemplarmente esforços para criar um pequeno manual que se tornou num clássico desse ensino, e perante a hegemonia datada da linguística mantém nele uma ambivalência que suscita respeito e compreensão.

A dependência do discurso sobre o cinema e os seus filmes da herança estruturalista e da linguística tornou-se, assim, num caso exemplar de heteronomia: exceptuando o seu vocabulário técnico, o cinema não fala de si mesmo senão usando a língua de outrem. E também Deleuze, não enjeitando o problema das relações entre cinema e linguagem, se afastou (in *L'image-temps*, 1985: 44-45, comentando Metz, Pasolini e

Eisenstein), das matrizes linguísticas que tanto influenciaram a teoria do cinema na época do *linguistic turn*. Diz ele que o cinema (mas poderia dizer o *filme*)...

“...não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintáctica, uma matéria não-linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formada (...). Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. (...) Quanto à questão de saber se existem enunciados especificamente cinematográficos, intrinsecamente cinematográficos, escritos no cinema mudo, orais no sonoro, essa é outra questão muito diferente, que respeita à especificidade de tais enunciados e às condições da sua pertença ao sistema das imagens e dos signos”.

Que o cinema ou um seu filme seja “uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintáctica, não-linguisticamente formada” e não “uma enunciação, mas um *enunciável*”, é uma definição que, embora sugestiva, parece insuficiente — porque um filme é um artefacto concreto, feito no âmbito de um dispositivo, que dá a ver e a ouvir e significa. É um objecto complexo, resultante de captações, montagens e misturas, oferecido à contemplação e à interpretação. Fazemos um filme como compomos e juntamos frases (planos, sequências) umas às outras, para serem entendidas por quem as ouve ou lê. Dizer que o filme não *está enunciado* e é um mero *enunciável* é remetê-lo para as categorias do possível e do provável, como se a coisa que ele é fosse recusável. Ele pode ser remontado, re-sonorizado, mas então a coisa que era torna-se outra, sem prejuízo da que começou por ser.

Voltando ao conceito de metacinema: ele é, ainda, gémeo do de metaficção, usado pela primeira vez por William H. Grass (1970) para designar a literatura ficcional consciente dos seus procedimentos e estratégias e que reflecte sobre si própria, apresentando no seu seio esses procedimentos e estratégias. Grass criou o termo por considerar que as designações (então correntes) de “anti-romance” ou “anti-ficção”, não eram aplicáveis à escrita de autores como John Barth, Ronald Sukenick, Raymond Federman, Donald Barthelme. O conceito de metaficção foi depois amplamente abordado por Patricia Waugh (1988). Mas a *metafiction* de Grass e Waugh é idêntica à *metanarrativa* a que a narratologia europeia se refere em matéria de literatura — aquela que descreve criticamente o seu funcionamento, incluindo essa descrição no *fenotexto* que produz — o texto final que lemos, o enunciado de superfície que não requer, para ser compreendido, o conhecimento do *genotexto* que lhe subjaz. Falando de filmes, deveríamos substituir os termos *fenotexto* e *genotexto* por *fenofilme* e *genofilme*. E o conceito de metacinema designa, por semelhança, o cinema que adquiriu capacidade para se pensar a si mesmo, integrando esse pensamento nos seus produtos finais.

Metaficções

Um metafilme é, à semelhança de uma metanarrativa, um filme que reflecte sobre os seus próprios conteúdos e estratégia, com frequência (mas não necessariamente) oferecendo deles duas apresentações — uma em primeiro, outra em segundo grau. E estes termos herdam ainda da metapsicologia no sentido freudiano: a metapsicologia ocupa-se dos princípios que regem, compreendem e explicam a diversidade dos estados psíquicos, e nessa medida interpreta e converte noutra “língua” mais formal os signos psíquicos. O metacinema e os metafilmes tomam-se a si mesmos como objectos de reflexão — e por isso são em primeiro lugar “auto-reflexivos”, sendo que aquele segundo grau da apresentação envolve distância em relação aos conteúdos apresentados em primeiro grau (seja este primeiro grau *naïf*, bruto, pulsional, espontâneo ou não reflectido, ou produto de tradições e de signos correntes). Para que possamos falar de metacinema ou de metafilme, essa reflexão tem de se inscrever nos conteúdos manifestos da obra e ser parte do corpo do filme propriamente dito, como, no caso da metanarrativa, a reflexão sobre os seus conteúdos se inscreve e faz parte do *fenotexto* final. O paradigma da abordagem metafilmica pode ser representado pelas *Histoire(s) du cinéma*, de Godard.

Falta dizer, sobre este esforço auto-reflexivo que se incorpora na obra acabada, que o distanciamento crítico que ele exhibe resulta de uma prática dolorosa, de um *pathos* que implica a reconsideração ou a destruição parcial do valor inicial dos conteúdos apresentados. Tal *pathos* gera por vezes uma distância irónica, vinda dessa reavaliação de conteúdos apresentados em primeiro grau. A auto-reflexão pode, pois, ser motor de comédia como a conhecemos desde os gregos: o cómico é, antes

de mais, a fruição espetatorial da desdita dos que, por inépcia, são piores (mais desajeitados, menos performativos), mas não muito piores que nós — é essa a matriz aristotélica do *Charlot* de Chaplin. ■

Anexo 2 : Figuração e narrativa em Freud

“A psicologia do espectador de cinema tenderia a identificar-se com a do (...) sonhador. E a analogia entre sonho e cinema (...) reside tanto no que (...) desejamos ver no ecrã como no que não pode nele ser mostrado: (...) nada é mais determinado e mais censurado do que o sonho. (...) A função da censura é tão essencial no sonho como no cinema”.

André Bazin, «À margem do erotismo no cinema», *Cahiers du Cinéma*, Abril de 1957.

EIS COMO, em 1957, Bazin sugeria prudentemente, passando do condicional ao presente do indicativo, a relação entre cinema e sonho. Mas fazia-o referindo-se à espetatorialidade, a respeito da identificação/projecção e, curiosamente, ao papel da censura. Sigmund Freud (1856-1939), porém, tinha esboçado outra aproximação do sonho à criação artística. Revisito, aqui, essa aproximação, tentando avaliar, a mais de um século de distância, a influência que o *descobridor* do inconsciente e inventor da psicanálise ainda exerce sobre o que sabemos da “fábrica das ficções”, suas motivações e modos de criação, e de que modo as suas propostas interessaram e interessam o cinema e os seus filmes. Esta abordagem visa evidenciar que, comparando os trabalhos do sonho e os da ficção, é possível estabelecer uma rede de contactos e de contaminações entre os dois domínios: a teoria do sonho, contida na *Traumdeutung* e em textos conexos, lança uma luz forte sobre os procedimentos ficcionais, propondo, tardiamente, uma abrangente entrada na sua arqueologia. O que Freud escreveu sobre a criação literária e a sua proximidade com o sonho nocturno e diurno tem, no mínimo, um valor heurístico não negligenciável, mais explícito do que o de um mero “precursor sombrio”.

Sabemos como Freud, grande erudito que sempre trabalhou sob a égide da cultura clássica, se interessou por Dostoiévski, sobre quem tentou escrever uma “psicografia”, se deixou inspirar pelo *Édipo* de Sófocles e pela *Gradiva* de Jensen, se sentia próximo do vienense Arthur Schnitzler e manteve correspondência com Stefan Zweig, para além de o fascinar a actividade complexa do pintor da *Mona Lisa*, entregue tanto à investigação técnica e científica como ao desenho e à pintura, e sobre o qual veio a escrever, em 1909, «Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci». Mais tarde, em 1914, escreveria também sobre o *Moisés* de Miguel Ângelo. *Die Traumdeutung* (*A Interpretação dos Sonhos*), de 1900, está repleta de referências a artistas, poetas e autores literários: de Homero, Sófocles e Virgílio a Shakespeare e Molière; de Ibsen, Daudet e Maupassant a Andersen e aos irmãos Grimm; de George Eliot, Heine e Swift a Schelling, Schiller, Dumas e Zola; de Beethoven a Mozart e a Wagner. Citações de poemas, momentos de ópera e de teatro, contos tradicionais, obras de arte e romances são invocados em apoio das argumentações ali desenvolvidas, ao serviço da ideia central que anima o livro: “É bom que saibamos sobre que solo atormentado se erguem orgulhosamente as nossas virtudes”. Este facto estabelece uma ecologia onde prevalece uma relação directa entre o universo onírico e o da criação artística e ficcional. Especifica Freud: “Móvel e agitada em todas as direcções, a complexidade de um carácter humano só raramente se resolve pelas soluções simples da nossa moral caduca” (p. 527: na abordagem aqui feita, as páginas referenciadas são as da edição Gallimard, 1971, e as traduções são minhas). Se, de facto, “a interpretação dos sonhos é a via real que conduz ao conhecimento do inconsciente na vida psíquica” (p. 517), muito do material usado na sua análise e interpretação é igualmente instrumental na compreensão da criação nas artes e na literatura.

Freud sempre
desconfiou do
cinema

A par dessa relação com a cultura clássica, porém, Freud sempre desconfiou do cinema (viu um filme em sala pela primeira vez em 1909, em Nova York, com Jung, Ferenczi, Brill e o seu futuro biógrafo Ernest Jones). Em 1925, convidado por Samuel Goldwyn, produtor americano, a colaborar num filme “sobre os amantes mais célebres da história da humanidade”, recusou. Goldwyn oferecia a Freud 100 mil dólares pela sua colaboração no projecto, dinheiro que teria confortado a Sociedade Psicanalítica de Berlim, presidida por um dos seus discípulos, Karl Abraham. Convidado quase ao mesmo tempo pela *Universum Film AG* (UFA, primeira produtora de cinema alemã) a envolver-se num filme sobre a psicanálise, voltou a recusar. O filme acabou por ser realizado, naquele mesmo ano, por Georg Wilhelm Pabst, com o título *Geheimnisse einer Seele* (*Mistérios de uma alma — o estranho caso do Dr. Mathias*) e foi um êxito: contava a história de um químico perseguido pela obsessão de assassinar a esposa. A Abraham, que colaborou no *script*, escreveu Freud (Freud, Abraham, 2002): “O famoso projecto não me agrada (...). A minha principal objecção é que não me parece possível fazer das nossas abstrações uma apresentação plástica que preserve algum respeito por si própria. Não vamos dar o nosso acordo a algo insípido (...)”. Abraham insiste, argumentando que, se o projecto não fosse dirigido por ambos, acabaria por sê-lo “por incompetentes: não faltam em Berlim psicanalistas *selvagens*...” Mas Freud mantém-se taxativo: “Prefiro que o meu nome fique longe de tudo isso”. O filme foi apoiado pela Sociedade presidida por Abraham e no seu genérico elogiava-se o trabalho de Freud, mas este insurgiu-se contra a citação do seu nome e cortou relações com Abraham, que veio a morrer no mesmo ano. Filme e incidente geraram controvérsia e mal-estar na comunidade psicanalítica.

Mas o cinema interessou-se, a seu modo, por Freud: numerosos filmes referem-se distorcidamente à psicanálise, a começar, remotamente, por *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919). Na década de 40, as referências multiplicaram-se, com *A casa do Dr. Ewardes* (Hitchcock, 1945), *O segredo atrás da porta* (Fritz Lang, 1948), *O misterioso Dr. Korvo* (Otto Preminger, 1949). A psicanálise inspirou até *westerns*, como *O vale do medo* (Raoul Walsh, 1947). Mas Hollywood simplificou-a e caricaturizou-a, e na maioria dos casos diluiu-a num nebuloso *milieu* clínico que a incluiria. Temas para-psicanalíticos foram sobretudo usados como inspiração de *plots* semi-policiais para o grande público, dando razão à desconfiança de Freud face ao cinema. Mais tarde, John Huston realizaria uma tentativa biográfica, *Freud: The Secret Passion* (1962), protagonizada por Montgomery Clift, mas queixando-se de não saber como cinematizar ideias psicanalíticas como a de recalamento. Essas e outras dificuldades não obstruíram, porém, o interesse de cineastas pelos escritos de Freud: Pasolini leu parte deles com 20 anos e realizou *Edipus Rex* (1967), que remete para o mito e para a tragédia de Sófocles reinterpretados por Freud. E esse tipo de fascínio manteve-se, para muitos outros, até mais tarde.

Marc Vernet (1975), que listou dezenas de filmes estadunidenses de temática supostamente alusiva à psicanálise, já sublinhava a presença dessa confusa e simplificada influência em comédias, melodramas familiares, filmes de terror e *thrillers* psicológicos, policiais e *westerns*. E tentou mostrar como tais filmes propuseram muitas vezes a redenção compreensiva do louco, mas sobretudo a do terapeuta que transpira fé, esperança e caridade na tentativa de conduzir a essa redenção. Tal terapeuta pode, em função dos enredos ou dos géneros, vestir a pele do psiquiatra, auxiliar de saúde ou médico de qualquer especialidade — incluindo lobotomistas —, do polícia ou do detective “bom”, do professor ou do padre, todos eles subsidiários da função proppiana do *mentor*. Na sua versão negativa, esse mentor bem intencionado e carregado de bom-senso torna-se no sábio louco (desde *Caligari*), espécie de Fausto que fez um pacto com forças obscuras (com o “mal”), do mesmo modo que, na sua versão negativa, o louco é o assassino compulsivo ou o *serial killer* cuja motivação se manterá sempre inexplicada, o psicopata ou sociopata que, salvo excepção, perecerá no fim da história.

Mais que os filmes, porém, os semiólogos dos *estudos fílmicos*, oriundos da geração dos estruturalistas francófonos, tornaram a obra de Freud (re-iluminada pela de Lacan) numa referência incontornável para a reflexão sobre o que o cinema faz e não faz: em 1975, a revista *Communications* dedicava o seu nº 23 ao tema *Psicanálise e*

Cinema, publicando, entre outros, dois textos de Christian Metz, «Le signifiant imaginaire» e «Le film de fiction et le spectateur», um de Raymond Bellour, «Le blocage symbolique» e um de Jean-Louis Baudry, «Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité» e outros de Roland Barthes, Julia Kristeva, Guy Rosolato, Catherine B. Clément. Ali, Félix Guattari, por exemplo, ironizava dizendo que, face à psicanálise, prática elitista, o cinema era o “divã do pobre”, e imaginava um diferendo sociopolítico entre as funções da terapia freudiana e o consumo do cinema:

“Pagamos o nosso lugar no divã [do psicanalista] para sermos invadidos pela presença silenciosa de um outro – se possível alguém de distinto, alguém de um *standing* nitidamente superior ao nosso – e pagamos o nosso lugar no cinema para nos deixarmos invadir seja por quem for e para embarcarmos em todo o tipo de aventuras, em encontros em princípio sem futuro. Em princípio! Porque, de facto, a modelização resultante desta vertigem barata deixa marcas: o inconsciente fica cheio de índios e cowboys, de polícias e ladrões, de belmondos e de marylin monroes (...). O cinema comercial não é, por isso, apenas uma droga barata. A sua acção inconsciente é profunda, talvez mais do que a de qualquer outra forma de expressão. A seu lado, a psicanálise perde peso.”

Criou-se, assim, uma tradição reflexiva que daria lugar a sucessivas expressões: a de Michel Collin (1982) em «Psychanalyse et cinéma», a de Jacques Aumont e Michel Marie (1989) em *L'analyse des films*, outras. A influência de Freud atingiu, através de Lacan, muitos autores que, escrevendo sobre o cinema, tomaram como referência conceitos psicanalíticos na análise da experiência do espectador: desde a relação entre simbólico e imaginário à identificação e projecção, à relação entre conteúdo manifesto e conteúdo latente, ao recalco e seu regresso, ao fantasma e ao sintoma, à polissemia das figurações ou à subtil passagem do que é vivido como *Heimlichkeit* (familiaridade partilhada, sentimento de estar “em casa”) ou como *Unheimlich* (estranhamento, inquietante estranheza. Sobre a definição de *Heimlichkeit e Unheimliche*, cf., *supra*, *Que coisa é o filme*). Aqui, não esboçarei um enfoque que eventualmente actualizasse o de Vernet, nem explorarei preferencialmente a condição do espectador. Limitar-me-ei a sugerir as proximidades entre a criação ficcional propriamente dita e o *trabalho do sonho* tal como descrito no capítulo VI de *Die Traumdeutung*. O texto de Freud ainda interessa ao cinema devido à “inquietante estranheza” que este tanto proporciona, ao clima de *rêverie* diurna que com frequência propõe, devido à montagem, aos *raccords* e falsos *raccords*, à associação e sucessão de imagens por vezes dissonantes ou contraditórias, às distorções deliberadas de objectos e personagens, à condensação ou compressão do tempo nas suas *montage sequences* e nas elipses narrativas, e ainda devido à sua experimentação acrónica e fragmentária e à proposta de significantes imagéticos encriptados, hieroglíficos ou polissémicos. O dispositivo cinematográfico especializou-se em figurações e elaborações sobre as quais a reflexão de Freud é ainda sugestiva e elucidativa.

Sobre a criação literária e artística, e apesar de, na *Selbstdarstellung* (*Auto-apresentação*, 1935), ter afirmado que “a análise nada pode dizer que esclareça o problema do dom artístico”, Freud propôs ideias fortes que interessam, por semelhança, ao cinema, arte historicamente tão ancorada na tradição narrativa e na produção de *imagines* do mundo. Por esse motivo, vale a pena reler os seus escritos sobre a *tagtaum* ou *tagesphantasie* (*rêverie diurna*, devaneio) e o *trabalho do sonho*, em busca de esclarecimentos sobre as pontes discerníveis entre actividade inconsciente e criatividade artística.

“O poeta faz como a criança”

FOI NUMA CURTA conferência de 1908, «A criação literária e o sonho acordado», conhecida também por «O criador literário e a fantasia» («*Der Dichter und das Phantasieren*»), que, como se sabe, Freud expôs com maior clareza as suas ideias sobre a relação entre a *ars poetica* e a *rêverie* diurna. O texto abre com a invocação da curiosidade corrente sobre *der Dichter* — o poeta, dramaturgo ou romancista:

“Nós, profanos, sempre quisémos vivamente saber onde vai essa personalidade à parte, o criador literário, buscar os seus temas (...). E o nosso interesse mais cresce quando vemos que ele mesmo (...) não sabe dar resposta satisfatória a tal pergunta, [embora

A conferência
de 1908

goste de] reduzir a distância entre a sua originalidade e a maneira de ser dos homens em geral, garantindo que em cada homem há um poeta (...)” (tr. adaptada).

O *que faz e como o faz* o criador literário? A resposta de Freud a esta pergunta banal é, aqui, a já esboçada na *Traumdeutung* e que invoquei a propósito de Rilke lido por Didi-Huberman (cf., *supra*, os *preâmbulos*): “O poeta faz como a criança que joga: cria um mundo imaginário que leva muito a sério”; ou faz como o adolescente que “inventa castelos em Espanha e persegue o que designamos por sonhos acordados”. “Faz como a criança... que leva muito a sério”: esta formulação é muito semelhante à de Rilke, para quem, como então vimos, “a arte é uma infância”, e poderia ter sido objecto do mesmo comentário de Didi-Huberman. A esses fantasmas, a essas “criações aéreas” dos que “se abandonam às suas fantasias”, chamamos “sonhos diurnos” que, à semelhança dos “sonhos nocturnos”, são “realizações de desejos” ou, como Freud corrigirá no fim da vida, “tentativas de realização de desejos”.

Recordem-se alguns dos traços característicos desses sonhos diurnos: eles surgem entre o estado de vigília e o sono, quando a mente começa a divagar e a imaginação se torna dominante, fazendo-nos deambular em cenários fictícios ou fantasistas. Estas divagações diurnas, que Freud também designou por *fantasmas*, são “cenas”, “ficções”, “romances” que o sujeito conta a si próprio, realizando imaginariamente a satisfação de desejos: como a personagem de *Le Nabab* de Daudet, que deambula pelas ruas enquanto as suas filhas pensam que ele está no emprego, ao mesmo tempo que ele próprio imagina que, através de favores influentes, conseguiu recuperar “uma situação”.

Ora, a actividade onírica é fundamentalmente egoísta, auto-centrada, narcísica: “Sua majestade o *Eu*” é, as mais das vezes, o herói “invulnerável” desses sonhos diurnos do poeta; o fantasma narcísico de onipotência, ou do poder sem limites do sujeito, exprime-se sem censura na ficção, onde, como nos sonhos, “nada é impossível”. Freud ironiza, evocando o estereótipo do protagonista de tanta ficção decalcada dos sonhos diurnos: deixado agonizante no fim de um episódio, estará já em recuperação no próximo; se o seu barco se afundou no primeiro capítulo, o segundo inicia-se com a descoberta de que ele afinal sobreviveu ao naufrágio. E Freud encontra procedimentos semelhantes mesmo onde esse estereótipo parece ausente: por exemplo, no romance “ex-cêntrico”, onde o herói “desempenha o papel menos activo e observa como simples espectador o desfile dos actos e das misérias de outrem” — como, diz Freud, em diversas obras do seu contemporâneo Émile Zola. Ou mesmo, diz ainda, no “romance psicológico”, que “deve a sua característica à tendência do autor moderno para cindir o seu *Ego*, por auto-observação, em *Egos* parciais”. Em qualquer dos casos, porém, a fórmula criativa provém do mesmo molde e Freud resume-a como segue:

A “fórmula criativa”

“Um acontecimento intenso e actual desperta no criador a recordação de um acontecimento mais antigo, geralmente ocorrido na sua infância; deste acontecimento primitivo deriva o desejo que procura concretizar-se na obra literária, onde reconhecemos, quer elementos da impressão actual, quer da antiga recordação”.

Com poucas variantes, esta fórmula acompanhará Freud durante décadas. Mas, ao mesmo tempo, a *ars poetica* explora os limites das relações entre o *Ego* de cada leitor e o do criador (loc. cit.). E fá-lo sobretudo do seguinte modo:

“O criador de arte atenua o carácter egoísta do sonho diurno por meio de mudanças e de véus e seduz-nos pelo benefício de um prazer puramente formal, ou seja, pelo prazer estético que nos oferece na representação dos seus fantasmas”.

A literatura consegue até transformar o eventual desprazer do que é referido na narração em *prazer do texto*, como dirá Barthes muito mais tarde. Já o Aristóteles da *Poética*, falando da *mimesis*, dissera que há seres que nos repugnam na vida real mas que gostamos de ver representados em imagens tão fiéis quanto possível — por exemplo certos animais repulsivos, cadáveres. Freud crê que tal prazer está sempre presente na obra literária, mas que “a sua verdadeira fruição provém do facto de ela nos aliviar a alma de certas tensões: talvez o seu criador consiga que usufruamos dos nossos próprios fantasmas sem escrúpulos nem vergonha”, sabendo-se que, pelo contrário, o sonhador diurno propende, sob a acção da censura interior, a esconder de outrem os seus.

O curto texto de 1908 conclui abrindo perspectivas para outra questão, muito influenciada, na sua formulação, pela antropologia dominante em finais do séc. XIX: se, por vezes, a obra literária não parece depender da fusão entre a anamnese individual e uma ocorrência actual, antes se fundando ora em mitos, ora em contos e lendas, é provavelmente, diz Freud, porque, alimentando-se no “tesouro do folclore”, se torna no “relicário deformado dos fantasmas de desejo de nações inteiras — os sonhos seculares da jovem humanidade”. Esta foi a linha de investigação que cativou Jung, já depois da sua ruptura com Freud em 1913, e o levou a trabalhar os seus conceitos de *arquétipo* e de *inconsciente colectivo*, convicto da existência de uma matriz de símbolos culturais universais.

Em Freud, a importância do sonho diurno ressurgiu ainda na *Selbstdarstellung* (1925), onde ele anota sobre a *Gradiva* de Jensen, e de novo glosando o tema da sua conferência de 1908:

“A partir de uma novela sem grande valor intrínseco, mostrei que os sonhos inventados por poetas se prestam às mesmas interpretações que os sonhos propriamente ditos, ou seja, que os mecanismos inconscientes que nos são conhecidos do trabalho do sonho estão igualmente activos na produção literária”.

Depois de Freud, o conceito de sonho diurno pouco reapareceu na *prática* psicanalítica, salvo em autores desviantes como Robert Desoille, que quis transformá-lo, desde que *dirigido* por um terapeuta, em instrumento de cura. Mas na literatura o seu legado é mais extenso e compósito, abarcando a *escrita automática* (que Freud não entendia e rejeitava), já sugerida por Taine (*De l'intelligence*, prefácio da 6ª ed., 1892: 16-17) e que reaparece nos surrealistas pela mão de Breton, no *Manifesto* de 1924. Eis como o então enfermeiro psiquiátrico, curioso de Freud, definia então os procedimentos da escrita automática:

“Automatismo psíquico puro pelo qual propomos exprimir quer verbalmente, quer por escrito ou de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controlo exercido pela razão e fora de qualquer preocupação estética ou moral”.

A técnica deste automatismo herda, pelo menos indirectamente, da deriva do sonho diurno, embora contendo elementos de dissociação psíquica do sujeito (Taine, loc.cit.) que não coincidem com os parâmetros da sua definição por Freud.

O que e como fazem eles

A TENTATIVA DE COMPREENDER em concreto as capacidades do criador literário, à luz das “descobertas” da psicanálise, acompanhou longamente Freud, mas nunca o conduziu a uma resposta satisfatória. Freud descobre no criador literário, desde 1908, uma capacidade invulgar de *simbolização*, mas isso de pouco lhe serve: anos depois (1932) revê a sua *teoria do sonho*, admitindo que o *superego* intervém de mais, sob a acção da censura, na figuração onírica. Outro trilha explorado para tentar definir o “acto de criação” poderia advir do conhecimento biográfico do autor. Mas Freud sempre descartou o valor da biografia, como claramente explicitou a propósito de Goethe:

“Todos os que veneramos Goethe toleramos sem irritação excessiva os esforços dos biógrafos para reconstituírem a sua vida a partir dos escritos e das notas que deixou. Mas que nos poderão trazer essas biografias? Nem a melhor e mais completa daria resposta às duas únicas questões interessantes: não elucidaria o enigma do dom maravilhoso do artista, nem nos ajudaria a avaliar melhor o valor e o efeito das suas obras.” (...). “No máximo, a psicanálise pode esclarecer o que não se consegue por outras vias, pondo em evidência concordâncias internas à obra, tecidas por disposições pulsionais [e] experiências vividas” (Discurso na casa de Goethe, 1930).

Noutra formulação, Freud (1908) elogia Nietzsche pela sua capacidade de se expor introspectivamente nos seus textos, dizendo, a propósito do lançamento de *Ecce homo*, que “os poetas têm qualidades (...) que lhes permitem perceber, com fina sensibilidade, os movimentos escondidos da alma de outrem, e a coragem de deixar falar o seu próprio inconsciente” (1969: 47). O exemplo extremo dessa “fina sensibilidade” e dessa “coragem” terá sido, para Freud, o do filósofo, de quem disse

que, “com a sua percepção endopsíquica e grande perspicácia, explora as camadas do seu *Eu* (...), atingindo um grau de introspecção desconhecido antes dele (...) e que não voltará a ser alcançado” (*Sur l’Ecce homo de Nietzsche*, 1908). Mas, de novo, de onde lhe vem essa capacidade invulgar?

Regressamos assim à importância do *jogo*, sublinhando Freud que a criança que sobrecarrega de afectos as suas invenções lúdicas distingue claramente estas últimas da realidade, coisa que o nevrosado não sabe fazer, porque precisamente confunde imaginário e realidade. A criança freudiana é idêntica à criança nietzscheana das “três metamorfoses” (in *Zaratustra*). Mas em que consiste concretamente, na vida adulta, esse *jogo*? Consiste no facto de o criador literário recalcar muito menos que outros o que lhe vem ao espírito, porque nele a *curiosidade* vence a *censura* — eis o que poderia ser uma primeira resposta à questão de saber “como faz ele o que faz”. O recalçamento, muitas vezes fruto da educação, combate essa curiosidade e por vezes inibe-a (cf. *Un souvenir d’enfance de Léonard de Vinci*, OCF-P, X, Paris, PUF, 1993). O criador preservou, em adulto, essa capacidade de jogo da criança — a capacidade para criar uma cena psíquica interna, um espaço virtual ou *transicional* (R. W. Winnicott: *Jeu et réalité. L’espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975) onde podem ser figurados, elaborados e representados os conflitos que o animam (Bernat, *loc. cit.*). Conclui Bernat: “Se há contributo de Freud à compreensão da criação literária, ele é o do conhecimento dos actos psíquicos: da percepção, da formação das representações [e, depois], dos actos de leitura, da interpretação dos textos, ou seja, do que releva do sistema *percepção-consciência*”. E acrescenta:

“Se nós, gente comum, *sofremos* de reminiscências e de recordações recalçadas, o criador *encena-as*. No teatro como nos contos de fadas e romances, o espaço cénico é a conversão espacial do aparelho psíquico. [O criador] dá-nos a ver uma cena que a sua arte nos torna familiar, ‘fazendo-nos fruir dos nossos fantasmas sem escrúpulos nem vergonha’, através de uma personagem. Então, a ilusão artística ‘produz efeitos afectivos iguais aos das coisas reais’ (*Totem et tabou*, OCF-P XI, PUF, 1998, p. 106), ‘libertando emoções que nem nos julgávamos capazes de sentir’, o que é fonte de fruição para o ouvinte ou o espectador. É uma catarse, uma purgação. É assim que o texto literário produz *efeitos de afectos* (*Affektwirkungen*, *Abrégé de psychanalyse*, 1938, Paris, PUF, 1967), pelo jogo do que me diz respeito no que vejo”.

A chave é o jogo
transposto para
a vida adulta

O trabalho do sonho

«A CRIAÇÃO LITERÁRIA e o sonho acordado» sintetiza, abreviando-os, diversos temas abordados na *Traumdeutung*, sobretudo em *O trabalho do sonho*. Perguntar-se-á porque exerceu este texto tão duradoura influência sobre a compreensão do funcionamento da “fábrica” da literatura e das artes em geral. Será decerto porque os conceitos ali desenvolvidos — os de *condensação* (*Verdichtung*), *deslocação* (*Verschiebung*), *figurabilidade* (*Darstellbarkeit*) ou transformação dos pensamentos em imagens visuais, e *elaboração secundária* (*Sekundäre Bearbeitung*) — sugerem uma ponte entre o que se passa nos sonhos do sono, nos diurnos e na criação artística e literária. Essa ponte não resulta necessariamente da aplicação directa e rigorosa dos mesmos conceitos à actividade onírica, à *rêverie* e à criação artística e literária — apesar das especificações acrescentadas na conferência de 1908. Mas, no mínimo, podemos usar esses conceitos nos três registos mencionados como alusões e sugestões fortes, que iluminam parte do que se passa nessas práticas criativas.

Leiamos portanto «O trabalho do sonho» — o trabalho de *condensação*, o trabalho de *deslocação*, os procedimentos de *figuração* e a *elaboração secundária*. O que Freud lançou, neste vasto capítulo de quase 200 páginas, foi a base da teoria psicanalítica do sonho, abordando a complexa rede de deformações, conversões, metalepses e outras passagens entre os significantes imaginários a que o trabalho do sonho se dedica sob a pressão da censura psíquica, para a iludir e para conseguir *significar*. A elaboração do sonho consiste na transposição dos seus pensamentos e conteúdos latentes para conteúdos manifestos através de um multimodo trabalho de deformação (*Entstellung*). O capítulo ocupa-se dos procedimentos a que a actividade onírica se entrega para produzir a significância hieroglífica dos seus conteúdos manifestos — ora obstruindo, ora desobstruindo as vias que os ligam aos conteúdos latentes — procedimentos que oferecem o material de base para o

entendimento da articulação que, oito anos depois, Freud propõe entre os conteúdos dos sonhos (nocturnos e diurnos) e a criação literária. Freud refere-se ao sonho como “uma charada, uma adivinha” (*un rébus*, como viria a recordar Jacques Lacan). Tenha-se no entanto em conta o obstáculo levantado, entre outros, por Maldiney (1973: 27), citando a reflexão de G. Politzer e sublinhando que o que está presente na interpretação do sonho nunca são imagens, mas sim a transformação dessas imagens, pelo sonhador, em narrativas:

“O material da interpretação freudiana não é constituído pelas *imagens* do sonho, mas sim pela *narrativa* do sonhador. Mais precisamente, as imagens que constituem a base de partida para a análise não são as do sonho sonhado, mas as oferecidas pela narrativa do sonhador, agora em estado de vigília. Isto bastaria para mostrar (...) que a expressão literal *conteúdo de consciência* (e correlativamente a de conteúdo inconsciente) é irrecebível”.

À luz do capítulo VI da *Traumdeutung*, porém, o sonho pode ser entendido como uma *semeiosis* (*σημειώσεις*), produção semiótica baseada na deformação metaléptica a que os seus signos são sujeitos, pela narrativa do sonhador, na passagem dos conteúdos latentes para os manifestos. Apesar da semiótica do sonho não ser um domínio particularmente explorado no seio da “metadisciplina” em que poderia incluir-se, autores como John Pier (2007) sublinham as analogias que se oferecem aos estudiosos da *Zeichenbeziehung*, ou “relação intersignos” — um conceito usado pelo próprio Freud — entre os procedimentos daquela passagem e dicotomias como a proposta por Peirce entre o *signo* e o seu *interpretante*, a de Frege entre *Sinn* e *Bedeutung*, a de Saussure, que divide o signo em *significante* e *significado* e até, do ponto de vista narratológico, a distinção, herdada dos formalistas russos, entre a *fabula* de uma narrativa e o *syhuzet* do seu *fenotexto*.

Condensação e “pessoas colectivas”

SOBRE A CONDENSAÇÃO, escreve Freud que “o sonho é breve e lacónico, comparado com a amplitude e a riqueza do pensamento que o inspira” e que “não conseguiríamos determinar o quociente de condensação” (noutros momentos, ele também usa o termo *compressão*) de que ele resulta (p. 242-243). Essa selecção de conteúdos que produz o sonho “faz-se por via de omissão, não sendo o sonho nem uma tradução fiel nem uma projecção ponto por ponto do pensamento que a ele conduz” (p. 244). As ligações entre os fragmentos que constituem os conteúdos manifestos do sonho “são de algum modo inferências desviadas, curtos-circuitos” (*id. ibid.*). Mas, se há condensação dos pensamentos do sonho, como surgem eles nele? “Sobrepondo-se uns aos outros? Surgindo sucessivamente? Ou formar-se-ão várias séries de pensamentos simultâneos em diferentes centros, para depois nele se reunirem?” (*id. ibid.*). Numa primeira resposta, diz Freud que “cada um dos elementos do conteúdo do sonho é *sobredeterminado*” (p. 246) e que a “massa inteira dos pensamentos do sonho é submetida a uma certa *elaboração*” (p. 247).

Também na criação literária e artística a selecção dos materiais parece operar de modo análogo — por selecção do que efectivamente interessa à narrativa e omissão do que provavelmente não tem para ela serventia. Essa selecção depende, porém, de cada autor, não obedecendo a qualquer hierarquia previamente determinada ou aos padrões de uma *legis artis* canonicamente estabelecida.

Entre os diversos tipos de *condensação* que o sonho produz, Freud salienta o surgimento, nele, de personagens que resultam da fusão de duas ou mais pessoas (*pessoas colectivas*, p. 254) ou que são mistos de diversos traços comuns a duas ou mais pessoas (*tipos mistos*, p. 255): “A elaboração de pessoas colectivas e de tipos mistos é um dos principais meios de que a condensação do sonho dispõe” (*id. ibid.*). Depois, acrescenta ele, o sonho produz ainda *meios termos*, que oferecem figurações de compromisso entre diferentes pensamentos que o inspiram (p. 256). Mais adiante (p. 276), Freud explicita que, aglutinando diversas personagens numa só, o sonho produz uma nova *pessoa de cobertura* que exprime uma *personalidade compósita* (porque nela se fundem várias); e que, do mesmo modo, gera, quando se trata de coisas, *formações compósitas*. Creio que, de novo por analogia, parte da invenção de *dramatis personæ* e de cenários pelo autor literário, teatral ou pelo cineasta obedece a procedimentos deste tipo.

Especificamente sobre as *formações compósitas*, dirá Freud, a propósito de um sonho em que Roma e Praga se confundem como se fossem uma mesma cidade, que são elas as responsáveis por que tantos sonhos apresentem um *cachet* fantástico — elas fundem, numa “comunidade desejada”, elementos de percepção que só o sonho acasala (p. 279). Em *Solaris* de Tarkovski, por exemplo, o regresso de certo personagem a Moscovo mostra, em vez da capital russa, Tóquio, numa viagem particularmente hipnótica ou onírica ao longo de sucessivos túneis rodoviários. E o que é verdade para cidades é-o também, segundo Freud, para diferentes objectos: ou um objecto revela magicamente potencialidades que pertencem a outros, ou o sonho agencia uma nova forma que pode parecer absurda ou completamente fantástica:

“Se os objectos sujeitos a condensação numa nova unidade são demasiado diferentes, o trabalho do sonho contenta-se com criar uma imagem complexa de que o núcleo é nítido mas os atributos são obscuros” (*id. ibid.*).

Sendo o sonho particularmente egoísta, e estando o *ego* do sujeito sonhador no centro de numerosas *peças de cobertura*, entender-se-á melhor, entre outras declarações do mesmo teor, a célebre declaração de Flaubert: “*Madame Bovary, c’est moi*”. Quanto às “condensações de objectos”, conhecemo-las sobretudo, quer de contos maravilhosos tradicionais (recordem-se os objectos mágicos dotados de poderes especiais e repertoriados por Propp na sua *Morfologia do Conto*, ou a poltrona de Lezama Lima que se move por si mesma), quer do valor anímico de utensílos quotidianos (a chaleira de Dickens comentada por Eisenstein).

Deslocação e fuga à censura

SOBRE O TRABALHO DE *deslocação*, diz Freud que os principais pensamentos do sonho não encontram, neste, expressão hierárquica nem convencionada, como se o sonho se furtasse a uma expressão disciplinada: o sonho “centra-se de outro modo” (p. 263). Para além de serem seleccionados por omissão, os seus elementos são *sobredeterminados*, mas de tal modo que “muitos deles estão bastante afastados do núcleo do sonho, fazendo o efeito de interpolações hábeis e oportunas, (...) e representando a ligação, por vezes forçada e trabalhada, entre os conteúdos do sonho e os seus pensamentos” (p. 265). Por vezes decorrem de uma “determinação suficiente”, outras vezes de uma “determinação múltipla” (*id. ibid.*). Diz Freud que, em todos estes casos, há na formação do sonho “*transfert* e deslocação das intensidades psíquicas dos diferentes elementos”, e que por isso “o conteúdo do sonho não se assemelha mais ao núcleo dos pensamentos que o inspiram, apresentando-se assim [o sonho] como uma deformação do desejo inconsciente” (p. 266). Essa deformação resulta da pressão exercida pela *censura* psíquica, que impede a clara formação de conteúdos manifestos do sonho a partir dos seus pensamentos: o sonho procede então por disfarces, transfigurações, substituições, metáforas e metonímias, e por condensação; os conteúdos manifestos que nele surgem são, sempre, os que conseguiram “escapar a essa censura” (p. 267).

Dir-se-á que encontramos a *deslocação* freudiana nos exercícios de *deriva*, ou *desvio* narrativo tão frequentes na literatura e no cinema, embora aqui os conteúdos manifestos não sejam necessariamente “vitórias” sobre a censura psíquica — mas são-no por vezes: por exemplo nas narrativas que se apresentam como metáforas longínquas da realidade próxima, como quando, para falar de Portugal, se diz “Algo vai mal no reino da Dinamarca”. Nestes casos, a censura política, religiosa, económica ou a dos costumes obrigaram a uma alteração do referente. Conclui Freud:

“Estabelecemos assim que *condensação* e *deslocação* são os dois factores essenciais que transformam o material dos pensamentos latentes do sonho no seu conteúdo manifesto” (*id. ibid.*).

Provavelmente é algo que também poderíamos declarar sobre os conteúdos das artes e da literatura, sobretudo se pensarmos que, sendo os conteúdos manifestos do sonho o resultado da *condensação* e da *deslocação* produzidas sob a pressão da *censura* que tenta inibir a tradução literal dos conteúdos latentes em conteúdos manifestos, estes últimos são muitas vezes uma colecção de fragmentos interligados

por associações de mera contiguidade, de semelhança ou de contraste — que, uma vez narrados pelo sonhador, a interpretação e a análise ajudarão a clarificar (p. 268-269). É por isso que o sonho tantas vezes nos aparece como um enigma, uma charada, um jogo de equívocos:

“O sonho não dispõe de meios para representar as relações lógicas entre os pensamentos que o compõem. Ele menospreza essas conexões e não trabalha senão o conteúdo efectivo” (p. 269).

Procedimentos da figuração

A RESPEITO DA FIGURAÇÃO, Freud propõe uma comparação explícita com o que se passa nas artes plásticas, comparação que vale a pena considerar *in extenso*:

“As artes plásticas, pintura e escultura, comparadas com a poesia que se serve das palavras, estão numa situação análoga [à do sonho]: também aqui, a insuficiência da expressão se deve à natureza da matéria usada por estas artes no seu esforço de exprimir alguma coisa. Dantes (...), a pintura remediava este *handicap* pondo diante da boca dos indivíduos que representava legendas onde o pintor escrevia as palavras que desesperadamente queria fazer entender” (*id. ibid.*).

Referimo-nos, no texto sobre *Facialidades e acheiropoietos*, a estaagrafagem dos nomes às coisas, típicas do vasto período em que os pintores figuravam cenas narradas nos textos sagrados: eles temiam que a representação pictórica não conseguisse “colar-se” suficientemente aos textos que invocavam, e as legendas evitavam esse risco de dissociação. Mas, acrescenta Freud no mesmo fôlego,

“... Do mesmo modo que a pintura acabou por descobrir como exprimir, sem ser por legendas, as intenções das personagens que representava (ternura, ameaça, admoestação, etc.), também o sonho consegue evidenciar algumas das relações lógicas entre os seus pensamentos, modificando convenientemente a sua figuração” (p. 270).

O trabalho
pictural

Mais adiante (p. 292), ele referir-se-á de forma explícita ao *trabalho pictural* (e nós acrescentaríamos: cinematográfico) do sonho, sublinhando que o que este faz é dar forma figurativa ao pensamento abstracto de onde provém. Esta figuração onírica, condicionada pela *condensação* e pela *deslocação* resultantes da *censura*, exprime mal, por exemplo, relações causais: em vez de o acontecimento ou situação a serem figurados como causa do acontecimento ou da situação b, ambos são oferecidos pelo sonho em simultâneo (p. 271) ou sucessivamente, mas perdendo-se a conexão causal entre uma e outra. Anota o autor a este respeito:

“O sonho dispõe de outro procedimento (...) para indicar a relação causal: é a transformação de uma imagem em outra, tratando-se de uma pessoa ou de uma coisa. (...) A *causação* é *representada* por uma *sucessão*: sucessão de sonhos [dois ou mais sonhos que se seguem na mesma noite], ou transformação imediata de uma imagem em outra. Na maioria dos casos (...), a relação causal não é de todo indicada, antes é escondida pela sucessão dos elementos que inevitavelmente se produz no processo do sonho” (p. 272).

O jardim e/ou o quarto

PENSE-SE, A ESTE RESPEITO, na nova acronia cinematográfica ou nos filmes que são construídos como *labirintos* ou *puzzles* mentais (cf., *supra*, *Narratividades do cinema...*). Complementarmente, escreve ainda Freud, o sonho desconhece a exposição disjuntiva, em alternativa [“*ou isto, ou aquilo*”]: antes “reune os membros da alternativa numa sequência de equivalentes” (p. 273) ou de compostíveis. Explica ele, com mais detalhe, sobre este procedimento: “Quando, ao contarmos um sonho, tendemos a dizer (...) ‘era um jardim, *ou* um quarto’, isso não significa que o pensamento do sonho exprimisse uma alternativa, mas sim que houve um e entre os dois termos, uma simples sucessão” (*id. ibid.*). Vimos primeiro um jardim *e depois* um quarto. Ou seja, o sonho transforma todas as explanações disjuntivas em copulativas, só produzindo a figura da sucessão. Pelos mesmos motivos, o sonho não exprime as categorias de *oposição* e de *contradição*, ignorando o “não” (p. 274).

Sucessões
copulativas,
nunca
disjunções

O corolário destes procedimentos é que “apenas uma das relações lógicas é favorecida pelo mecanismo de formação do sonho: a *semelhança*, o *acordo*, o *contacto*, o ...à *semelhança de*” (p. 275). Pensemos de novo no sonho de Roma e

Praga, na Moscovo transformada em Tóquio no *Solaris* de Tarkovski, ou na ligação que sugere, na montagem cinematográfica, a contiguidade de espaços não contíguos, como no *Inland Empire* de David Lynch (cf. *Narratividades do cinema...*), entre muitos outros.

De facto, a ultrapassagem da causalidade, da continuidade e da contiguidade neo-aristotélicas (que exigia a unidade de tempo e acção), nas ficções modernas e contemporâneas, prescindiu destas formas de conexão e substituiu-as pela ideia mais genérica de *ligação* de elementos heterogéneos, análoga ao procedimento associativo descrito por Freud. A ligação (aparentemente casual) e as associações livres passaram a substituir, sob a forma de novos *raccords*, a antiga *necessidade* que presidia ao encadeamento das acções num clássico *enredo*.

Reversões figurativas e temporais

SE O SONHO não conhece disjunções nem sabe lidar com oposições e contradições, é porém exímio em produzir *reversões* — a transformação de um elemento no seu contrário. Diz Freud que o papel da *reversão* é particularmente interessante quando esta se apresenta ao serviço da *censura* — porque então a desfiguração a que um elemento é sujeito pode tornar o sonho num enigma ou numa charada aparentemente ininteligível (p. 282). E à *reversão das figurações* é preciso juntar as *reversões temporais* — o desrespeito pela diegese dos acontecimentos ou das situações representadas. Escreve ele:

“Frequentemente não entendemos o sentido de um sonho senão quando submetemos os seus conteúdos a várias reversões em diversos sentidos” (*id. ibid.*).

Referindo-se, ainda a propósito das figurações do sonho, à relevância da criação de *personalidades compósitas* sob a acção da *censura*, anota Freud:

“Quando encontramos num sonho a figuração de um facto que é comum a duas pessoas, isso indica geralmente que precisamos de procurar outra coisa comum às duas e que permanece escondida porque a censura impossibilitou a sua figuração. Produziu-se, [assim], uma deslocação no domínio do comum, para favorecer a figurabilidade” (p. 277).

E anotará adiante (p. 293), sintetizando a diversidade das funções desempenhadas no sonho pelo trabalho da figuração: “Apesar das suas múltiplas possibilidades [disfarces, condensações, deslocações, substituições, geração de personalidades e de formações compósitas, etc.], pode dizer-se que a figuração, no sonho — que não é decerto feita para ser compreendida — não é mais difícil de entender do que os hieroglifos para os seus leitores”. A ideia de hieroglifo, de cifra, de charada, cujo sentido só a interpretação revelará, sempre se manteve central na definição freudiana do sonho. Muitos filmes modernos e contemporâneos produzem, do mesmo modo, imagens e situações cifradas, encriptadas, que instigam novas *discussões hermenêuticas à saída do cinema*.

Devido à convergência, no sonho, da *condensação*, da *deslocação* e dos *procedimentos da figuração*, existe, entre o material que inspirou o sonho e os seus conteúdos manifestos, “uma completa *transvaloração*” (p. 284). A ideia de *transvaloração* exprime, neste contexto, as transfigurações profundas a que elementos do sonho podem ser submetidos por forma a “vencerem” a censura. Sendo o sonho a realização fantasmática de um desejo, que exprimimos sob a forma de uma charada ou de uma narrativa encriptada que é necessário decifrar, a relação entre os seus conteúdos manifestos e os seus conteúdos latentes, bem como com o pensamento que o inspirou, pode desorganizar, esconder e mascarar — como na narrativa e no cinema — os conteúdos que mais claramente exprimiriam esse pensamento. No entanto, concede Freud, “os elementos que exprimem a realização do desejo são representados de forma particularmente intensa (...); é dos elementos mais vivos do sonho que advém a maior parte dos seguimentos de ideias” (*id. ibid.*). “Um fragmento de sonho que nos parece claro contém geralmente um grande número de elementos intensos, e pelo contrário um sonho obscuro contém poucos” (p. 285). Não se passa o mesmo na reiteração poética, na repetição de elementos imagéticos ou sonoros no cinema em forma de *ritornellos*, no regresso a certas frases ou formulações na literatura?

A ideia de
transvaloração

Interrupção e *mise en abîme*

DUAS OUTRAS FIGURAS que metaforicamente interessam de modo central o trabalho da construção narrativa são a da *interrupção* e a da *mise en abîme*: no primeiro caso, certa *situação* ou *encenação* que se exprime no sonho de forma persistente sofre subitamente um tropo que Freud descreve nos seguintes termos:

“...Mas a seguir parece que estamos ao mesmo tempo noutra lugar onde se passa isto e aquilo, o que interrompe a acção principal, que talvez regresse ao fim de algum tempo” (p. 288).

Ou seja, o sonho montou uma ou mais sequências intercalares que diferem, através da ilusão da simultaneidade ou da sucessão, o possível entendimento do sentido da acção principal. No segundo caso, o do “sonho dentro do sonho”, o trabalho do sonhador consiste em desvalorizar o(s) conteúdo(s) que foram *mis en abîme*: a ideia, muitas vezes percebida como uma “afirmação muito enérgica”, de que parte do sonhado “não passa de um sonho”, e que para todos os efeitos é um *insert* que altera a percepção do sonho, “equivale ao desejo de que o facto descrito como sonhado não tenha acontecido” (p. 291).

A *mise en abîme* ficcional, pictural ou cinematográfica é mais vasta do que a aqui descrita e pode desempenhar diferentes funções. A inclusão de uma “história dentro da história”, de um “quadro dentro do quadro” ou de “um filme dentro do filme” é mais frequentemente resultante de um impulso reflexivo sobre o próprio dispositivo que estamos a utilizar, embora tal operação possa incluir o carácter “reductor” que Freud lhe atribui no sonho.

Elaboração secundária

QUANTO AO “quarto elemento participante na formação do sonho”, a *elaboração secundária*, ele é introduzido na *Traumdeutung* quase cem páginas depois (p. 382), do seguinte modo:

“...Prende-nos a atenção o facto de, nos sonhos, se manifestar um poder psíquico que estabelece o seu encadeamento aparente e que por isso submete o material produzido pelo trabalho do sonho a uma *elaboração secundária*”.

Uma fachada
ou andaime
narrativo

A exposição deste conceito só reaparecerá, porém, depois de novo salto explanatório, bem mais adiante, a pp. 416 e ss. Para Freud, procedimentos como o da *mise en abîme* de um pedaço de sonho são suficientes para revelar um desejo de organização interna dos seus conteúdos por parte da nova instância que é necessário ter em conta. De algum modo, portanto — mas é uma hipótese que avanço para além do que o autor escreveu a este respeito — a *elaboração secundária* resulta do desejo de arquitectura narrativa referido por Maldiney: é ela que acrescenta aos conteúdos manifestos do sonho uma “fachada” ou um “andaime” que, contra o seu carácter charadístico e independentemente da sua posterior interpretação, visa proporcionar-lhe alguma inteligibilidade. Mas Freud acrescenta que se por vezes a elaboração secundária dá ao sonho um rosto inteligível, outras vezes falha completamente a sua missão, não conseguindo sobrepor-se ao amontado de fragmentos incoerentes (p. 418).

Para o Freud da *Traumdeutung* e da conferência de 1908, a chave de compreensão dos procedimentos da elaboração secundária é, precisamente, o *tagtraum*, o sonho diurno, que as diferentes línguas europeias traduziam então por *day-dream*, *story*, *rêve*, *petit roman*. Adianta ele que a relevância do sonho diurno nunca escapou aos romancistas (nem aos cineastas, n. a.), dando como exemplo o sonhador de Daudet em *Le Nabab*. Os sonhos diurnos, diz Freud, são *fantasmas* edificadas sobre recordações e não recordações propriamente ditas, e tanto os há conscientes como inconscientes — estes últimos permanecem tais devido ao seu conteúdo e porque resultam de material recalcado (p. 419). Mas o que Freud sublinha nesta apresentação é que eles são “análogos aos nossos sonhos [nocturnos]”, com quem partilham os seus “traços essenciais”. Diz ele, clarificando a homologia:

“Como os sonhos, também eles são realizações de desejos; como os sonhos, eles

repousam em boa parte em impressões deixadas pela experiência infantil; como os sonhos, beneficiam de alguma indulgência por parte da censura. E quando examinamos a sua estrutura, apercebemo-nos de que o desejo que os produziu misturou os elementos de que são feitos, ordenando-os num novo conjunto”.

Eis então a chave-mestra da ligação proposta: “A *elaboração secundária*, quarto factor de formação dos conteúdos do sonho, é uma actividade liberta de qualquer constrangimento, análoga à que se exerce na criação dos nossos sonhos diurnos” (*id. ibid.*). Por outras palavras, a *elaboração secundária* tenta criar com os sonhos nocturnos alguma coisa de semelhante aos sonhos diurnos (p. 420). E que faz ela, na tentativa de o conseguir? “Põe ordem [no sonho], introduz [nele] relações, dá-lhe uma coesão inteligível conforme à nossa expectativa” (p. 425). Deve, porém, essa ordem, essa coesão inteligível, essa “fachada” oferecida ao sonho pela *elaboração secundária*, na narrativa do sonhador, ser entendida como suficiente pela hermenêutica, pela interpretação desse mesmo sonho? A resposta de Freud é, como se esperava, peremptoriamente negativa:

“Apenas a intervenção do nosso pensamento normal, e não a de outra instância psíquica [do sonhador], impõe inteligibilidade ao conteúdo do sonho (...). A nossa interpretação deve observar o seguinte preceito: deve negligenciar em todos os casos a aparente coesão do sonho, que é sempre suspeita, e deve conceder aos seus elementos claros e aos seus elementos obscuros a mesma importância, no seu trabalho para encontrar o material do sonho” (p. 426).

Numa metáfora particularmente forte, o autor tinha pouco antes afirmado que os sonhos diurnos e suas *elaborações secundárias* estão para os traumas infantis que os fundam “como muitos palácios (...) de estilo barroco para as ruínas antigas: as alvenarias e colunas dos edifícios antigos forneceram os materiais para a construção dos palácios modernos” (p. 419).

A atitude de Freud em relação à *elaboração secundária* é, assim, de desconfiança, no que respeita à sua contribuição para a identificação dos conteúdos latentes e do pensamento efectivo do sonho. A fechar o capítulo VI da *Traumdeutung*, ele escreverá, de resto, que “apenas uma pequena parte do trabalho do sonho — o rearranjo, mais ou menos importante, do seu material pelo pensamento parcialmente acordado — corresponde, e pouco, à concepção que os autores tiveram da actividade de formação do sonho” (p. 432). Fica, assim, estabelecida uma ambivalência central do autor em relação ao “quarto elemento participante na formação do sonho”: por um lado, Freud não lhe nega a tentativa de construção de uma fachada (ou arquitectura resultante do desejo narrativo), fazendo intervir um ordenamento no caos de fragmentos hieroglíficos que são os conteúdos manifestos do sonho. Mas, porque essa intervenção é da mesma natureza que a *condensação*, a *deslocação* e os *procedimentos de figuração*, apenas se juntando a eles na formação do sonho, ela não é relevante para a interpretação e para a análise senão na medida em que integra o mesmo esforço de dissimulação e de fuga à censura — apesar da sua especificidade, que consiste na tentativa de dar ao sonho uma aparente coerência inteligível. Como mais tarde dirão Laplanche e Pontalis (1967), a interpretação depende da *perlaboração* (*perlaboration*, neologismo que traduz o termo *Durcharbeitung* usado por Freud): “processo pelo qual a análise integra uma interpretação e ultrapassa as resistências que ela suscita”, ou seja, trabalho interpretativo do psicanalista, que propõe uma teorização flutuante e alimenta o *transfert* operado pelo analisando/narrador.

Ora, não encontramos nós em tantos autores modernos e contemporâneos (Kafka, Proust, Joyce, Virginia Wolf, Broch, Musil) a ideia de que a narrativa — que aqui aproximei da *elaboração secundária* — por vezes os ocupou apenas como pretexto para dar visibilidade a *outras coisas*? E não precisa tanta narrativa do trabalho hermenêutico do leitor ou de um comentador para se tornar entendível, só assim se ultrapassando o carácter encriptado ou hermético do seu fenotexto ou conteúdo manifesto? E não se passa o mesmo com o filme, sobretudo o *mind game* e o *puzzle film*, cujas imagens e sons produzem facilmente dissonância cognitiva e desafiam a subjectividade do espectador e a “discussão hermenêutica à saída do cinema”?

Desconstruções/reconstruções narrativas

A SÍNTESE FINAL de Freud é elucidativa sobre a importância dos desenvolvimentos anteriores e sobre a relativa menorização do “quarto elemento participante na formação do sonho”: o sonho *não pensa, não calcula, não julga*: limita-se a *transformar* (p. 432). Porque tem de iludir a censura, enganando-a, ele usa intensivamente a *deslocação*, o que o leva à *transvaloração* dos próprios materiais psíquicos. Porque tem de traduzir *pensamentos abstractos e traços mnésicos* em *formas visuais e auditivas*, torna-se figurativo, o que envolve novas deslocações. Intensificando essa *figuralidade* dissimuladora de que se ocupa, procede a um enorme trabalho de *condensação*, desinteressando-se das relações lógicas existentes entre os materiais que condensa (*id. ibid.*). O sonho procede, assim, por desconstrução-reconstrução narrativa: desconstrução porque semeia fragmentos estilhaçados e ininteligíveis; reconstrução porque, em contrapartida, tenta, através da elaboração secundária, repôr de pé um *andaime* ou uma *fachada* narrativa que sustente, tentativamente, a ligação entre esses fragmentos.

Para quem, fazendo-o com *prudencia*, aproxima *metaforicamente* os conceitos de *O trabalho do sonho* e alguns dos procedimentos característicos da criação ficcional na literatura ou no cinema modernos e contemporâneos, a *elaboração secundária* pode sugerir a emergência de uma intriga ou enredo que a escrita ou o filme vão tecendo. Tal estrutura resultaria assim do *work in progress* que a compreensão de fragmentos, cenas ou situações vai exigindo. Mas, também *metaforicamente*, vale a pena valorizar sobretudo, como Freud, a *condensação*, a *deslocação* e os *procedimentos de figuração*: são estes trabalhos que mostram maior analogia com os motores da criação ficcional, pelo menos em tão grande medida quanto o esforço para dar ao seu agenciamento, o *syhuzet* final, a forma de uma “fachada” coerente e inteligível.

Tais procedimentos ajudam porventura a entender o encastramento de conteúdos formais (narrativos e figurais) dos *mind game films* e *puzzle films*, a transformação ficcional de impossíveis em possíveis e a exploração de mundos possíveis a que, no capítulo anterior, nos referimos a propósito de Leibniz, Borges e Cortázar. Como também lançam luz sobre os mais antigos procedimentos de *mise en abîme* das *Mil e uma noites* e de Jean Potocki em *Manuscrit trouvé à Saragosse*, sobre as digressões e desvios de Sterne em *Tristram Shandy* e de Diderot em *Jacques le Fataliste*. Se assim é, o capítulo VI da *Traumdeutung* de 1900 e os posteriores textos de Freud a ele associados, sobretudo os referentes às *rêveries* diurnas, são instrumentos preciosos para a compreensão e explicação do *modus operandi* de boa parte dessas apenas aparentemente “novas” estratégias narrativas. ■

Anexo 3: Italo Calvino e o que vale a pena ver

“*Mefistóteles* — Estendamos esta capa, ela nos levará através dos ares; para uma corrida tão ousada não levarás bagagem pesada. Um pouco de ar inflamável, que vou preparar, nos levantará em breve da terra e se formos leves iremos depressa. Felicito-te pelo novo tipo de vida que escolheste!”

Goethe, *Fausto*, 1808, 1832

ITALO CALVINO (1923-1985) foi um apaixonado pela pintura mas pouco escreveu sobre fotografia e preferia-lhe o cinema por este propôr um processo narrativo fluido e produtor de continuidade, mais próximo da escrita romanesca. Desconfiando da fotografia devido ao seu mimetismo (à sua indexicalidade) face ao real, Calvino temia um mundo sobrecarregado de imagens, como disse numa das suas “lições americanas” sobre *visibilidade*:

“Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência directa do que vemos por uns segundos na televisão”.

Apesar desta desconfiança, os temas que seleccionou para essas lições interessam directamente o cinema, quer devido aos problemas específicos da sua narratividade, quer devido ao que ele *imagina* para criar os seus mundos. Por esse motivo vale a pena regressar às suas *Lezioni Americane*, os textos escritos para as “Norton Lectures” de Harvard de 1985-1986. Ele chamou-lhes *Lightness* (*Leveza*), *Quickness* (*Rapidez*), *Exactitude* (*Exactidão*), *Visibility* (*Visibilidade*), *Multiplicity* (*Multiplicidade*) e a sexta, que não chegou a escrever, seria sobre *Consistency* (*Consistência*); esperava escrevê-la já nos Estados Unidos mas morreu antes de poder fazê-lo, a um mês de completar 62 anos. A sua viúva, Esther, disse que Calvino tencionava abordar nela o *Bartleby* de Melville e que preparava mais duas; uma delas seria “Sobre começar e acabar (romances)”, de que ficou um escrito suficientemente autónomo, que tem vindo a ser publicado com as *Sei proposte per il prossimo millennio* (*Six Memos for the Next Millenium* era o *working title* inglês do autor) a seguir às cinco concluídas. Mas na verdade o texto de “Começar e acabar” parece uma apresentação inicial ao conjunto das conferências, ou pelo menos assim sugerem as suas primeiras e últimas linhas. Lidas as conferências, fica-se com o sentimento de que *leveza*, *rapidez*, *exactidão*, *visibilidade*, *multiplicidade* e *consistência* eram porventura para Calvino signos maiores de contemporaneidade, meta-signos que ele desejava ver transportados para o futuro “sem ter esperanças de encontrar mais nada nele senão o que seremos capazes de levar” (p. 44): a bagagem do viajante.

Sempre abordei estes textos com um misto de fascínio e prudência, creio que por três razões principais. Em primeiro lugar devido à assumida desmesura do seu projecto: Calvino propõe meia dúzia de tópicos “para o milénio”. Não para a entrada no séc. XXI, não para os vinte anos seguintes, mas “para o milénio”. Lembro-me de que, quando Edgar Morin publicou (em 1984) o seu *Para sairmos do séc. XX*, tive a sensação que ele se propunha uma síntese excessivamente complexa para um só livro: não tínhamos nós passado parte do séc. XX a avaliar o XIX? Não passará o séc. XXI boa parte de si a reavaliar o séc. XX? Propor, como Calvino, tópicos para mil anos, ultrapassava em demasia o que me parecia tecnicamente plausível; antecipar tendências para além da curta duração, no domínio da criação literária e artística, parecia-me desmedido. Acabei pensando que ele se referia, não ao “milénio”, mas à “passagem do milénio”, e que as suas propostas eram uma pequena escatologia adequada à travessia de um Rubicão milenarista. Mas ele próprio insistiu, numa das conferências (*Multiplicidade*, p. 134) naquela desmesura: “A literatura só vive se se propuser objectivos desmedidos, mesmo para além de qualquer possibilidade de realização”.

Em segundo lugar, porque Calvino procede por oposições binárias, sem nunca invalidar os atributos opostos aos que propõe: falando de *leveza*, ele respeita e considera a relevância do *peso*; falando de *rapidez*, valoriza igualmente a *lentidão* (e quanto a estes dois primeiros atributos o seu interlocutor desejado parece ser Milan Kundera). Quando aborda a *exactidão* não esquece a relevância da *indeterminação*; quando propõe a *visibilidade* respeita o *invisível*; ao defender a *multiplicidade* não condena a criação “*unitária*” (cujo melhor representante lhe parece ser *L’amour absolu* de Alfred Jarry). Ou seja, ele sugere as suas escolhas de forma culturalmente ponderada, sabendo que elas emergem de binómios relativamente contraditórios, ou pelo menos disjuntivos, que têm a seu favor a travessia resiliente de muito longas durações. Nesta matéria, a maturidade das suas ponderações compensa a quase juvenil desmesura do projecto.

Em terceiro lugar porque, sendo italiano e escrevendo para americanos, Calvino fez questão de enraizar os seus argumentos em fontes nacionais: Giordano Bruno, Dante, Boccaccio, Cavalcanti, Leopardi, autores menos conhecidos como Carlo Emilio Gadda, sem esquecer clássicos latinos como Lucrécio e Ovídio, estão entre os autores mais citados nestas conferências. Como ele explica num curtíssimo prólogo (p. 13):

“É característico da literatura italiana considerar num único contexto cultural todas as actividades artísticas, pelo que para nós é perfeitamente natural que na definição das *Norton Poetry Lectures* o termo *poetry* seja entendido em sentido lato, de modo a compreender também a música e as artes visuais; tal como é perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, tenha presente no mesmo discurso a poesia em verso e o romance (...)”.

Isto não significa que o *thesaurus* de autores citados menospreze o mais extenso *corpus* “ocidental”: Homero, Platão e Aristóteles, Cervantes e Flaubert, Baudelaire e Mallarmé, Borges e Kafka, Ponge e Proust, Joyce e Musil, Beckett e Thomas Mann emergem, entre muitos outros, a cada passo.

Leveza e rapidez

AO ABORDAR A *LEVEZA*, diz Calvino que ele próprio tentou “tirar peso à estrutura do conto e à linguagem” (p.17), em sintonia com o facto das mudanças tecnológicas estarem a aligeirar prodigiosamente os conteúdos do mundo actual: “Continuam a existir máquinas de ferro, mas obedecem aos *bits* sem peso” (p. 22). O *De rerum natura* de Lucrécio e as *Metamorfoses* de Ovídio vêm, aqui, em seu apoio: o primeiro porque Lucrécio acreditava que a matéria era feita de imponderáveis átomos invisíveis, o segundo porque o mundo de Ovídio era feito de não menos imponderáveis qualidades, atributos e formas. O conflito entre o leve e o pesado, de que Calvino parte, é por ele expressa do seguinte modo:

“Duas vocações opostas disputam o campo da literatura através dos séculos: uma tem tendência para fazer da linguagem um elemento sem peso, que flutua sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma finíssima poeira, ou melhor ainda como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar à linguagem o peso, a espessura, a concreção das coisas, dos corpos e das sensações” (p. 29).

Entre as duas “vocações” ele escolhe a primeira, na senda de Valéry: “Devemos ser leves como o pássaro (...)” (p. 30). E cita a célebre passagem de Cervantes em que Quixote trespassa uma vela de moinho e é por ela projectado no ar: são uma dezena de linhas de texto sem uso de quaisquer recursos estilísticos, mas que se tornaram “numa das passagens mais famosas da literatura de todos os tempos” (p. 32). Eis a referida passagem do Quixote:

“...Dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. (...) Levantóse en esto un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:
— Pues, aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar. Y, en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo”.

Na verdade, Dom Quixote não “levanta voo”, antes vai “rodando muy maltrecho por el campo”. Mas a leveza, a ascensão, o voo estão na literatura desde que a conhecemos: nos contos maravilhosos estudados por Propp, recorda Calvino, o herói voa pelos ares como os anjos, como o xamã se elevava para outro nível de percepção ou como as bruxas voavam a cavalo em vassouras e em espigas ou palhas (pp. 42-43). A Europa do séc. XVIII descobre os encantos dos tapetes voadores, dos cavalos alados e dos génios que saem (subindo) de lâmpadas nas *Mil e uma noites*. Parece existir, conclui ele, um nexo antropológico entre “a levitação desejada e a privação sofrida”, sendo a leveza uma “reação ao peso de viver” (p. 42), que se estenderá até ao misterioso *Kübelreiter* (o cavaleiro do balde) de Kafka (p. 43).

Porque a *rapidez*, tema da segunda conferência, assenta na “economia da narração” (p. 50), na sinopticidade e na velha fórmula siciliana “*lu cuntun nun metti tempu*” (o conto não perde tempo, p. 51), depressa entendemos que ela é uma aliada da leveza. Calvino, para quem os mestres da “escrita breve” e da “concisão” eram indiscutivelmente Jorge Luís Borges e Francis Ponge, foi ele próprio um cultor da *short story* e do fragmento em *Palomar*, *Le città invisibile* ou *Le cosmicomiche*:

“...Sonho com imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá apontar para a máxima concentração da poesia e do pensamento” (p. 67).

Uma nota marginal sobre Borges: Calvino diz dele (p. 66-67) que a sua invenção de si próprio como narrador (eu preferiria dizer: a invenção de si próprio como meta-narrador) “foi o ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueamento que o impedia, desde os 40 anos, de passar da prosa ensaística à prosa narrativa”. Fingindo que o que pretendia escrever já fora escrito por outro, por um autor imaginário que ele citaria e comentaria, e que os seus comentários seriam referíveis a livros e autores de uma biblioteca tão real como imaginária, Borges inventou uma “literatura potencial” que tanto abre para ficções como para cosmogonias infinitamente labirínticas, e por isso mesmo rizomáticas (a expressão “literatura potencial” vem do *Oulipo*, *Ouvroir de littérature potentielle*, o grupo parisiense onde Calvino conheceu, em 1968, Raymond Queneau, Barthes, Pérec e Lévi-Strauss).

O anel escondido na morta

PARA INTRODUIR o tema da rapidez, Calvino recorda uma nota da edição de La Pléiade das obras de Barbey d'Aurevilly (I: 1315), onde este evoca a paixão serôdia de Carlos Magno por uma jovem, paixão que leva o imperador a descurar a coisa pública e a sua própria dignidade. Subitamente a jovem morre e os cortesãos respiram de alívio, mas o velho imperador manda que levem o corpo embalsamado para o seu quarto e dorme com ele. O arcebispo Turpino, aterrado com a necrofilia do geronte, suspeita que há ali magia, examina o corpo e descobre um anel sob a língua da morta. Guarda-o consigo e logo Carlos Magno esquece a jovem e ordena o seu funeral, transferindo o seu amor para o arcebispo. Este, mais aterrado ainda, lança o anel para o lago de Constança. Logo o imperador esquece Turpino, se apaixona pelo lago e não mais se afasta das suas águas. Petrarca, Sebastiano Erizzo, Giuseppe Betussi e Gaston Paris produziram (lembra Calvino, pp. 49-50), diferentes versões da “graciosa historieta”, mas nenhum deles se compara à velocidade de d'Aurevilly na evocação da paixão tardia do imperador que se transforma em obsessão necrófila, em propensão homossexual e em contemplação melancólica, tudo por causa de um proppiano objecto mágico — o anel que o arcebispo descobre escondido na morta. O imperador diante do lago: todos os homens excepcionais são melancólicos, a começar pelos que vivem do génio literário, político ou filosófico, como tentaram demonstrar Klibansky, Panofsky e Saxl no seu monumental *Saturne et la mélancolie* (1964).

A Calvino interessa a concisão e a velocidade “mental” do conto onde “as peripécias mais extraordinárias são contadas tendo em conta apenas o essencial” ou aqueles outros onde, por exemplo, “a viagem ao além é vivida por quem a realiza como se durasse poucas horas, enquanto no momento do regresso o lugar de partida é irreconhecível porque passaram anos e anos” (pp. 52-53) — este último modelo está, por exemplo, presente na excursão pedestre que dois moços fazem no *Trás-Os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro. Mas Calvino não ignora a frequente eternização das histórias por encastramento de umas nas outras, como fez Xerazade — gerando uma das formas da *mise en abîme* — nem o prazer da lentidão provocada pelas repetições ou iterações que tanto agradam às crianças, nem as digressões inventadas por Laurence Stern em *Tristram Shandy* e logo adoptadas pelo Diderot de *Jacques le fataliste* — digressões que prolongam a narrativa numa perpétua fuga à sua morte (p. 62).

Apesar de Calvino considerar que “escrever prosa não deverá ser diferente de escrever poesia”, porque em ambos os casos “se trata da procura de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (p. 65), o facto é que a tensão entre rapidez e lentidão invoca a precedente, entre leveza e peso: ele sabe sobre si mesmo que nele coexistem a influência taciturna e melancólica de Saturno e a agilidade alada de Mercúrio. Saturno é lento e pesado, Mercúrio rápido e aéreo: ele próprio, Calvino, é “um saturnino que sonha ser mercurial” (p. 68). Tal bipolaridade resolve-se, nele, por intromissão de um terceiro, Vulcano, o artesão concentrado nas suas

O saturnino
que sonha ser
mercurial

tarefas, e que por isso não é lento nem rápido, nem leve nem pesado — é o que a focalização no trabalho da forja lhe exige: a identificação com Vulcano salva-o da atracção pendular, ou bipolar, por Saturno e por Mercúrio.

A conferência sobre a rapidez não poderia terminar de modo mais eloquente: um rei chinês pede a um pintor que lhe desenhe um caranguejo; o pintor diz-lhe que, para o fazer, precisará de cinco anos e de uma casa com doze criados. O rei concorda; passados cinco anos o pintor diz-lhe que precisa de outros tantos anos e ainda da casa e dos criados, e o rei concorda outra vez. No fim dos dez anos contratados, o pintor pega no pincel e, num só instante e de um só traço, desenha o caranguejo mais perfeito que jamais se viu (p. 70).

Exactidão e multiplicidade

NA CONFERÊNCIA sobre a *exactidão*, Calvino começa por definir com clareza o seu objecto: “Exactidão para mim quer dizer sobretudo três coisas: 1 - um projecto da obra bem definido e bem calculado; 2 - a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis (ele lembra que em italiano existe um adjectivo que não existe em inglês, ‘icástico’, do grego *εικαστικός*, quase sinónimo de icónico, e que se diz daquilo que representa, claramente e sem artifícios, objectos ou ideias); 3 - uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (p. 73). Sublinho a relevância, aqui, do adjectivo “icástico”, pelo peso que virá a assumir na conferência, posterior, sobre a *visibilidade*.

Logo a seguir perceber-se-á que Calvino defende a *exactidão*, ou a *precisão*, contra uma “epidemia” ou uma “peste” que atingiu a linguagem e que a torna anódina, banalizando-se e perdendo-se os seus significados: essa peste é a linguagem comunicacional de que falou Heidegger em *A origem da obra de arte* e que se opõe à linguagem poemática das artes. Calvino explica que não lhe interessa, aqui, estudar a etiologia desta doença, dependa ela “da política, da ideologia, da uniformização burocrática, dos *mass media* ou da difusão académica da cultura média” (décadas antes, Adorno e Horkheimer tinham atribuído a doença às “indústrias culturais”): o que lhe interessa são “as possibilidades de salvação” (p.74). E, diz ele, a mesma “peste” atingiu igualmente as imagens, que os *media* fazem proliferar infinitamente em sucessivos jogos de espelhos; a crise das imagens é a da sua proliferação irrelevante: “Grande parte desta nuvem de imagens dissolve-se imediatamente como os sonhos que não deixam marcas na memória”; em vez delas fica uma sensação de “estranheza e mal-estar” (p. 75). O leitor reconhecerá, nesta preocupação do autor das *Lezioni Americane*, as referências que fizemos às dificuldades de relacionamento entre o visível e o invisível em *Que coisa é o filme*, a propósito das relações entre *εἶδος*, *ἰδέα*, *εἰκὼν* e *εἰδωλον*, face à proliferação contemporânea de imagens que ameaçam instaurar um enorme duplo (*doppelgänger*) do mundo das imagens “verdadeiras”.

Alguns autores representam para Calvino a procura do rigor e da exactidão que ele pretende ver recuperada: sobretudo a fileira que remonta de Valéry a Mallarmé, a Baudelaire e a Edgar Allan Poe. Por momentos, Calvino parece levar-nos a território wittgensteiniano, onde entrariam em relação complementar a sinopticidade e a panoramicidade da linguagem, ou mais precisamente da gramática. Cada frase, cada texto deveriam ser construídos por forma a produzir um efeito de compressão sinóptica que ao mesmo tempo se abrisse para o panorama dos seus significados mais vastos. A este respeito, ele evoca a célebre declaração de Flaubert, para quem “*Le bon Dieu est dans le détail*” (o bom Deus está no pormenor) (p. 86). Mas a sua explanação cedo se dirige para a defesa de duas outras figuras que representam os poderes da linguagem rigorosa: o *crystal*, o “modelo de perfeição” que ele mais tem procurado, “imagem de invariação e de regularidade de estruturas específicas”, e a *chama*, “imagem de constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna” (p. 88). Diz Calvino que “existe um partido do cristal na literatura do nosso século”, mas que poderia igualmente falar-se de um “partido da chama” (*id. ibid.*).

A par de Borges, fundador de uma literatura da sinopticidade, Calvino coloca Francis Ponge, que em *Le parti pris des choses* e noutros textos curtos, rascunhos e reformulações, foi capaz de uma minúcia descritiva das pequenas coisas que o aproxima do *De rerum novarum* de Lucrécio (93-94). Mas a sinopticidade de Borges e os microcosmos textuais de Ponge residem nos textos que escreveram e em nenhum outro lugar: *Il n'y a pas de hors texte*, como viria a dizer Derrida. É o que Calvino sugere por outras palavras, citando Hoffmannsthal: “A profundidade está escondida. Onde? À superfície” (p. 94). À superfície de quê? Do texto, ou da imagem, ou do som. Em termos kristevianos, diríamos que a densidade pulsional e latente do *genotexto* (a profundidade que está na génese do texto) só é identificável na superfície, no *fenotexto* (o texto fenomenal, o texto manifesto).

É na conferência sobre a *multiplicidade* que Calvino propõe a sua ideia de “hiper romance” (p. 141) e faz a apologia deste último como “grande rede” (p. 145) de possíveis e compossíveis, de realidades *in actu* e *in potentia*. Musil e a sua infinita teia de possibilidades alternativas e de futuríveis, que aliás o impediu de acabar o seu *Homem sem qualidades*, o Proust da inacabada *La recherche...*, o George Perec de *La vie mode d'emploi*, concebido como uma enciclopédia aberta de saberes inumeráveis, *A montanha mágica* de Mann, de cujo sanatório “partem todos os fios que serão desenrolados pelos *maîtres à penser* do século”, guiam, aqui, a reflexão de Calvino. Sobre Proust, que pode ser apresentado como paradigma de um inacabamento moderno, diz ele que o autor de *La recherche...* “não consegue ver acabado o seu romance-enciclopédia, não certamente por falta de projecto (...), mas sim porque a obra se vai adensando e dilatando no seu interior por força do seu próprio sistema vital” (p. 132): como se as digressões de Sterne e de Diderot se tivessem tornado na imparável locomotiva da expansão interior dos seus conteúdos. A este respeito, Calvino faz também apelo a Carlo Emilio Gadda e à sua representação do mundo como terrível “encrenca ou embrulhada”: Gadda soçobra diante do inextricável *imbroglio* do mundo, e as suas novelas policiais “ficam sem solução, todos os seus romances ficam no estado de obras incompletas ou de fragmentos, como ruínas de ambiciosos projectos que conservam as marcas do fausto e do cuidado meticuloso com que foram concebidas” (p. 128-129). O mesmo poderia Calvino ter dito, se o tivesse conhecido, do 2666 de Roberto Bolaño, por exemplo.

Na sua defesa do “hiper-romance” como “enciclopédia aberta”, “rede de conexões entre os factos, as pessoas e as coisas do mundo”, e que apresenta “uma estrutura acumulativa, modular e combinatória”, Calvino propõe “o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, de vozes, de olhares para o mundo, segundo o modelo a que Mikhail Bakhtin chamou dialógico, polifónico ou carnavalesco”, identificando como seus predecessores Platão, Rabelais e Dostoiévsky” (p. 139). Este modelo não substituiu o antigo romance “unitário” nem a literatura de aforismos e do pensamento não sistemático, mas foi-se impondo como marca do século — até que Deleuze e Guattari acabaram por sugerir, no *Mil planaltos* (1980), que a sua estrutura aberta era a do rizoma, que, sem nódulos centrais e fugindo à figura da arborescência enraizada, prolifera e se espalha em todas as direcções.

No fim da sua conferência sobre a *multiplicidade*, Calvino reafirma que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objectos, um catálogo de estilos onde tudo pode ser constantemente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. Mas para quê lidar com a literatura como com essa figura da vida? “Para fazer falar o que não tem a palavra, o pássaro que poisa no beiral, a árvore na Primavera e a árvore no Outono, a pedra, o cimento, o plástico” (p. 145) — o programa de Ponge. Este movimento é nele invariante: da complexidade infinitamente reorganizável, Calvino quer sempre regressar ao pormenor da superfície onde reside a leveza, a rapidez e até o *bom Deus* de Flaubert. A *multiplicidade* não se opõe à *exactidão*, antes se requerem uma à outra.

Proust e a
dilatação dos
episódios

Mas é no seu comentário ao modelo de crescimento de *La recherche...* que Calvino me parece identificar uma chave-mestra da expansão da obra narrativa contemporânea: mesmo numa obra tão extensa e complexa como a de Proust, a sua estrutura pode manter-se *leve e rápida* como a do conto sobre a paixão serôdia de Carlos Magno; no entanto, cada uma das suas partes ou episódios ameaça sempre crescer imparavelmente, partindo em digressão para uma nova deriva rizomática — como também sucede no *Ulysses* de Joyce. Cada parte ou episódio transforma-se, *de per se*, numa nova novela que progride como uma infecção no organismo da obra, alterando a simplicidade do seu projecto inicial, redimensionando as suas componentes e reconfigurando os seus equilíbrios-desequilíbrios finais.

Começar e acabar

COMPLEMENTANDO esta reflexão sobre a expansão interna de parte das ficções modernas e contemporâneas, o texto talvez inconcluído sobre “Começar e acabar (romances)” ocupa-se dos *incipit* predominantes na história da literatura e das suas diversas figuras, desde o “Era uma vez” e da cena fixa da dramaturgia clássica aos romances dos sécs. XVII a XIX, que começavam por apresentar personagens e factos bem localizados no tempo e no espaço (mesmo quando se limitavam ao “Call me Ishmael” de Melville) e aos inícios *in media res* de Turgueniev, Tolstoi ou Maupassant. Calvino repertoria um considerável conjunto de inícios saídos de diversos moldes narrativos, sublinhando que há habitualmente mais força e determinação neles do que nos finais, que se foram tornando cada vez mais indeterminados, não correspondendo necessariamente ao ponto para que parecia apontar a acção narrada. Em *Fim dos fins e fechamento da obra* (v. *infra*, Vol. II), desenvolvi uma reflexão relacionada com a de Calvino sobre o acabamento e o inacabamento da obra. Em “Começar e acabar”, que talvez estivesse destinado a fornecer material para a conferência final sobre a *consistência*, Calvino evoca *O narrador* de Walter Benjamin para se focar no contador de histórias capaz de transmitir “o sentido da vida” a partir da experiência, e o ensaio de Auerbach sobre a técnica de construção da novela, de onde extrai a seguinte citação, que exprime com clareza a sinopticidade de Wittgenstein:

“Para escrever uma novela tinha de se cumprir a seguinte tarefa: da infinita abundância dos acontecimentos sensíveis tinha de se focar um em especial, e desenvolvê-lo depois com os seus principais pressupostos de modo que pudesse ser representativo daquela abundância” (pp. 156-157).

Partir do muito para o pouco, do multifocal para a concentração num enfoque hegemónico: impossível é não invocar, a respeito desta citação de Auerbach, o que Freud escreveu na *Traumdeutung* sobre a vastidão dos conteúdos latentes (ou dos “pensamentos”) do sonho e a redução-miniaturização a que são sujeitos os seus conteúdos manifestos.

Last, not least: visibilidade

DEIXEI DELIBERADAMENTE para o fim a conferência sobre a *visibilidade* (a quarta nos originais das *Norton Lectures*) pela sua relevância no que toca à reflexão de Calvino sobre a natureza e a proveniência das imagens. A conferência abre com uma citação do *Purgatório* de Dante (XVII, 25) onde este diz “*Poi piove dentro à l’alta fantasia*”: chove na “alta fantasia”; mas se a fantasia é um lugar chuvoso, que chuva é essa e que coisa cai, do alto, nela? Para entendermos Dante teremos de saber que a “alta fantasia”, a parte mais elevada da imaginação é, como sugere Calvino, “diferente da imaginação corpórea (...) que se manifesta no caos do sonho”. A “alta fantasia” de Dante não resulta dos sonhos diurnos nem exprime a relação entre conteúdos manifestos e conteúdos latentes do sonho. Não nasce dele: cai de uma celeste fonte luminosa produtora de imagens pré-verbais. Diz Calvino: “Dante está a falar das visões que se lhe apresentam (...) quase como projecções cinematográficas ou recepções televisivas num ecrã separado da que para ele é a realidade objectiva da sua viagem ultra-terrena” (p. 102). E mais adiante:

“O *cinema mental* da imaginação tem uma função que não é menos importante do que as fases de efectiva realização das sequências como vão ser registadas pela câmara e

O “cinema”
de Dante

depois montadas na moviola. Este *cinema mental* funciona sempre em todos nós — sempre funcionou, já [desde] antes da invenção do cinema — e nunca deixa de projectar imagens na nossa imaginação interior” (p. 103).

O que vê Dante no *Purgatório*? Vê a diversificada paisagem local sob a abóbada celeste, almas de pecadores arrependidos, seres sobrenaturais, cenas que representam pecados e virtudes, ora em forma de baixos-relevos que se movem, ora em forma de visões animadas que se projectam diante do seu olhar. Tudo aquilo tem som — ele ouve vozes e há quem fale com ele, mas essas mensagens visuais e sonoras que recebe “não são formadas por sensações depositadas na memória” (p. 102): *chovem-lhe* dentro. Por associação de ideias, Calvino salta de imediato para a importância da imaginação visual nos *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola: também ali o crente é convidado a imaginar *icasticamente* a composição do lugar concebida como espaço cénico para a encenação de um espectáculo, deve imaginar as pessoas na sua diversidade, tudo isso antes de considerar as três pessoas divinas na sua majestade. “A ideia de que o Deus de Moisés não tolerava ser representado em imagem parece nunca ocorrer a Inácio de Loyola. Pelo contrário, dir-se-ia que ele reivindica para cada cristão os grandiosos dons visionários de Dante e Miguel Ângelo”, diz Calvino (p. 105). “O fiel é chamado a pintar ele mesmo, nas paredes da sua mente, os frescos pejados de figuras, partindo das solicitações que a sua imaginação visual consegue extrair de um enunciado teológico ou de um lacónico versículo dos Evangelhos” (p. 106).

Hoje entendemos que imagens visuais como as de Dante no *Purgatório* nos vêm do inconsciente individual (Freud) ou colectivo (Jung), do tempo reencontrado pela *rêverie* narrativa (Proust), de concentrações epifânicas de sentido num único ponto ou instante (o *Aleph* de Borges, a sinopticidade de Wittgenstein) ou da senciência fitzgeraldiana de António Damásio. Vale a pena recordar aqui o que Damásio escreveu sobre o “filme-no-cérebro”, formado por “um fluxo contínuo de imagens (...) que avança no tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes segue não uma, mas várias sequências. Às vezes as sequências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas”. Acrescenta ele ainda, sobre a produção desse “filme”:

“A minha solução para o problema da mente consciente é que o sentido do ‘eu’ no acto de conhecimento surge dentro do filme. A auto-percepção é na verdade parte do filme e cria assim, dentro do mesmo quadro, o ‘que é visto’ e o ‘que vê’, o ‘pensamento’ e o ‘pensador’. Não existe um espectador independente para o filme-no-cérebro. A ideia de espectador é construída dentro do filme, e nenhum homúnculo fantasmagórico assombra [esse] cinema”.

Mas, como escreveu D. R. Hofstadter aqui citado por Calvino (p. 107), saberemos nós, como o criador literário (*der Dichter*) ou o artista, de onde lhe vem tudo isso? “Só muito vagamente. A maior parte da sua fonte, como um iceberg, está profundamente imersa na água (...)”. Eis o que nos separa de Dante e do imaginário medieval: ele acreditava que todas essas imagens visuais lhe chegavam directamente da fonte celeste, ou seja, de Deus, ou seja, do mundo das ideias de Platão.

Tornemo-nos aplicados como Vulcano na sua forja e concedamos espaço às questões práticas da imaginação icástica: independentemente da proveniência do “cinema mental” (platónica no caso de Dante, freudiana, proustiana ou damasiana e neuronal no nosso), diz Calvino, e é o que nos interessa sublinhar aqui: “Ao idear um conto a primeira coisa que me vem à cabeça é *uma imagem* (itálico nosso) que por qualquer razão se me apresenta carregada de significado, mesmo que eu não saiba formular este significado em termos discursivos ou conceptuais” (p. 109).

Primazia da
imagem

Por outras palavras: mesmo que eu não seja capaz de entender a ligação entre o seu conteúdo manifesto e o conteúdo latente que a gerou. Por exemplo, a imagem de “um homem cortado em duas metades que continuavam a viver independentes uma da outra”; ou a de um rapaz “que trepava a uma árvore e depois saltava de uma para outra sem nunca mais pôr os pés no chão”; ou ainda a de “uma armadura vazia que se mexe e que fala como se tivesse alguém lá dentro” (*id. ibid.*). Atente-se na natureza das imagens a que Calvino aqui se refere: sendo ele um ficcionista “fantástico” e

herdeiro directo da *phantasia* do *Rinascimento*, essas imagens são comparáveis a conteúdos manifestos (e charadísticos) do sonho, resultantes das deslocações e dos procedimentos de figuração descritos na *Traumdeutung*.

E a história que *der Dichter* vai criar tem origem nesse primeiro “cinema mental”: diz Calvino que mal a imagem se torna suficientemente nítida na sua mente, se põe a escrever uma narrativa — o conto desenvolve as potencialidades implícitas das imagens “como se elas já o trouxessem dentro de si” (*id. ibid.*). É nisto que consiste o primado do “icástico”, do *εικαστικός* invocado na conferência sobre a *exactidão*, que permite que “as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente (...)” (p. 112). O que faz o autor é testar na narrativa que está a criar a compatibilidade dos significados — e nesse trabalho a importância das palavras escolhidas, os significantes, torna-se progressivamente maior. Em todo o processo, a fantasia figurativa precede a fantasia verbal. Adiante (p. 110), Calvino admitirá ainda mais pronunciadamente que “as soluções visuais (...) chegam a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguirão resolver”. E conclui ele (p. 111): “O conto é para mim a unificação de uma lógica espontânea das imagens e de um desígnio conduzido de acordo com uma intenção racional”.

Como salvar a imaginação icástica

O QUE CALVINO TEME, como já sugeriu a propósito da *exactidão*, é que a actual “civilização das imagens”, como vimos a propósito da proliferação do *ειδωλον* grego e depois cristão, acabe por matar a imaginação individual icástica: “Hoje em dia somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência directa do que vimos durante poucos segundos na televisão. A memória está coberta de camadas de pedaços de imagens como um depósito de lixo onde é cada vez mais difícil que uma figura entre muitas seja capaz de ganhar relevo” (p. 112). Ele espera, por isso, que consigamos transportar para o terceiro milénio essa “faculdade humana fundamental” que consistia em *pensar por imagens*, e sugere que criemos uma “pedagogia da imaginação [icástica] que habitue cada um a controlar a sua própria visão interior sem a sufocar (...) e sem a deixar cair num confuso e passageiro fantasiar (...)” (*id. ibid.*).

A lixeira
de Flusser

Preocupação idêntica com tal “lixeira” tínhamos encontrado em Flusser, quando este diz que “as imagens técnicas omnipresentes [fotografia, cinema, televisão] passaram a reestruturar a ‘realidade’ e a torná-la num cenário imagético. Isto envolve um tipo de olvido particular: o homem esquece-se de que produz imagens para encontrar o seu caminho para o mundo, e passa a procurar o seu caminho nas próprias imagens. Já não as decifra, vive em função delas: a imaginação torna-se alucinação”. É aquilo que ele designa por nova forma de idolatria.

Calvino espera que não percamos, por via do dilúvio de imagens irrelevantes que se abatem continuamente sobre nós, a imaginação icástica individual que faz parte do nosso património tri-milenar: “Dantes, a memória visual de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências directas e a um reduzido repertório de imagens reflexas da cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo como os fragmentos desta memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas” (*id. ibid.*). Ora, diz ele, conhecemos bem os elementos que “concorrem para formar a parte visual da imaginação literária”: 1), a “observação directa do mundo real”; 2), a “transfiguração fantasmática e onírica [d]o mundo figurativo transmitido pela cultura aos seus vários níveis”; 3), o “processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva na visualização como na verbalização do pensamento” (p. 114-115). Preservar esse património através da “pedagogia da imaginação icástica” significa manter vivos estes procedimentos em cada um de nós, numa espécie de movimento de reconciliação com os exercícios espirituais de Inácio de Loyola. Mas como fazê-lo?

Dois caminhos alternativos vê ele abrirem-se à concretização de um tal programa: o primeiro consiste em “reciclar as imagens usadas num novo contexto que altere o seu significado”; Calvino identifica no pós-modernismo “a tendência para fazer um

uso irónico do imaginário dos *mass media*, ou para introduzir o gosto do maravilhoso herdado da tradição literária em mecanismos narrativos que acentuem o seu poder de alienação” — e é significativo que ele não rejeite esse “poder de alienação” contra o qual tinham, precisamente, partido em guerra Adorno e Horkheimer. O segundo consiste em “...fazer o vácuo para repartir a partir do zero”; o exemplo de autor que representa este segundo caminho é para ele Samuel Beckett, que alcançou “os resultados mais extraordinários ao reduzir ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo posterior ao fim do mundo” (p. 115). Recordemos que Beckett escreveu novelas, teatro e fez cinema, e que “transcreveu” para a televisão alguns dos seus textos.

Também quando o autor das *Lezioni americane* fala da “transfiguração fantasmática e onírica” e do “processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência sensível”, é difícil não estabelecer uma ponte entre estas suas descrições e os conceitos de *condensação*, *deslocação* e *figuração* avançados por Freud na *Traumdeutung*. E o modo como descreve as relações entre a imaginação icástica inspiradora dos seus contos e o desencadear do trabalho narrativo sugere, de muito perto, algo de comparável com a *elaboração secundária* de Freud no mesmo texto. De facto, as *seis propostas para o terceiro milénio* de Calvino, a *interpretação dos sonhos* de 1900 e a conferência de 1908 sobre *a criação literária e o sonho acordado* ganham em ser relidas em paralelo porque, no que toca à actividade de *der Dichter* como à do criador artístico em geral, se iluminam umas às outras, exibindo a porosidade extrema e a contaminação entre os territórios da figuração no sonho e da figuração na criação ficcional.

Le chef-d’œuvre inconnu

NUMA VASTA METÁFORA FINAL respeitante ao modo como se transportaria a *visibilidade* e a imaginação icástica individual para o terceiro milénio, Calvino sugere que o primeiro texto que premonitoriamente exprimiu a agudeza e as dificuldades das escolhas icásticas foi talvez *Le chef-d’œuvre inconnu* de Balzac (cf. as nossas referências a *La belle noiseuse* de Rivette em *Cinema e estudos interartes*). De “conto fantástico” na versão de 1831, passou a “estudo filosófico” na de 1837, e ao longo desses sete anos de acrescentos e reescritas Balzac hesitou entre apresentar o velho pintor Frenhofer como um “vidente” ou um “louco”, fazendo-o, na prática, oscilar entre dois regimes de loucura. Na versão final, os seus amigos Pourbus e Poussin não entendem a tela que ele pintou (na primeira tinham-na gabado apesar da estupefacção que ela lhes provocava) e ele refugia-se no seu atelier, incendeia-o e morre. A maior parte da recepção de *Le chef-d’œuvre inconnu* entendeu o conto como uma parábola sobre os caminhos que a arte moderna se preparava para trilhar; mas Calvino diz que a leitura de *Fenêtre jaune cadmium*, de Hubert Damish, o fez compreender que “o conto também pode ser lido como uma parábola sobre a literatura” (p.116): há um mundo onde vivemos a vida vivida com as suas formas de ordem e desordem; há outro, o da fantasia do artista, onde se manifestam potencialidades que a obra só muito dificilmente conseguirá pôr em acção. E depois há um terceiro mundo “mais governável, menos refractário a uma forma”, onde “as camadas de palavras se acumulam nas páginas como as camadas de tinta sobre a tela”, gerando as figurações que Giordano Bruno atribuiu ao *spiritus phantasticus* (p. 117-118).

No seu *Por quê ler os clássicos*, Calvino ironiza sobre o modo como nos referimos a eles — é a sua primeira definição do que são os clássicos: “Os clássicos são aqueles livros de que costumamos dizer: *Sim, estou a relê-lo*, e nunca *Sim, estou a lê-lo*”, porque ninguém gosta de reconhecer que não leu determinado texto canónico. Adiante, ele acrescenta que devia haver, na vida adulta, um tempo reservado a repetir as leituras mais importantes da juventude; se os livros são os mesmos, nós mudamos e o reencontro é um acontecimento inteiramente novo. Ainda mais adiante, nas suas duas últimas definições do que é um clássico (a 13^a e a 14^a), diz ele que “é clássico o que tende a relegar a actualidade para a categoria de ruído de fundo, mas que ao mesmo tempo não pode prescindir desse ruído de fundo”; e, jogando com o paradoxo, diz a seguir que “é clássico o que persiste como ruído de fundo, inclusive onde a actualidade mais incompatível se impõe”. Creio que é esta aporia,

Os clássicos
e o ruído

este indecível sobre o face-a-face da actualidade e do ruído de fundo que fazem o maravilhamento das *Norton Lectures* de Calvino.

As seis propostas para o próximo milénio tornaram-se num clássico que vale a pena reler *nel mezzo del cammin di nostra vita*, não só por defender uma pedagogia da imaginação icástica contra a “peste da linguagem” e o “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (que nos obrigam a reciclá-las ou a fazer o vácuo em torno de nós), mas igualmente por reconsiderar persistentemente meia-dúzia de meta-signos compósitos, também eles clássicos, em companhia dos quais Calvino desejaria ter entrado no séc. XXI. *Leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade e consistência* perderam, com ele, o carácter de valores resultantes de uma escolha arbitrária e tornaram-se num vasto património do trabalho criativo, quando o observamos nos tempos modernos e contemporâneos, como quando os estudamos na longa duração. ■

Anexo 4: O *Fail better* e o cinema: pequeno requiem por Beckett

“O facto pareceria ser, se na minha situação se pode falar de factos, não só que terei de falar de coisas de que não posso falar, mas também que, o que é ainda mais interessante, terei de... , ... esqueci-me, não importa. E ao mesmo tempo sou obrigado a falar. Nunca estarei em silêncio. Nunca”.

Samuel Beckett, *The Unnamable*, 1953.

“NUNCA ESTAREI EM SILÊNCIO. NUNCA.” Eis um programa que reitera e reanima o de Rilke, evocado desde as notas preambulares dos presentes textos (cf., *supra*, *Arte • infância • imagem • animismo*). A compulsão para fazer outra vez, dizer outra vez, dizer sempre, é mais forte que a desistência que nos conduziria a um *voto de silêncio*. É também a da criança que repete infundavelmente os seus loquazes jogos com brinquedos (cf., nessas notas iniciais, *O teatro dos brinquedos*). Mas em Beckett (1906-1989) este imperativo assume um perfil peculiar, porque desde a sua “carta alemã” a Axel Kaun (1937) ele se assumiu como *logoclasta*, “nilista linguístico”, alguém que desconfiava da linguagem e se fartou dela, e que de bom grado adoptaria como programa a sua destruição. Escrevia ele então (1929-1940: *The Letters...*):

“Já que não podemos eliminá-la [a linguagem] de uma vez por todas, ao menos não deixemos de fazer tudo o que possa contribuir para o seu descrédito. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por detrás – seja alguma coisa ou nada – se dê a ver; não consigo imaginar objectivo mais elevado, hoje, para um escritor”.

No mesmo ano, Beckett escrevia humoristicamente a Mary Manning Howe (loc.cit.): “Estou a fundar uma *Liga Logoclasta* de que por enquanto sou o único membro”. E a Arland Hussher: “Por favor mande-me de presente as suas reflexões sobre o *Logoclasma*”. Seria absurdo, para um escritor mais tarde nobelizado, desejar a “morte” da linguagem? Tal programa anti-académico assumia um conflito com a retórica e as linguagens literárias sedimentadas no *main stream*. Em que “língua” pretendia ele escrever as suas peças, poemas, prosas? O comité Nobel que o premiou em 1969 respondeu por ele: o seu *nilismo linguístico* e a sua *estética da negatividade* podiam ser lidos como sintomas de uma positividade cultural e de uma postura ética de conformidade partilhada ou partilhável com a experiência céptica do mundo e da vida. A nobelização exigia à hermenêutica universalizante o *tropo* humanista, e o premiado aceitou-o. Afinal, Beckett “tinha tornado a destituição do homem moderno na sua exaltação”. Menosprezada por uns e idolatrada por outros, a sua obra impôs-se como um monumento à estética do vazio, do esvaimento de um ponto de vista sobrevivente sobre o mundo. Algo de comparável se passou com parte do cinema de autor moderno — pense-se em Antonioni: primeiro tido como estranho e *difícil* porque centrado na incomunicação, mas saudado por júris de festivais e pela

recepção crítica erudita, alargou a audiência cinéfila do seu nicho original e ganhou espaço de mercado, convicto da sua capacidade para alterar o *gosto* dos amantes de cinema.

Quase meio século depois da sua “carta alemã”, mas ainda em reminiscência do programa logoclasta, escrevia Beckett quase a abrir *Worstward Ho* (de 1982, publicado em 1983), um dos seus últimos textos (*Prá Frente o Pior*, na tradução brasileira de Ana Helena Sousa, *Pioravante Marche* na do português Miguel Esteves Cardoso, *Cap au pire (Direitos ao pior)*, aceite pelo autor, na versão francesa de Edith Fournier):

“*All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.*” Esboço de tradução: *Tudo antigo. Nunca outra coisa. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.* [Na versão de M.E.C.: *Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.* Na de Edith Fournier: *Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.*]

Traduções: neste caso, quase transcrições de um texto deliberadamente *difícil* porque reduzido ao osso, sucessão de sintagmas feitos de *haikai*. Os pontos finais e alguns pontos de interrogação (única pontuação do texto, para além dos separadores —) travam a dinâmica da construção discursiva e dividem as frases em micro-segmentos semânticos que se sustentam uns aos outros *par étayage*, por mero “encosto”. Cada segmento, muitas vezes de duas ou três palavras, é o que resta de uma declaração truncada, incompleta. Esta escolha da linguagem como *ruína*, restolho de uma paisagem narrativa devastada ou resto moribundo de uma terra queimada, dá forma a um estilo que Beckett cultivou longamente e que o “teatro do absurdo”, ou “da derrisão”, em parte adoptou.

Uma drástica redução de meios

O TRAÇO FUNDAMENTAL que aproxima Beckett de parte do cinema moderno é a sua aposta na drástica redução dos instrumentos e meios narrativos como parte do mais vasto programa de redução dos meios expressivos. Ele virou costas à “língua” da literatura, como parte do cinema moderno virou costas à retórica e aos maneirismos da tradição clássica. Vale a pena, por isso, observar em que se traduziu a concretização desse programa de deliberado empobrecimento da linguagem.

Todo o exercício de *Worstward Ho*, texto com pouco mais de 4.300 palavras e que se refere a uma tardia jornada auto-perceptiva vivida de *mal* a *pior*, é redigido numa língua deliberadamente exaurida: uma língua anoréxica, que instala uma literatura em estado de esgotamento e que já só balbucia. Uma língua tanto quanto possível impessoal, que evita os pronomes e dissemina a identidade do enunciador. O *All of old. Nothing else ever* (§4 do texto) invoca o *nihil novi sub sole* (nada de novo sob o Sol, *Eclesiastes*, 1:9): o que já foi ainda é e voltará a ser, o que aconteceu acontecerá de novo, o que foi feito será feito outra vez. A repetição opera o nietzscheano eterno retorno do mesmo, moldado em novos morfemas, novos narratemas: a compulsão de dizer e a escrita que dela dá conta são iterativas, reiterativas, uma velha liturgia reencontrada por um novo *sacerdos*, um novo sacramento inventado, mas invocando o mesmo núcleo de experiência, a mesma crença-descrença, o mesmo desejo-não-desejo, a mesma fragilizada sedução, a mesma impossível *consolatio*, o apagamento de qualquer redenção. Em Beckett, a redução da forma e o empobrecimento da morfologia dão novos rostos ao *mesmo* em que a condição humana se re-conhece. Mesmo se tudo desemboca nesse quase oximoro programático, a obrigação de *falhar melhor*, entendida como única azinhaga que ainda é possível trilhar para vencer a condenação sisifiana ao trabalho inútil e para testar os limites da jornada do *ser*. Diz o *Eclesiastes*: “Não há felicidade para o homem senão a das suas obras (...). Quem o levará a ver o que vier depois dele?” Em parte, esta interrogação ajuda a compreender o programa céptico de Beckett e de outros modernos. E tal programa gera o compromisso com um léxico e um idiolecto minimalista, a novíngua “logoclasta” capaz de exprimir esse cepticismo. Comenta a este respeito a tradutora brasileira de *Worstward Ho* (Souza, 2014), apoiando-se em Alain Badiou (2003):

“*Worstward Ho* é o último de um conjunto de textos que Beckett concordou em reunir num único volume para edição em língua inglesa, chamado *Nohow On*. Os outros dois são *Companhia* e *Mal visto mal dito*, publicados em 1980 e 1981. Nesses textos aparece cada vez mais a divisa do ‘mal dizer’, também conhecida dos leitores de Beckett como ‘falhar melhor’. Badiou explica bem, na sua leitura de *Worstward Ho*, que este é um dos pontos mais comentados da prosa beckettiana: o ‘dizer mal’ é, para Badiou, intrínseco à condição do dizer em Beckett, o seu imperativo. A tão citada busca do fracasso realiza-se numa busca contínua de um dizer que não se subordine ao [já] dito, de um dizer artístico livre e, por causa mesmo desta dupla condição de arte e liberdade, profundamente rigoroso em suas tentativas”.

Aí está o programa de Rilke: o da impossibilidade de não refazer os percursos humanos, como se nada estivesse acabado, como se nada estivesse já dito e já feito e “sem repousar ao sétimo dia”. Mas a língua exaurida em que Beckett se exprime partilha um laço forte com a redução/depuração/subtracção de meios que encontramos noutros modernos, por exemplo no cinema em realizadores como Tarkovski ou Béla Tarr, ou, nas artes plásticas, nos minimalistas. Em todos estes casos, trata-se de optar por uma abdicação, um abandono dos meios oferecidos pelo dispositivo linguístico, cinematográfico ou das figurações plásticas.

Film (1964)

Beckett não foi um caso de iliteracia fílmica: escreveu *Film* (1964), realizado com Allan Schneider para um único personagem, um Buster Keaton envelhecido, e transcreveu várias das suas peças para a rádio e a televisão. *Film* obedece à injunção de Joyce, para quem as obras de arte não devem ser *sobre* coisas, antes devem *ser* coisas em si mesmas, e estabelece uma relação com o cinema primitivo e com *O homem da Câmara de filmar* (Dziga Vertov, 1929), sugerindo uma interrogação sobre o que o cinema pode ser, próxima da convicção de Berkeley, para quem “ser é ser percebido”. Depois, as suas 19 peças foram cinematizadas pelo projecto póstumo *Beckett on Film*, por iniciativa do director artístico do Gate Theatre de Dublin, Michael Colgan. Cada um dos filmes teve o seu realizador: David Mamet, Neil Jordan, Karel Reisz, Atom Egoyan, Anthony Minghella, outros. Dez deles passaram no festival de Toronto em 2000, e em 2001 no Barbican Center de Londres. Não estrearam comercialmente, mas parte deles passou na televisão irlandesa e no Channel 4, e foram editados numa caixa de quatro DVD com um tempo total de quase onze horas.

Badiou (loc.cit.: 79-112) considera *Worstward Ho*, na sua escrita “estenográfica”, “depurada” e “reduzida”, um “pequeno tratado filosófico”, um resumo da questão do *ser* que obedece ao imperativo do *dizer*, mesmo se esse dizer e o ver que o inspira estão *doentes* (são um *ill seeing*, um *ill saying*) e *falham* ou *fracassam* (duas traduções possíveis do *fail*): a insistência na experiência do *piorar* tem em conta que é inevitável e preferível ser *mal dito outra vez* do que ser *já dito* (*être plus mal dit que déjà dit*, Badiou, loc. cit.: 83). A tentação que subjaz ao texto é a de *piorar o que vai sendo dito* até que tudo deixe de estar submetido ao imperativo do dizer, até ao *vazio*. Mas paradoxalmente esse ponto — o do falhar excessivo — equivaleria aliviadamente ao excessivo sucesso do dizer, porque os extremos se tocam no fechar do círculo. É por isso que Beckett, como Tarkovski e Tarr, se impede de praticar ambos esses extremos. Escreve ainda Badiou:

“A experiência do ser só é dizível no intervalo limitado por um *falhar melhor* e um *falhar pior* que nunca se extinguem, nunca desistem, nunca preferem o silêncio sobre o ser ou o *vazio* do ser. ‘No choice but stand. Somehow up and stand. Somehow stand. That or groan’ (Não há escolha senão aguentar. De algum modo erguer-se e aguentar. Isso ou gemer), escreve Beckett um pouco mais adiante em *Worstward Ho*. O *vazio* é decerto a tentação ontológica mais forte de que a *metodologia do piorar* se aproxima; mas falar sobre a vida e a sua experiência a partir do *vazio*, sustentar um discurso a partir dele é impossível, é produzir sentido a partir de um ponto sem retorno e insustentável, assumir a certeza de um desaparecimento inominável, que por não ser *piorável* já não é *dizível*: ‘The void qua pure nomination remains radically unworsenable and thus unsayable’ (Badiou, loc.cit.: 101: ‘O *vazio* qua pura nomeação é radicalmente impiorável e por isso indizível”).

De onde escreve ele?

O LUGAR DE ONDE BECKETT ESCRIVE situa-se *antes* dessa última fronteira, num “*unmoreable unlesenable unworseable evermost almost void*”: “*The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only —*” (“O vazio. Como tentar dizer? Como tentar falhar? Não tentar não falhar. Dizer apenas —”). Como para Joyce, esse vazio seria talvez o Hadès e o conjunto de rios que nele convergem: mas entre mortos não há discurso, ninguém fala. *Worstward Ho* é escrito nas suas margens mas ainda em terra firme. Na esteira do comité Nobel de 1969 e não longe de Badiou, diz Russel Smith (s.d.) sobre o *fail better* de Beckett:

“Na formulação da tentativa de ‘falhar melhor’, o texto demonstra que qualquer declaração de negatividade abre de imediato a possibilidade da sua recuperação como positividade, porque falhar por completo seria uma forma de sucesso. Por isso Beckett delinea uma negatividade que pára antes da absoluta negatividade do nada, num ‘unlesenable least’, um ‘pior impiorável’, um ‘máximo-mínimo’ que é ‘melhor que nada’ porque é ‘um pouco melhor-pior do que nada disso’. O jogo de Beckett com as polaridades dos valores negativos e positivos (...) mostra uma consciência lúcida da reversibilidade das declarações de negatividade e de não-valor”.

No livro de auto-apresentação que fez para as edições Du Seuil, Barthes (1975: 14-15) refere-se aos seus dois avôs como personagens que “não mantinham qualquer discurso” (*ne tenaient aucun discours*). Ao fazê-lo distinguiu dois *tipos* de pessoas: as que “mantêm um discurso” e as que “não mantêm qualquer discurso”. Beckett pertenceu decerto ao primeiro grupo — “Nunca estarei em silêncio. Nunca” — ou até a um seu sub-grupo especial: o dos que mantêm *obstinadamente* um discurso. Muitos anti-beckettianos consideram que ele passou 50 anos a explicar que nada tinha para dizer: confundem com ausência de discurso uma escrita que desconfia profundamente de si mesma mas não abdica de insistir nos seus temas recorrentes. O mesmo diriam do estilo *anti-plot* de Tarkovski e de Tarr e de boa parte do cinema moderno. Pelo contrário, amantes de Beckett sustentam que toda a sua obra é marcada por um “obstinado rigor” céptico, vindo do materialismo radical e da declaração de *The Unnamable* que serve de epígrafe a este texto.

Falhar melhor ou *falhar pior* são os dois possíveis que delimitam o campo da enunciação céptica. Entre um e outro instala-se o terreno a partir de onde é ainda possível falar do(s) acontecimento(s) que perturba(m) e altera(m) o silêncio ou o murmúrio indistinto e irrelevante da repetição imemorial: *o lugar de onde falo é diminuto, o que nele digo é minimal*. Beckett abre uma nova “era da suspeita” — ele suspeita da crença em que o espaço da enunciação seja ainda livre e sem limites como se não existisse passado, nem experiência, nem memória: como se a liberdade de dizer fosse ainda total, só dependendo do empreendedorismo logófilo.

A biografia não ajuda a explicar o génio de um autor, disse Freud na sua homenagem a Goethe. Mas vale a pena entender que a opção de Beckett decorre de uma *economia de guerra*, de um “novo” estado de carência resultante de uma série de catástrofes. Ele viveu a maior parte do séc. XX, o século das grandes guerras, a “era dos grandes massacres”. Parte da sua inspiração assenta na culpabilidade kafkiana, na presunção de que partilhamos inevitavelmente as culpas da “nova” condição humana a que chegámos, o que transforma o mundo, não num limbo de inocentes, mas num purgatório onde expiamos essas culpas: “esperança há muita”, disse Kafka em conversa reportada por Max Brod, “mas não para nós”.

Também o cinema moderno, como escreveu Serge Daney (1983: 172), “nasceu, não por acaso, na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, das ruínas de um cinema esmagado e desqualificado, da recusa fundamental de repetir e de fazer mais do mesmo, da *mise en scène* e da cena.” Eis a ruptura. E acrescenta José Moure (1997: 7), referindo-se ao cinema nascido com Rossellini e depois ao da *catolicidade* de Bresson, ao de Ozu, *zen*, ao da *errância* de Wenders, da *resistência* dos Straub, da *ausência* de Duras, e que se estende até finais da década de 70:

“Se há uma estética do vazio no cinema, é, como para as outras artes, na modernidade que devemos procurá-la, nas margens e no reverso do cinema narrativo, lá onde o espelho da representação já não reenvia ao espectador senão a imagem lacunar do seu desfalecimento, o reflexo esquizofrénico do seu próprio olhar, a impressão digital

Serge Daney
e José Moure

desvanecente e subdefinida de um mundo abandonado, que o horror histórico da guerra e o *déficit* metafísico do pensamento filosófico tornaram estranho a qualquer actualização, a qualquer investimento ou relançamento imaginário. O processo que regeu o cinema moderno (...) inscreveu-se numa lógica da finitude, da redução, da reabsorção, do que Daney designou por *fechamento* (*bouclage*) da pulsão escópica”.

Falhar melhor ou *falhar pior* é, neste contexto, para Beckett como para parte dos cineastas modernos, a expressão desse desfalecimento: é *des-conseguir* qualquer discurso sofisticado redentor, não lhe conceder qualquer crédito, *des-palavrando* o discurso que, no entanto, não pode deixar de ser mantido. Apesar das novas condições drásticas do seu exercício, esse discurso é a prova de vida da humanidade, que se apagará e se esquecerá de si mesma se ele desaparecer. Mas tal discurso já não tem condições para ser edificante nem redentor. Pelo contrário, ele des-edifica, demole, arrasa esperanças. É essa a marca da negatividade de Beckett e do seu niilismo. No cinema é a era da *subtração*, como também Badiou (1998) escreveu. Mantém-se, nesta matéria, a proximidade com parte do cinema moderno — com Tarr, mas não com Tarkovski: este, personalista-panteísta, queria salvar almas, devolvendo-lhes uma vitalidade transcendente. O programa de Beckett foi assim, em parte, o do “cinema pobre”, do cinema que rejeita a pirotecnia do dispositivo: quanta *stasis*, quanta *não-acção*, quanta ausência de teleologia no cinema moderno e contemporâneo... A idiossincrasia de Beckett consiste em fugir aos modos de dizer que fizeram tanta literatura e tanto cinema clássico, apostando no minimalismo para dizer o que ainda *tem de* ser dito; é um exercício de *fidelidade* a essas restrições, a uma disciplina austera e corroída pela auto-ironia. Em Beckett, Badiou quer ver, ainda, alguém que mantém uma abertura ao *Outro* e uma esperança na relação com ele. Mas diversos autores vêem nessa leitura o desejo de um “optimismo” que não reconhecem. Para Andrew Gibson (2006), a interpretação de Badiou tem tanto de inspiradora como de incorrecta. E escreve Katherine Weiss (2012: 173):

“Os protagonistas (...) de Beckett ultrapassam, deveras, o solipsismo nos seus encontros com o Outro? Numa palavra: Não. Talvez uma vez, há muito tempo, o tenham feito, num passado muito anterior às situações dramatizadas (...), ‘como naquelas noites de verão no *Green*’ lembradas pela *Voz* no *Eh Joe*, ‘no início do nosso idílio’. Mas no momento em que os encontramos, no seu desfigurado fechamento, já não são capazes, ou já não estão interessados, em sair dos seus quartos ou mesmo das suas mentes para encontrarem quaisquer *outros* reais”.

Tresleituras fortes

TALVEZ ESSES PROTAGONISTAS desejem ainda ouvir, na sua solidão, *other voices*, *other rooms* e sentir-se *por* elas, mas não *com* elas. Creio que é possível ler a obra de Beckett como um grito que persistentemente exprime, recusando calar-se e abdicar de discurso, o “absurdo” e a “derrisão” da existência humana, no sentido que lhe deu a “filosofia do absurdo” francófona, também ela nascida na e da Segunda Guerra. Mas o *Fail better* que o inglês também permite traduzir no imperativo — *Tenta outra vez. Falha outra vez. Falha melhor* — foi entretanto desviada pelas seitas da auto-ajuda e pelos seminários anabolizantes do empreendedorismo: Richard Branson, criador do grupo Virgin, fê-la sua no fecho de um artigo sobre o futuro da sua multinacional de capital de risco. E Mark O’Connell (2014), colunista da Slate Books, diz tê-la ouvido em circunstâncias ainda mais medusantes:

“A mais bizarra e dissonante invocação do *fail better* (...), ouvi-a na sessão de encerramento de uma conferência sobre tecnologia em Dublin, em Outubro (2013). No palco estavam o primeiro-ministro irlandês Enda Kenny, Elon Musk (fundador da PayPal, Tesla Motors e Space X) e Shervin Pishevar (bilionário do capital de risco ligado ao Tyra Banks). No fim, o moderador (...) evocou a *great line* de Beckett ‘*Ever tried ... Fail better*’, acrescentando: *And that’s what keeps me going, in many ways*” (e é ela que me faz continuar, de muitos modos).

O’Connell desespera-se com o facto do *fail better* se ter transubstanciado em *think different*, *work smarter*, *just do it* ou *keep calm and carry on*, *slogans* do empreendedorismo e da auto-ajuda. E recorda a reacção de Suzanne Déchevaux-Dumesnil, esposa de Beckett, à atribuição do Nobel de Literatura ao marido, em 1969: “*Quelle catastrophe!*” Estava dado o mote para uma das maiores tresleituras (Richard Rorty chamar-lhe-ia *strong misreading*) do autor: o *fail better* ia invadir t-

shirts e proliferar em *posters* e tatuagens, ia tornar-se no *badge* incitativo da tentativa-e-erro, da insistência e da perseverança a caminho do sucesso. Jovens executivos adoptariam a citação e pô-la-iam na sua secretária de trabalho, ao lado da fotografia da esposa e dos filhos: a forte probabilidade de uma *má-apropriação*, de uma *mis-appropriation*, é uma característica central de qualquer objecto que está a tornar-se num valor cultural. Felizmente, o biógrafo escolhido por Beckett, James Knowlson, recorda (1996) que a escolha de *worse* e *worst*, (respectivamente adjectivo comparativo e superlativo: *worse* - pior do que; *worst* - o pior), presente desde o título, se inspira no discurso de Edgar no *King Lear* de Shakespeare. Diz Knowlson, *apud* Jennifer Jeffers (2009):

“Beckett transcreveu citações de três momentos do discurso de Edgar para o seu livrinho de notas: ‘*The lamentable change is from the best, / The worst returns to laughter*’; ‘*Who is’t can say, I am at the worst*’; e ‘*The worst is not so long as one can say, This is the worst*’.”

A superfície do texto beckettiano, o seu *fenotexto*, é a fina camada superior de um palimpsesto onde são recicladas e re-semantizadas referências “eruditas” à herança cultural de que o séc. XX foi depositário. Recorda Knowlson que Beckett usou, para o seu título, outras fontes literárias inspiradoras do “*Worstward*”: o *Westward Hoe* de Webster e Dekker (1607), contra a expansão de Londres para ocidente, e a novela de Charles Kingsley, *Westward Ho!* (1855), sobre a jornada caribenha de um tripulante de um navio corsário inglês. *Westward Ho!* (*Para o Oeste, Eia!*, ou *Para o Oeste, Vamos!*) foi também saudação de despedida dos pioneiros europeus que partiam para o Oeste americano, sendo o *Ho!* uma incitação a cavalos para que andassem.

Metáfora do trabalho criativo

WORSTWARD HO e o seu *fail better* remetem para uma experiência agónica e solitariamente vivida. É neste sentido, e não no do convite optimista à tentativa-e-erro do executivo empreendedor, que o *Fail better* pode ser a metáfora do trabalho criativo. Não sugiro que *todo* o trabalho criativo mantém um laço forte com ele; sugiro, sim, que o refazimento contínuo, em alguns casos, do artefacto criativo, partilha o desespero de *Worstward Ho*, a compulsão para forçar os limites do *já-dito*, a necessidade de, reinventando o caminho feito por outros, gerar uma voz autónoma sobre questões eventualmente ancestrais. Beckett, tenta, porém, fugir ao trabalho de Sísifo: não se trata de levar até ao cimo da montanha o rochedo que volta a rolar por ela abaixo para de novo ser levado até lá acima; trata-se de usar o valor único da apropriação de tal experiência para fazer diferente. Talvez qualquer jornada criativa seja em si mesma inconcluível (cf. *Fim dos fins e fechamento da obra*) — não porque não cesse em determinada data, mas porque, no seu âmago, o seu fim é provisório: ter-se-á tratado de levar o trabalho até determinado ponto em que ele já é mostrável, mas não de o dar como fechado. O artefacto criativo terá sempre tendência a ser provisório e experimental, e não uma *obra-prima* no sentido clássico e corporativo da obra acabada. Será um *work in progress*, como Beckett via a sua própria obra — algo que deveria terminar pela palavra “*continua...*”, anunciando um próximo prolongamento.

Walter Benjamin queixou-se de que a vida moderna conduziu a um vertical empobrecimento da experiência. Mas esse empobrecimento enfatiza a repetição compulsiva do *dizer* em que consiste essa experiência. O ser humano só aprende quando se apropria por si mesmo do que é capaz de saber, quando faz sua a experiência de outrem e adquire a capacidade de a transmitir. Neste sentido, *dizer* a experiência da vida envolve sempre a repetição do que outros já disseram de outra forma. Se assim não fosse, a literatura teria acabado em Homero, a filosofia em Aristóteles e as artes em Lascaux. E nunca tanto cinema teria sentido a necessidade de voltar a contar, de outro modo, as mesmas histórias. O sentido do *fail better* é, aqui, o seguinte: no labirinto dos trilhos de floresta onde o artefacto criativo é produzido, o *inacabamento* e o carácter *deceptivo* da obra é constitutivo dela, é a sua marca ontológica, a que atesta a sua natureza perpetuamente *tentada*. *Tentar outra vez e falhar melhor* é o método que a define. *Falhar melhor* não é progredir em direcção ao êxito, mas sim aprofundar os *possíveis* de um núcleo de experiência.

O *Fail Better*
como método

Falhar melhor desenvolve o *conflito* contra o que constantemente nos aconselha a “não mantermos qualquer discurso”. A obra assenta num *pathos*, num sofrimento e numa empatia que foi uma vez tão decisivo para a instalação das artes como o *logos* o foi para a instalação do filosofar. Mas *falhar melhor* é ainda aceitar que a repetição pode não conduzir senão a novos erros. O *museu do erro* é tão representativo da experiência humana como o *museu da ciência* entendido como testemunho de progresso, e a sua pedagogia consiste em mostrar quanto e como se trabalhou, embora não se tenham atingido os objectivos desejados.

Um filme é um vasto empreendimento onde experimentamos o *fail better* desde as primeiras *répérages* à consolidação da ideia que a ele preside, à definição das personagens, à escrita da primeira sinopse, às sucessivas etapas do guião. E ele mantém-se da corrida final da pós-produção às últimas misturas de imagens e sons. Que faz o cineasta que propõe, seleccionando, um primeiro alinhamento de brutos? E o montador que liga segmentos alterando a sua significação? E o colorista que corrige paletas, gamas de cores e de luzes? E o montador de som? Que fazem todos eles quando homogeneizam tramas e texturas de diversas ordens? A pós-produção de um filme é o “corte e costura” a que a *redução* beckettiana inevitavelmente obriga. A montagem de segmentos heterogêneos é o núcleo da experiência de composição da obra. Excluir muito, cortar muito e deitar fora, primeiro. Ordenar e compor o seleccionado, depois. É um trabalho que herda da antiga *collage* e também da habilidade do *bricoleur*. A refeitura parece interminável, surgem indecíveis, aporias mantêm-se até ao *final cut* e muitas vezes sobrevivem-lhe porque este é apenas vivido como a solução possível, um compromisso. A pós-produção de um filme é um território dominado pelo risco do falhanço, onde é indispensável refazer e criar alternativas. Na tentativa de reduzir o material ao que dele se pretende e a uma duração, *falhar melhor* significa facilmente prescindir de efeitos irrelevantes. Ao *fazer bonito*, à *produção de beleza*, é muitas vezes preferível uma opção *inestética*, como defendeu Badiou. O *Worstward Ho* e seu *Fail better* são a metáfora oficial de todo este processo. ■

Anexo 5: O motor dos Scandi Noirs aberto na oficina

A PROPÓSITO DE NARRATIVAS E CINEMA, aceitemos uns instantes de diversão, como o Barthes de *Mitologias* escrevendo sobre “a grande família dos homens”, a “profundidade publicitária” ou a “cozinha ornamental”, observando um fenómeno de ressurgência de uma literatura geralmente considerada de entretenimento: nos antípodas das complexidades narrativas contemporâneas, da auto-reflexividade moderna, do depuramento radical de Beckett ou da arte do romance de Kundera, há géneros populares que regressam ciclicamente ao mercado. É o caso dos novos *thrillers noirs* escandinavos, que relançam a literatura policial à mistura com traços de outros géneros e em forte contacto com o mundo audiovisual (16). A porosidade entre estes meios e a recorrência, neles, de géneros facilmente identificáveis pelos seus públicos, ressuscita, de novo pela mão de *story tellers* artesãos que se assumem como tais. Ler esta literatura gera uma curiosa lição de mecânica — se abrirmos o seu motor na oficina.

Reflectindo sobre as narratividades cinematográficas, observei como os géneros e sub-géneros ficcionais irrompem e se instalam, repetindo e transferindo personagens e enredos-padrão, fixando modos narrativos que lhes dão uma coesão e um “ar de família” que os tornam reconhecíveis e apreciados por públicos

específicos. Conhecemos o fenómeno desde a tragédia grega e do conto maravilhoso até ao *western*, às *comedies of remarriage* e ao *thriller* psicológico. Ao mesmo tempo, apercebemo-nos da vasta terra-de-ninguém que constitui a fronteira entre diferentes suportes, da literatura e do teatro ao cinema e ao audiovisual globalmente considerado: os *pastiches*, glosas, plágios e *remakes* dominam grande parte da paisagem instalada pelos géneros, impondo poderosos mecanismos de repetição. É esse fenómeno, gerador daquele “ar de família” e daquela “coesão”, que reencontramos nos “novos” *Scandi noirs*.

O surto de *Nordic noirs* ou *Scandi noirs* oferece uma nova tonalidade a uma literatura que começou por ser britânica e americana (entre os anos 20 e 50 do séc. XX) antes de se ter internacionalizado. São a nova vaga de *whodunits* (de *Who [has] done it?*) e vendem-se aos milhões de exemplares, traduzidos em dezenas de línguas: o inglês é a plataforma que propulsiona as restantes traduções. E a partir deles fazem-se sucessivos filmes e séries televisivas. Ressuscitam o género pondo em evidência as características regionais das sociedades, modos de vida e paisagens do grande norte europeu, com os seus longos invernos e gelos, noites brancas e dias curtos. A base fiel dos públicos destes livros é sueca, dinamarquesa, finlandesa, norueguesa e islandesa; mas o seu sucesso internacional foi propulsionado pela trilogia *Millenium* do sueco Stieg Larsson (50 milhões de exemplares vendidos em 25 países). O autor (1954-2004) morreu antes da publicação de *The Girl with the Dragon Tattoo* (2005), *The Girl Who Played with Fire* (2006), e *The Girl Who Kicked the Hornet's Nest* (2007), o primeiro com mais de 500 páginas, o segundo com mais de 600, o terceiro com mais de 700. Face a tais *best sellers*, a editora de Larsson, a Norstedts, convidou em 2013 outro escritor, David Lagercrantz, a relançar a saga de *Lisbeth Salander* — a jovem *hacker* informática apoiada pelo jornalista sénior *Mikael Blomkvist*.

É fértil a relação entre estes novos *thrillers noirs*, cinema e televisão: *The Millennium trilogy* deu origem a três longas-metragens e a uma série televisiva de seis episódios de 90 minutos (2010) que passou num grande número de televisões nacionais antes de ser editada em dvd e *blue-ray*. Um *remake* de *The Girl With the Dragon Tatoo* foi realizado pelo americano David Fincher (2011). A trilogia *Easy Money* (2010-2013), baseada na série *Estocolmo noir*, de Jens Lapidus, bem como *Headhunters* (2011), baseado no livro homónimo de Jo Nesbø, *Insomnia* (1997), filmado por Christopher Nolan em 2002 (*Alaskan*), *The Hunters* (1996) & *False Trail* (2011), adaptados de Henning Mankell, *The Hypnotist* (2012), adaptado de Alexander Ahndoril por Lasse Hallström, *The Keeper of Lost Causes* (2013), adaptado de Jussi Adler-Olsen, são mais exemplos de como o universo cinematográfico e televisivo mantêm uma relação estreita com os *Nordic noirs* (vejam-se também séries como *The Killing*, *The Bridge* e *Trapped*). Para além dos lucros milionários das editoras nórdicas que publicam os *scandi noirs*, o impacto económico do universo audiovisual deles oriundos nas regiões envolvidas não é subestimável. Um relatório sobre os filmes e a mini-série feitos a partir da trilogia de Stieg Larsson (*The Millennium Report: Economic impact and exposure value for the Stockholm region in the Swedish Millennium feature Films*, in *The Local — Sweden News in English*, 16.04.2011) dava conta, ainda sem ter em consideração o *remake* de Fincher, de que os filmes produziram na região de Estocolmo um “efeito Millennium” economicamente considerável:

A vocação
audiovisual

“Para as autoridades de Estocolmo, esses filmes representaram um investimento de 155 milhões de dólares em termos de valor de exposição da cidade e do seu *marketing*. (...) Para emular o seu impacto (20 milhões de espectadores em todo o mundo), seria preciso ter gasto o mesmo valor em publicidade. (...) Os filmes geraram efeitos económicos em termos de *marketing*, criação de emprego, comércio, turismo. (...) São imbatíveis como instrumentos de *marketing* de uma região ou cidade. (...) A *Filmregion Stockholm-Mälardalen* reconhece que mais de 14,5 milhões de dólares foram gastos na região pela produção dos filmes (na hotelaria, em *catering*, em alugueres de toda a espécie) e que eles estimularam (...) o turismo: o cinema é importante nas indústrias criativas e para a competitividade de Estocolmo. Também a *Stockholm Business Region* confirma que os filmes foram estratégicos para o *marketing* internacional da cidade. Mais de dez mil turistas/ano passaram a comprar a *Millenium Tour* oferecida pelo museu municipal da capital sueca”.

Os *Scandi noirs* cultivam uma violência extrema e sofisticada: o “macabro” e o “escabroso” não são, decerto, exclusivos regionais, mas boa parte dos seus autores inventa psicopatas particularmente sádicos e as suas *crime scenes* enchem páginas de horror, investindo imaginariamente numa fantasmática de tortura e de sofrimento deliberadamente infligido, como se o excesso dos abusos fosse condimento obrigatório da sua receita. Em compensação, são sóbrios na abordagem do erotismo e da sexualidade, que, quando comparados com os cenários violentos, desempenham modicamente a sua função libertina nos *plots*. A violência extrema é, assim, uma “marca de escola”, se “escola” existe, a par do *thriller* psicológico — o que também é notório nas adaptações televisivas e cinematográficas dos livros. A respeito dessa violência recorde-se o que disse o realizador Pedro Costa numa entrevista (*NotebookMUBI*, 11.3.2013, «Alguma violência é necessária»). Costa referia-se ali ao grau e à natureza da violência de que (certos) filmes precisam — segundo ele não muita, mas “a necessária”. Talvez surpreendentemente, Costa elogia, ali, o trabalho de David Fincher em *The Girl With The Dragon Tattoo* e garante, até, que lhe mandou conselhos:

Para quê
tantas
mortes

“Vejo a rapariga, a moto, a tatuagem e está tudo certo. Está talvez tudo demasiado na moda e tudo é talvez demasiado chique, mas percebo. Há o iPhone, o sexo, a solidão. E dura três horas porque há aquele tipo a matar raparigas. Mas porque é que há-de haver aquelas mortes e não apenas a rapariga e a moto? Não conseguiria Fincher fazer isto? Acho que sim. (...) Escrevi-lhe a dizer: evita os assassinios. (...) Podes ficar com o actor do Bond, podes ficar com a editora, o amante, o desafio entre mais novos e mais velhos, podes ficar com os corpos a juntarem-se (...). Mas evita os homicídios, evita matar, evita as armas. É esse o desafio.”

O desafio de Costa parece herdar o antigo apelo platónico contra as ficções peripatéticas, contra a dependência de intrigas e de acções implausíveis. Que foi também o apelo de Deleuze a que o cinema contribua para restabelecer a “crença no mundo” tal como ele é, abdicando da inverosimilhança de que tanto viveu. Mas, no caso dos *scandi noirs* escritos e filmados, este é um sermão a peixes: que seriam eles sem os seus homicídios em série? Poderíamos ironicamente invocar, sobre a importância da morte no imaginário ficcional, o que, em *As intermitências da morte*, de Saramago (2005), diz o cardeal, alarmado, ao chefe do governo, dias depois de “a morte ter ido de férias”, o que mantém viva toda a população: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja.” O cardeal precisa que a morte regresse ao trabalho, exigência que os editores nórdicos partilham: existe um vasto público internacional para histórias de mortes violentas — um público que precisa de conviver com uma forte dose de sado-masochismo para, eventualmente, exorcizar a violência da realidade. Outra exigência é a de que essa violência seja servida com outros ingredientes narrativos — numa estratégia de *justa medida* que não inova, antes restabelece novos equilíbrios entre registos narrativos heterogêneos destinados a coalescer: os autores de *scandi noirs* tornaram-se, assim, *chefs* de uma *nouvelle cuisine*, seus *mâîtres sauciers*.

Novos Laokoons

NO PREFÁCIO de *The New Laokoon — An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), que discutia o *Laokoon* de Lessing (1766), o conservador Irving Babbitt felicitava-se por o termo *genre* (em francês no original: *généro*) estar a ganhar alforria na língua inglesa, o que lhe permitiria abordar criticamente a tradição de *mélange des genres* (*mistura de géneros*). E logo de entrada citava o que Napoleão terá um dia dito a Goethe sobre matérias afins destas: “*Je m’étonne qu’un aussi grand esprit que vous n’aime pas les genres tranchés*” (*Espanta-me que um tão grande espírito como você não goste de géneros claramente definidos*).

Mas cada género, com as suas convenções, acaba por se abrir aos seus *micro-Laokoons*, e os policiais não escapam a este fenómeno: depois de padronizarem enredos e itinerários dos seus heróis, com a repetição e a invariância das suas funções actanciais e com a galeria dos seus personagens estereotipados, deixaram-se tentar pela abertura e passaram a *mélanger les genres*: não se afastaram da investigação detectivesca mas tornaram-se, em certos autores, num exercício de fusão do *thriller* de acção, do *thriller* psicológico, do conto de terror, do melodrama,

da literatura de viagem (sobretudo na sua versão “relato de missão expedicionária”), da reportagem de reconstituição, da *memorabilia* arquivística, da anamnese dirigida e da introspecção. Parte dos autores da nova literatura policial escandinava pratica essa mistura de géneros, exercitando a “confusão” de que falava Babbitt: *thriller* de investigação criminal, novela de terror, romance do quotidiano invadido pela introspecção, grande livro de viagem, meditação política. *Smilla e os mistérios da neve*, de Peter Høeg, leva-nos à discriminada comunidade esquimó de Copenhaga, embarcando-nos numa expedição à Gronelândia neo-colonial e a segredos que remontam à Segunda Guerra Mundial. *A sombra da sereia*, de Camilla Läckberg, põe-nos em contacto com um assassino inspirado no desdobramento de personalidades de Dr. Jekyll & Mr. Hyde, que mata para se vingar de imperdoáveis humilhações sofridas na infância. E a Dinamarca de Sara Blædel (n. 1964) — a região de Hvalsø, onde ela cresceu — é um lugar onde ainda estão vivas as memórias da década em que nasceu, quando se internavam para sempre, em instituições estatais, crianças “atrasadas mentais” que eram esquecidas pelas famílias e se tornavam objecto contínuo de todos os abusos, a começar pelos sexuais. *As raparigas esquecidas* (2012) recorda essas práticas, com que as suas personagens mais velhas foram, de algum modo, coniventes: do livro, verdadeiro libelo acusatório, emerge uma rede de monstros desumanos, tornados idosos anódinos que tentam, como podem, apagar o seu passado.

O sucesso da trilogia de Larsson está ligado ao seu desaparecimento prematuro, aos 50 anos. Larsson e Eva Danielsson, sua companheira, tinham enviado o primeiro livro a uma editora que não quis publicá-lo. Acabou por ser o editor da revista *Expo*, com que o autor colaborara, que levou os originais à Norstedts, que depressa decidiu publicá-los. Mas porque o casal viveu em união de facto, Eva perdeu todos os direitos legais sobre a obra para a qual tanto trabalhara, investigando, corrigindo-a, comentando-a. Depois, na era pós-Larsson, Jo Nesbø, Hakan Nesser, Hanning Mankell e Camilla Läckberg tornaram-se nos *best sellers* internacionais do grupo de herdeiros. Beneficiaram do sucesso de Larsson, embora alguns deles estivessem no terreno antes dele: Kerstin Ekman (n. 1933), a dupla sueca Maj Sjöwall (n. 1935) e Per Wahlöö (1926 – 1975). Mas também Nesbø (n. 1960), norueguês, que foi jogador profissional de futebol e músico, começou a publicar as suas novelas protagonizadas pelo detective *Harry Hole* em 1997 e a série vai (quando estas linhas são escritas, 2016) no décimo livro, nove dos quais editados em Portugal, entre eles *O boneco de neve*, 2007, o mais conhecido. Um novo *thriller*, *Harry's Back*, estava anunciado para 2017 e já se podia “pre-order a copy” no site oficial do escritor.

O dinamarquês Peter Høeg (n.1957) começou a publicar em 1988 e tornou-se conhecido com *Miss Smilla's Feeling for Snow*, de 1992, que, como referimos, pôs em evidência através da protagonista, filha de mãe *inuit* e de pai dinamarquês, os problemas da relação neo-colonial de Copenhaga com a Gronelândia. O livro tornou-se, na opinião de muitos críticos, “maciçamente influente”. Lendo *Miss Smilla* ficamos a conhecer o destino da ciclópica plataforma de exploração petrolífera *Joint Venture Warrior*, empreendimento conjunto dos E.U.A., da URSS do tempo da *glasnost*, da A.P. Møller (maior companhia de navegação dinamarquesa), da Shell e da Gopetrol, com as suas cantinas, restaurantes, alojamentos, escritórios, oficinas e cinemas e que deveria empregar 1.400 pessoas. Foi arrasada por um iceberg ainda maior no mar da Gronelândia e substituída pela *Greenland Star*, milhares de metros quadrados de aço flutuante a meio do oceano, desmontáveis e rebocáveis em doze horas, para evitar novo iceberg destruidor.

A sueca Camilla Läckberg (n. 1974 em Fjällbacka, aldeia costeira onde se centram as suas histórias), começou a publicar em 2003 e na data em que escrevo vai em mais de uma dúzia de *best-sellers*. Há uma frase de *A princesa de gelo*, seu romance de estreia, que mostra o que espera do que escreve e que se aplica a outros congéneres; falando de Erika, jovem escritora e um dos seus futuros personagens recorrentes, diz ela (p. 120 da ed. port.):

“...O material que reunira parecia mais adequado a um romance policial, um género que nunca a atraía muito. Eram as pessoas, os seus relacionamentos e motivações psicológicas, que a interessavam; e isso era o que a maior parte dos romances policiais tinha de abolir em detrimento de homicídios sangrentos e arrepios na coluna.

Detestava todos os clichés que utilizavam; queria escrever sobre algo que fosse genuíno. Algo que tentasse descrever por que razão era uma pessoa capaz de cometer o pior dos pecados, tirar a vida a outro ser humano”.

Ora, este já fora o programa de Simenon (que conflito, por vezes muito antigo, pode levar uma pessoa a matar outra?), depois repetido nos universos e atmosferas de Ruth Rendell, Patricia Highsmith, Magdalen Nabb.

Farão
história?

Farão estes autores história, ou, depois do seu êxito de circunstância, estarão condenados às estantes de férias onde a maioria dos *thrillers* vive as suas segundas vidas? A probabilidade de qualquer deles vir a integrar o cânone da “grande literatura” tal como a crítica erudita a entende é mínima, dada a sua conformidade aos padrões de um subgénero acentuadamente comercial-epocal, que os impede de ultrapassar o limiar de temas, estilos e linguagens menos dependentes das suas convenções. A probabilidade de um deles vir a integrar o cânone da literatura policial tal como os seus públicos a entendem existe, e nesse caso a sua relevância será um dia reconhecida na história do género, como sucedeu a Dashiell Hammet ou a Raymond Chandler. Mas o mais provável é que lhes seja difícil afirmar a sua marca autoral fora do enxame que os determina. A minha curiosidade por tal enxame deve-se, aqui, à porosidade entre alguns dos textos que escrevem e dois subgéneros cinemáticos também eles comerciais-epocais: o do *blockbuster* pós-clássico e o das séries televisivas, onde a violência ganhou espaços com que os antigos códigos censórios, hoje hesitantes e em retracção, nunca sonharam. E também ao facto de os seus autores convergirem em estratégias narrativas e em “normas de coesão” muito partilhadas. Ao mesmo tempo, o seu arquivo audiovisual tornar-se-á numa arca eventualmente útil para a reconstituição do que terão sido algumas das ficções mais populares do início do século XXI.

Moldes e decalques de estruturas narrativas

HÁ UMA “ESCOLA” de “escrita criativa” de *whodunit* escandinavos, de onde os seus autores tenham emergido? Há, pelo menos, numerosos traços formais e estilísticos comuns a muitos deles. A história dos géneros mostra que por vezes bastou um autor para influenciar o *modus scribendi* de contemporâneos próximos e de epígonos tardios, instalando um *maneirismo*; mas neste caso um vasto conjunto de autores (17) adoptou os mesmos padrões, como nos antigos decalques e decalcomanias, agora aplicados à estrutura narrativa. O principal traço comum é o *multiplot* veloz que se tornou no *vade mecum* das séries televisivas. A partilha deste *modus faciendi* põe em evidência o desejo de um intenso tráfego entre os três dispositivos em que as ficções se movem — o escrito, o cinematográfico e o televisivo — em criações cuja vocação é o *blockbuster* e a série. Este e outros elementos comuns geram pequenas metamorfoses do cânone e conduzem-no a novas variantes, embora respeitando as tradições do género. Tentarei inventariá-los — a esses traços de escola — em doze pontos: observá-los como um *corpus* ficcional consideravelmente coeso ajudará estudantes e curiosos de narratologia a entender que tipo de “máquina narrativa” anima os seus autores.

1. Muitos destes autores escrevem séries centradas num detective ou protagonista recorrente, repetindo a tradição do género (*Sherlock Homes* de Conan Doyle, *Poirot* de Agatha Christie, *Maigret* de Simenon, *Sam Spade* de Dashiell Hammett, *Phillip Marlowe* de Raymond Chandler, *Wexford* de Ruth Rendell, *Guarnaccia* de Magdalen Nabb, *Pepe Carvalho* de Montalbán, *Mario Conde* de Leonardo Padura). É o caso da dupla *Lisbeth Salander/Mikael Blomkvist* da trilogia de Larsson; de *Martin Beck*, herói da dupla Sjöwall-Wahloo; do *Kurt Wallander* de Henning Mankell; do casal *Erika e Patrick*, de Camilla Läckberg; do *Konrad Sejer* de Karin Fossum; do *Van Veeteren* de Hakan Nesser; do *Erik Winter* de Ake Edwardson; da *Rebecka Martinsson* de Åsa Larsson; da *Louise Rick* de Sara Blädel; do *William Wisting* de Jørn Lier Horst; do *Cato Isaksen* de Unni Maria Lindell, e de muitos outros. O leitor fiel sabe que o próximo Nesbø será uma nova aventura de *Harry Hole*, protagonista que conhece bem. O regresso do herói recorrente garante ao leitor o reencontro com uma personagem de que se tornou próximo e de quem conhece psicologia e obsessões, vícios e virtudes, métodos de trabalho, eventualmente o *habitat*, a família e amigos, os animais domésticos. Este *modus faciendi* foi também

típico da banda desenhada: cada autor criava os seus *Tintin-Haddock-Tournesol-Dupondt*, ou os seus *Blake & Mortimer* e mantinha-se-lhes fiel. Trata-se, assim, de projectos literalmente “seriais”, quer devido à recorrência do(s) protagonista(s), quer devido à contínua revisitação dos seus modos de pensar e agir. Neste registo serial e de *déjà vu*, a *repetição* é marca identitária e constitutiva da ficção: ela acentua os traços genológicos como sucedia no *Western*, circunscrevendo-os a um número limitado de personagens, sua visão do mundo e suas metodologias de trabalho, o que os torna mais previsíveis e reconhecíveis.

2. Outro domínio em que os *scandi noirs* não inovam: os seus autores escrevem na antiga posição heterodiegética/omnisciente: encenam teatros de marionetas e conhecem, por fora e por dentro, as suas personagens, não se inibindo de explicar o que motiva os seus comportamentos e atitudes e mergulhando na sua interioridade como alguém que as conhecesse do confessional: sabem o que “lhes vai na alma”. E as suas personagens secundárias são clássicos *unreliable narrators*: ora desviam o investigador do essencial para deliberadamente se protegerem, ora interpretam o que se passou sem dispor de elementos suficientes para o fazer.

3. As dimensões destes livros já não são as do *thriller* policial de bolso, que se lia em três horas de comboio: muitos deles têm 500 ou mais páginas. São leitura doméstica, de sofá. E recorrem a diversos *plots* que desenvolvem entre si uma rede trabalhosa, convergindo em direcção ao *plot* principal. Jogam-se, com frequência, em diversos tablados e articulam enredos de diferentes espécies. Um dos perigos desta estratégia é a proliferação de personagens que, à medida que vão surgindo, se podem tornar em elementos dispersivos da atenção do leitor. Esta dificuldade é herdada de outras literaturas; mas nos novos *noirs* escandinavos, dadas as suas dimensões, há tendência para fazer surgir novos personagens em momentos tardios das histórias, o que obriga ao relançamento da atenção específica do leitor: “Quem é agora este ou esta, a que propósito surge nesta fase da história?”

4. O motor do enredo obedece, assim, ao modelo do *multiplot* montado em acções paralelas — a estratégia das séries televisivas: o autor lança meia-dúzia de *plots* autónomos que vai entrelaçando em capítulos ou segmentos narrativos curtos, controlando a sua relativa convergência à medida que a acção se distende. A rede assim tecida depende das deslocções de personagens trnsfugas, que, por razões familiares, ou profissionais, ou por acaso, começam a fazer parte de dois ou três *plots* em desenvolvimento; ou é gerada pela investigação policial ou jornalística e pelos contactos que ela exige. O *multiplot* é um *patchwork* de diferentes tecidos, ou a tecelagem de um pano com vários fios de trama. Dado o modelo narrativo — a *detective story* que visa um desfecho resolutivo — há nele pouco lugar para digressões: a lógica do seu agenciamento é causal e cada autor tem em mente a continuidade, o ritmo veloz da sucessão de acontecimentos e a sua concatenação.

5. O sistema de ganchos e de *raccords* ou *falsos raccords* que interliga a sucessão dos diversos *plots* é o do folhetim do século XIX: a acção de um capítulo é frequentemente interrompida antes de uma revelação decisiva. Quem telefonou a X e o que lhe disse para que ele ou ela saísse a correr de casa, abandonando o jantar de aniversário da filha e esquecendo-se de se vestir para a neve que cai lá fora? Só o saberemos quando esse segmento regressar, páginas depois. O leitor sabe que uma personagem acabou de ter acesso a uma informação importante, mas a revelação do seu conteúdo é postergada. Até a conhecer terá visitado outros *plots* que decorrem em paralelo. Muitas vezes, este tipo de suspense rege toda a narrativa. Também a banda desenhada feita para ser semanalmente publicada em revista, prancha a prancha, tendeu a obedecer a esta regra: cada prancha terminava com uma vinheta que criava expectativa e ansiedade no leitor (que se terá passado?), mas a resposta só chegava na semana seguinte.

6. Uma *trouvaille* que alguns destes autores partilham consiste em um dos *plots* parecer, durante grande parte da acção, exógeno em relação aos restantes: prestam-se a este registo uma escrita diarística, uma *memorabilia* de outra época, uma troca de correspondência regular, um bloco de notas, uma assunção de culpas mantida anónima até quase ao fim, uma autobiografia, uma consulta de arquivos. Esse segmento coexiste com os outros mas não se lhes mistura: é uma *forma supletiva*

face às outras. Há autores que dão a este fio da trama expressão tipográfica autónoma, acentuando a sua lateralidade — mancha de página ou formato próprio, mudança de fonte tipográfica, de *lay-out* da página. Por vezes é esse registo heterogéneo, que só tardiamente faz corpo com os restantes, que é decisivo na compreensão do(s) desfecho(s), dele dependendo as explicações finais a que Agatha Christie, *in illo tempore*, tanto recorreu (veja-se, entre outros, *Os diários secretos* de Läckberg).

7. As personagens são construídas a partir da repetição das suas rotinas quotidianas, da sua vida privada: reformado soturno que sempre à mesma hora passeia o cão; mãe que de manhã leva as crianças à escola antes de mergulhar, atrasada, nos seus afazeres profissionais; pai de família cuja imagem depende da sua capacidade para manter soterrado certo acontecimento do passado; antigo colega de escola que se tornou *borderline* e bipolar; adolescente de há anos atrás que passou a traficar droga ou pior; filha que vive no fio da navalha entre um comportamento não-problemático e uma cada vez maior propensão para o desvio e a deriva; tia-ou-avó-refúgio que passa a vida a oferecer apetitosos bolos de canela. E estas novelas são também *thrillers* psicológicos que seguem os dramas interiores das personagens ou de parte delas, ou deles dão testemunho por mera observação exterior: as vulnerabilidades das personagens estão à vista.

8. As rotinas diárias, base narrativa onde ocorrem os *inciting incidents* e os *turning points* da história, são muitas vezes actividades profissionais mais ou menos minuciosamente descritas, como noutro tipo de novelas fizeram autores como Ian McEwan. A leitura da história oferece, assim, uma viagem suplementar ao leitor — ele entra em contacto com uma profissão ou actividade que conhece mal: o que faz em concreto um neurocirurgião, o juiz de um tribunal de menores, um patrão de pesca, um *hacker* informático, um artista plástico, um galerista? Mas aqui há risco de *vernismo* ou *salgarismo*: explode uma discussão violenta entre o capitão Nemo e o seu imediato, mas Verne deixa entrever a fauna submarina pela escotilha do Nautilus e passa as próximas dez páginas a descrevê-la; quando voltaremos ao conflito entre os dois homens? O tigre da Malásia, nos *Sandokans* de Salgari, escapa-se *in extremis* entre a vegetação subtropical: as próximas dez páginas descrevem a flora da floresta; quando voltaremos à caçada?

Cenários
reais

9. Os cenários onde as histórias se desenrolam são, salvo excepção, reais e correspondem com rigor à topografia, topologia e toponímia locais: Estocolmo, Oslo ou Helsínquia, pequenas vilas costeiras como a Fjällbacka de Camilla Läckberg ou localidades menores, são deliberadamente reconhecíveis nos textos, com as suas ruas e bairros, avenidas e parques, bem como os seus cafés, bares, outros comércios. Estocolmo criou itinerários turísticos que revisitam as *locations* urbanas de Larsson (como Dublin fizera com os *lugares* de Joyce e Londres com os de Jack the Ripper). A aposta consiste em injectar ficções em lugares que os leitores conhecem bem ou conhecerão se os visitarem. No cinema, esta opção foi também a das primeiras longas-metragens da *nouvelle vague*: *Les 400 coups* de Truffaut ou *À bout de souffle* de Godard mostravam uma Paris imediatamente reconhecível pelos espectadores. Nos *scandi noirs*, este princípio é extensivo a todos os espaços da acção, envolvendo *répérages* de itinerários ou de lugares de encontro necessários ao enredo. Já Eça o fizera, escrevendo sobre os hotéis e restaurantes de Lisboa e Sintra ou sobre o hipódromo de Belém em *Os Maias*, de 1888.

10. Estes autores não desdenham *flirtar* com a modernidade corrente ditada pela moda e pelas *facilities* do consumo: se uma personagem de Larsson muda de casa, vai à IKEA comprar uma dúzia de móveis, entre os quais “um polivalente de arrumos Ivar, um armário de três portas Pax Nexus e uma cama Lillehammer”, decerto constantes do catálogo da loja daquele ano. E moda e *Zeitgeist* invadem o perfil das personagens: a *cyberpunk* Lisbeth Salander, com as suas tatuagens e piercings, é uma *borderliner* bissexual, xadrezista e apaixonada por matemática, além de *hacker* — traços que detalham o retrato de uma jovem inteligente e autónoma, mas sempre à beira de perturbação psicológica forte. Em compensação, o seu aliado Mikael Blomkvist, mais estável e espécie de *alter ego* do autor, é um clássico jornalista de investigação vindo da velha galáxia Gutenberg.

11. Boa parte dos autores de *scandi noirs* são politicamente cépticos e não confiam no *establishment*: na trilogia *Millenium*, que mostra o *lado negro* da Suécia, as implicações políticas e profissionais das opções feitas pelas personagens têm um peso marcante; elas conhecem o poder e suas corrupções e observam-no criticamente; aceitam negociações e pressões que mudarão as suas vidas; conhecem a chantagem dos micro e biopoderes com que vivem paredes-meias. São, ou “idealistas” ou “realistas” que tentam manter-se à margem dos comportamentos que revelam os vícios da sociedade. Não são *indignados* no sentido político recente nem *resignados*: obedecem a uma ética pessoal que respeita metade das regras do jogo investigativo e desrespeita a outra metade.

12. Uma última nota: parte destes autores refere-se a acontecimentos reais que datam a acção — momentos políticos, conteúdos televisivos datados, provas desportivas que marcam um instante. Mas o risco desta prática é elevado: muitos leitores estrangeiros não reconhecem as referências e precisam de notas de rodapé do tradutor (frequentemente fornecidas).

Há uma tradição de crítica sociopolítica vinda dos anos 60 e 70 do século XX que marca parte da nova geração de autores destes *noirs*. Henning Mankell diz que a série de dez novelas com o protagonista *Martin Beck*, escritas por Maj Sjöwall e Per Wahlöö entre 1965 e 1975, “mudou a tendência da anterior ficção criminal”: são *thrillers* cépticos e críticos. Sjöwall e Wahlöö influenciaram neófitos nas décadas seguintes e criaram, em parte, o *mood* dos *scandi noirs*. Larsson, jornalista, especializara-se no estudo de organizações neonazis e de extrema-direita, do racismo e da violência contra mulheres. Mankell tanto se ocupa de adolescentes assassinos (*Firewall*) como da exploração de imigrantes (*The Dogs of Riga*), suspeitando, como o seu personagem Kurt Wallander, que a sociedade sueca não sobreviverá à desintegração dos seus valores. Os *noirs* escandinavos são um confessionário onde o lado negro da região se retrata. Jørn Lier Horst, ex-polícia norueguês, interrogava-se, no festival de literatura de Jaipur (Índia, 2014: *Crime e Castigo*), sobre o “segredo” dos *scandi noirs*, admitindo que atractivos internacionais do género são, além da *melancolia* escandinava (invernos escuros, sol da meia-noite, desolação das grandes paisagens), o retrato de sociais-democracias atacadas, por dentro, pelo crime e a corrupção. Dizia ele (em *The Hindu*, 5.4.2014) que muitos dos seus autores tomam o partido dos *perdedores* da sociedade e alimentam preocupações políticas nos seus leitores, “longe da literatura de entretenimento”: as *detective stories* contrabandeiam, como sucedeu nos EUA, o cepticismo político. Mas o caso Horst exemplifica uma tendência nova: há entre estes autores antigos polícias que trazem para os livros o que aprenderam nas investigações criminais. Serão os próximos autores polícias que viram costas às esquadras a favor da escrita de novelas? Beneficiarão de licenças sem vencimento para as escrever? Escrevê-las-ão directamente nas esquadras?

Os industriais maneirismos dos *scandi noirs* geraram um pomar de vida curta, onde poucas árvores sobreviverão. É inevitável que produzam um efeito de saturação e que só uma mão-cheia de autores lhe sobrevivam. Mas demonstraram que, mesmo se vetusta, a pirotecnia de um subgénero ainda gera públicos e “oportunidades”, se pagar religiosamente o seu tributo aos temas ficcionais que de mil modos a precedem: violência e morte, fome de poder e de sexo, de justiça ou de vingança, de sobrevivência a todo o custo — o velho empório de Eros e Thanatos.

Mal-estar e sintomas de mudança

DE QUE SÃO SINTOMA, em matéria de conteúdos, estes policiais escandinavos? Associadas às idiossincrasias climáticas, as altas percentagens de suicídios (sobretudo na Islândia e Gronelândia, mas também na Noruega, Finlândia, Suécia e Dinamarca), a pesada tendência para psicologias depressivas, as altas taxas de alcoolismo e a morosidade da investigação criminal, compõem o telão de fundo destas ficções. Há cicatrizes antigas que mostram o mal-estar escandinavo e lhes dão o seu tom perturbado: memórias recalcadas de colaboracionismos antes e durante a Segunda Guerra Mundial; relações neo-coloniais da Dinamarca com a Gronelândia e seus *inuits* e passado de eugenismo neonazi. E outras, mais recentes: assassinio do primeiro-ministro sueco Olof Palme (1986), ainda por esclarecer; sangrentas

Escritos nas
esquadras

consequências da “crise dos *cartoons*” em Copenhaga, em 2005; colapso financeiro islandês de 2008; loucura assassina de um Anders Breivick na Noruega, em 2011; reforço de grupos neonazis e progressos eleitorais da extrema-direita (*Partido do Povo dinamarquês, Democratas Suecos, Movimento de Resistência Finlandesa e Verdadeiros Finlandeses, Aliança Nacional, Nacionais Democratas, Vigrid* e oito outras formações na Noruega), embora ainda não comparáveis, salvo no caso dos *Verdadeiros Finlandeses*, com a subida dos populismos de extrema-direita na Itália, Hungria, Áustria, França, Holanda, Grécia; crescente medo xenófobo da invasão de migrantes e refugiados. O *welfare* nórdico, que foi referência continental do que poderiam ser *affluent societies* equilibradas, parece em transição para algo bem menos tranquilizador — algo que se manifesta de modo subterrâneo e multifacetado, e para onde os *scandi noirs* não páram de apontar as suas lanternas: revelar as culpas e os podres passados e presentes destas sociedades tornou-se no programa desta literatura.

A montante e a jusante deste mal-estar, porém, não se menospreze o bem-estar nórdico: apesar das diferenças entre os seus países, a Escandinávia é habitada por pequenas populações (Dinamarca 5.4 milhões, Suécia 9.2, Finlândia 5.3, Noruega 4.7, Islândia 320 mil, Gronelândia 57 mil, Ilhas Faroe 49 mil), mas populações escolarizadas, laboralmente qualificadas e dotadas — até hoje — de democracias estáveis. Com as suas reservas de petróleo e de gás, a Noruega tornou-se, a partir de 1980, através da americana Philips Petroleum Company, na Arábia Saudita da Europa, mais rica que os outros (PIB *per capita* em 2016: mais de €80.000, 711% da média mundial). A Dinamarca é potência marítima desde há séculos e disputa mercados ao Reino Unido e à Holanda (PIB *per capita*: quase €52.000). A Suécia beneficiou — como a Dinamarca — da sua neutralidade nas duas guerras mundiais do séc. XX; apesar de ocupadas pela Alemanha na segunda, mantiveram praticamente intactas as suas indústrias e forças produtivas (PIB *per capita* sueco: mais de €49.000). Com Olof Palme (primeiro-ministro de 1946 a 1969 e de 1982 até ao seu assassinio, em 1986), a Suécia tornou-se no paradigma da social-democracia nórdica, anti-imperialista e defensora do Estado-Providência. A Finlândia enriqueceu, desde os anos 80, com a electrónica e as indústrias pesadas (Nokia, Rovio Mobile e elevadores Kone tornaram-se nas suas marcas distintivas. PIB *per capita*: mais de €40.000). Por comparação: o PIB *per capita* em Portugal pouco ultrapassava, também em 2016, os €19.500, e o dos E.U.A. era, no mesmo ano, de €47.300).

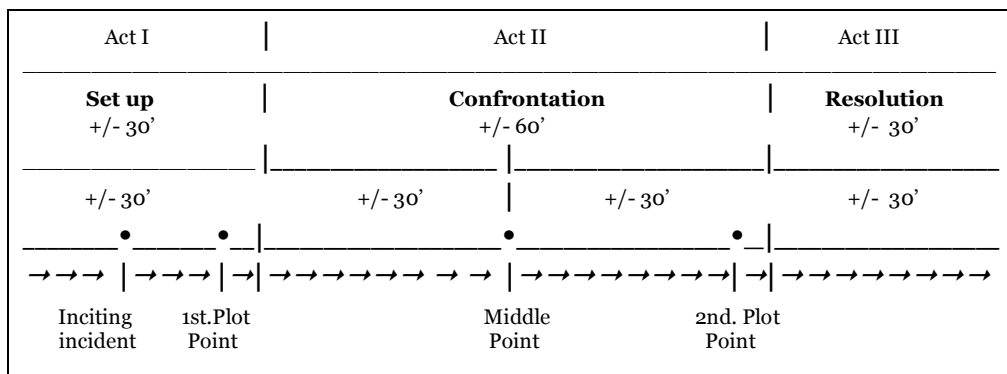
A propósito da estreia londrina de *The Girl with the Dragoon Tattoo*, escreveu um jornalista (Stephen Armstrong, *The Telegraph*, 13.3.2010) que a Suécia se tornou num espelho do lado negro dos países nórdicos: mais de 6.000 casos de abuso sexual de menores em 2007; forte subida de crimes homofóbicos no mesmo ano; dezenas de milhar de violações e de casos de violência doméstica (vítimas predominantes: mulheres); livre acesso a *sites* de pornografia infantil; falhanço no combate ao tráfico de crianças; antiga convívência com o eugenismo nazi por parte da população mais idosa; esterilização forçada de mulheres consideradas inaptas para a maternidade até 1975 (num total de 60.000); internamento compulsivo de perturbados mentais de baixa extracção social, como na Dinamarca. Ingvar Kamprad, o modesto comerciante que fundou a IKEA e se tornou no homem mais rico da Suécia, admitiu, em 1994, que em jovem foi simpatizante nacional-socialista e da Juventude Nórdica, equivalente sueca da Juventude Hitleriana. Mas, em 2007, *The Economist* considerava a Suécia o país das melhores práticas democráticas, a *Transparency International* considerava-a o país menos corrupto, o *World Economic Forum* como o país mais igualitário nas relações entre géneros, e a OCDE como o mais generoso mecenas dos países em desenvolvimento. Os *noirs* suecos chamaram a atenção para a profunda contradição que separa essas duas imagens do país, verso e reverso da mesma medalha. ■

Notas

1. Os textos de Benjamin aqui citados foram reunidos em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tr. port. da Relógio d'Água, 1992.

2. O “manual” de Castelvetro (1570) foi precedido por traduções e comentários latinos e italianos do texto de Aristóteles. No seu reencontro com a “doutrina clássica”, os italianos impõem à dramaturgia princípios rígidos, tidos por intemporais: o cânone aristotélico é por eles tornado numa máquina censória que inspira anátemas e estabelece um padrão que *tem de ser respeitado*. Robortello e Maggi são os arautos do ataque ao humanismo renascentista: o que para eles conta é que a *Poética* de Aristóteles se traduza em preceitos para o ensino autoritário da construção de enredos: as *letras* devem educar (*docere*), comover (*movere*), dar prazer e seduzir (*placere*). Longe dos hedonismos pagãos, esta conversão à rigidez agrada ao Vaticano do concílio de Trento, iniciado em 1545: Aristóteles já fora suficientemente “domesticado” por Tomás de Aquino e os escolásticos na Idade Média, não constituindo, para a Igreja, uma ameaça pagã. E a *Poética*, que consagrava a *purificação* do terror e da piedade, convinha às virtudes que o catolicismo exaltava.

3. Reproduzo a seguir o esquema gráfico do “paradigma de Syd Field”, modelo construtivista para a longa-metragem ficcional (primeira formulação em *Screenplay: The Foundations of Sreenwriting*, 1979; segunda formulação, incluindo o “MiddlePoint”, em *The Screenwriter's Workbook*, 1984). A introdução do “Middle Point” alterou, mas apenas na terminologia, a estruturação anterior, segmentando a história em quatro actos ou partes de igual duração. Para outros autores, os “plot points” e o “middle point” de Field são outra designação para os mais antigos “turning points” que fazem avançar a intriga ou enredo. O “inciting incident”, abaixo representado, não é um conceito de Field, mas de McKee (em *Story...*). Nesta concepção, um filme de duas horas contém dezenas de “turning points”; mas Field seleccionou, com base na análise de filmes, os “turning points” que constituem os principais pilares da arquitectura narrativa, e que são supostos sustentar e provocar mudanças significativas de direcção na história que está a ser contada. Hitchcock, por exemplo, considerava que tinha de surpreender o espectador a cada cinco minutos de filme, sob pena de o desinteressar do que se passava no ecrã. (Sobre a permeabilidade entre os modelos construtivistas de três, quatro e cinco actos, cf. Mendes, 2009: 51-76, *Do Big Game Closed Plot*).



4. Trágicos completos, edições de referência: todas as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides estão traduzidas nas edições bilingues de Les Belles Lettres, Paris. Outras edições: *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocles*, tr. do grego antigo por Jean Grosjean, ed. Raphaël Dreyfus, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, n° 193, 1967. *Tragiques grecs, Euripide, Théâtre complet*, tr. do grego antigo e ed. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, n° 160, 1962. Em formato de bolso: *Eschyle, Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1982; *Sophocle, Théâtre complet*, Paris, GF Flammarion, 1993; *Euripide, Tragédies complètes I e II*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1989 (Vol. I: *Le cyclope - Alceste - Médée - Hippolyte - Les Héraclides - Andromaque - Hécube - La Folie d'Héraclès - Les Suppliants - Ion*. Vol. II: *Les Troyennes - Iphigénie en Tauride - Électre - Hélène - Les Phéniciennes - Oreste - Les Bacchantes - Iphigénie à Aulis - Rhésos*, mas, esta, apócrifa). *Les tragiques grecs: Eschyle, Sophocle, Euripide, Théâtre complet*, Le Livre de Poche, La Pochothèque. Em inglês: *The Complete Greek Tragedies*, ed. David Greene, Richmond Lattimore, Mark Griffith, Gleen W. Most: *Aeschylus I e II, Euripides I, II, III, IV e V, Sophocles I e II*, University of Chicago

Press, 3ª ed., 2013. Em espanhol: *Esquilo, Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos, 1993; *Sófocles, Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos, 1998; *Eurípides, Tragedias*, 4 vol., Madrid, Gredos, 2000.

5. Eis o que Borges escreveu sobre *The Wild Palms* em *El Hogar*, onde era responsável pelas resenhas de obras e autores estrangeiros, em Maio de 1939:

“Que yo sepa, nadie ha ensayado todavía una historia de las formas de la novela, una morfología de la novela. Esa historia hipotética y justiciera destacaría el nombre de Wilkie Collins, que inauguró el curioso procedimiento de encomendar la narración de la obra a los personajes; de Robert Browning, cuyo vasto poema narrativo *La sortija y el libro* (1888) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas; de Joseph Conrad, que alguna vez mostró dos interlocutores que iban adivinando y reconstruyendo la historia de un tercero. También —con evidente justicia— de William Faulkner. Éste, con Jules Romain, es de los pocos novelistas a quienes interesan por igual los procedimientos de la novela y el destino y carácter de las personas.

“En las obras capitales de Faulkner —en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario*— las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables. En *The Wild Palms* son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes. El libro consta de dos libros, de dos historias paralelas (y antagónicas) que se alternan. La primera —*Wild Palms*— es la de un hombre aniquilado por la carnalidad; la segunda —*Old Man*—, la de un muchacho de ojos descoloridos que trata de asaltar un tren, y a quien, después de muchos y borrosos años de cárcel, el Mississippi desbordado confiere una libertad inútil y atroz. Esta segunda historia, admirable a veces, corta y vuelve a cortar el penoso curso de la primera, en largas interpolaciones.

“Es verosímil la afirmación de que William Faulkner es el primer novelista de nuestro tiempo. Para trazar conocimiento con él, la menos apta de sus obras me parece *The Wild Palms*, pero incluye (como todos los libros de Faulkner) páginas de una intensidad que notoriamente excede las posibilidades de cualquier otro autor.”

6. Os anos 80 foram os da diluição das doutrinas e da experimentação individual fora das “grandes narrativas” de que Lyotard se despedira no final da década anterior. Foram também a década do regresso à pintura, muita dela figurativa e neo-figurativa, e do empório do mercado, resultado do liberalismo económico e das desregulações de Thatcher e Reagan. Muitos artistas passaram a vender caro os seus quadros, num ambiente galerístico resultante do mini-boom; parte dessa arte redescobria a sua vocação comercial e, feita em grandes dimensões, destinava-se a instituições e empresas. A cantora e performer Laurie Anderson viria a resumir os anos 80 nestes termos: “*Good for military spending / Bad for social activism / Good for very big paintings / Bad for my neighbourhood*” (Bons para os gastos militares / Maus para o activismo social / Bons para as pinturas muito grandes / Maus para o meu bairro). No cinema, os anos 80 foram a década que apeou os “modernos” do lugar de referência que tinham ocupado nos vinte anos anteriores e muitos cineastas regressaram, a exemplo de pintores e arquitectos, a códigos conservadores e revivalistas, enquanto o discurso crítico legitimava esse regresso em nome de uma “política das mil flores”: foram os anos de *Indiana Jones* e de *Star Wars*, de *Raging Bull* e de *Blade Runner*, de *Back to the Future* e de *E.T.*, de *The Shinning* e de *Ran*, de *Blue Velvet* e *Amadeus*, de *Tootsie* e *Cinema Paradiso*: parecia haver lugar “para tudo”, dos *blockbusters* ao cinema independente.

7. Sobre a metodologia de trabalho de Antonioni, a natureza de “esboços” dos seus guiões e a margem que deixava às decisões já em pleno *plateau*, leia-se o que escreveu David Saul Rosenfeld (2007) na nota 4 do seu «Michelangelo Antonioni's *L'eclisse* — a broken piece of wood, a matchbook, a woman, a man»:

“Há três *scripts* publicados de *L'eclisse*, que tanto diferem entre si como do filme final (...). O original italiano foi editado por [John Francis] Lane em 1962 no seu livro *L'eclisse di Michelangelo Antonioni*. (...) Os dois outros são o publicado em 1963, em inglês, pela Orion Press e o de 1964 pela Einaudi, mais próximos um do outro do que da primeira versão. (...) A transcrição dos diálogos do filme foi depois editada pela *L'Avant-Scène Cinéma*, nº 419, Fevereiro de 1993, em italiano e francês. (...) Sobre as rodagens do filme, escreveu Lane: Gianni di Venanzo, director de fotografia, nunca sabia que trabalho de câmara queria Antonioni até chegarem ao *décor*. Indovina, a *script-girl*, só depois de filmada uma cena sabia como ficaria o *shooting script*. (...) Quando um plano estava acabado toda a gente deixava Antonioni sozinho. Era tabu interrompê-lo enquanto ele pensava no plano seguinte. Quando estava pronto, chamava Di Venanzo e Indovina e explicava-lhes o que queria”.

No seu *Ingmar Bergman*, Robin Wood (2013: 10-11) propõe uma diferença genérica entre Antonioni e o realizador sueco: ela consistiria sobretudo na natureza das *jornadas* que ambos concebem: para Bergman, a jornada tem um propósito definido que é, salvo acidente, atingido: em *Uma lição de amor*, David vai a Copenhaga para recuperar a mulher dos braços do amante e restabelecer a ligação matrimonial perdida; em *Morangos Silvestres*, Isak Borg vai a Lund para receber um doutoramento *honoris causa*; em *A fonte da virgem*, o pai dá-se como tarefa vingar a violação e morte da filha; em *Saraband*, Marianne vai visitar o ex-marido porque julgou sentir que este a chamava. Em Antonioni, as jornadas tendem a não ser motivadas por objectivos ou tornam-se derivas erráticas como as de Aldo em *Il Grido*, a de Lídia em *La notte* ou a de Vittoria em *L'eclisse*, ou falham os seus propósitos, como a de Thomas em *Blow Up*. Bergman tende para a conclusividade e Antonioni para a inconclusão e o esvaziamento de sentido. Antonioni visou longamente a “desrealização” do real através de experiências deceptivas; Bergman tentou passar do real concreto ao onírico, em obediência à sua convicção de que um filme, “quando não é um documentário, é um sonho” (o que o levou a elogiar tão fortemente, em *A lanterna mágica*, o cinema de Tarkovski).

8. Eis o diálogo que precede imediatamente as palavras finais dos Harford em *Eyes Wide Shut*, muito próximo do que o *script* propunha, clarificando a permeabilidade entre sonho, *rêverie* e realidade de que a história viveu, e sublinhando o papel dominante de Alice no casal, numa dupla referência às *comedies of remarriage* estudadas por Cavel e às *screwball comedies* dos anos 30 e 40 do século XX, anos do código Hays:

“Bill: — Que achas que devemos fazer?

Alice: — (...) Talvez ache que devemos estar gratos por termos conseguido sobreviver às nossas... aventuras, tenham elas sido reais ou apenas um sonho.

Bill: — Tens a certeza disso?

Alice: — (...) Só tenho a certeza de que a realidade de uma noite, como às vezes a de uma vida inteira, nunca é a verdade completa.

Bill: — Nem nenhum sonho é nunca só um sonho...

Alice: — ...Pois.... Mas o importante é que agora estamos acordados... E que, com sorte, ficaremos acordados por muito tempo.

Bill: — Para sempre.

Alice: — Para sempre...? Não usemos essas palavras... elas assustam-me”.

9. É fraca, creio, a probabilidade de Kubrick ter lido o Michel Leiris de *L'âge d'homme*, originalmente de 1939 (ed. cit.: 1946), auto-retrato memorialista e ensaístico que dedicou a Georges Bataille; mas é forte a analogia conceptual entre uma passagem do seu livro, sobre “lupanares e museus”, e a cena da orgia em *Eyes Wide Shut*. Escreveu Leiris (*loc. cit.*: 65-67):

“Nada me parece assemelhar-se mais a um bordel do que um museu. Um e outro partilham o mesmo carácter equívoco e petrificado. Num, as Vénus, Judites, (...) Junos, Lucrécias, Salomés e outras heroínas em belas imagens imóveis; no outro, mulheres vivas nas suas roupagens características, com as suas poses, locuções e gestos estereotipados. Num caso como no outro estamos, de certo modo, sob o signo da arqueologia. Se longamente gostei de bordéis, foi porque também eles participam da antiguidade, devido ao seu lado mercado de escravos e à prostituição ritual. (...) O que me parecia mais incrível nesta instituição é que ela envolvesse *alugueros*: aluga-se uma mulher como se aluga um quarto de hotel. *Comprar* uma mulher em vez de a *alugar* ter-me-ia parecido menos surpreendente. (...) Hoje, o que mais me toca na prostituição é o seu lado religioso, o seu ritual (...) tão consagrado (...) que parece vindo da eternidade. Comove-me como os ritos nupciais de certos folclores, pelo que têm de ancestral e primitivo”.

10. O apontamento sobre *No Home Movie* adapta e sintetiza o que sobre o filme escrevi em «Absurdo, como estás? Há quanto tempo... Reencontro em ABR», coord. José Quaresma, 2015.

11. Escreveu Metz a propósito da indústria, do enchimento e do esvaziamento das salas: “A instituição cinematográfica (...) não é apenas a indústria do cinema (que existe para encher salas e não para as esvaziar), é também a maquinaria mental —outra indústria— que os espectadores ‘habituaados ao cinema’ historicamente interiorizaram e que os torna aptos a consumir filmes.” ...Torna-os aptos a consumir filmes porque o espectador, antes e para além de se identificar com as personagens e situações da história, se identifica com o dispositivo cinematográfico propriamente dito, a começar pelo olhar da câmara. Se assim não fosse, escreve Metz, como perceberia o espectador que uma panorâmica de 360 graus lhe permite “deslocar-se” na observação de uma paisagem sem ter de mover a cabeça? Vale a pena recordar que Metz nunca entendeu o *estado do espelho* de Lacan como matriz das identificações-projeções do espectador de cinema: em vez dele propôs a ideia de que o cinema e o seu dispositivo criam um *estado filmico* próximo do *onírico*.

12. O apócrifo atribuído a “Judas” terá sido escrito por gnósticos *caínitas* na segunda metade do séc. II (ele aborda uma polémica da época em torno da constituição do aparelho eclesial); é referido desde o fim desse século por Ireneu, bispo de Lyon (*Contra as heresias*, livro 1, cap. 31, alínea 1). Foi descoberto em 1978 durante buscas numa gruta que serviu de sepulcro, no deserto egípcio (em Djébel Qarara). O apócrifo atribuído a “Maria” datará da mesma época, provém do mesmo grupo e também nos chegou em copta saídico do séc. V, embora se conheçam fragmentos seus em grego, decerto mais antigos.

13. «Continuidad de los Parques», Julio Cortázar (1956), conto de abertura de *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sud Americana, 1964. As *Obras Completas* de Cortázar estão disponíveis em *Clases Particulares en Lima*, pdf, desde 13/01/2016: <<https://clasesparticularesenlima.wordpress.com/2015/06/05/obras-completas-de-julio-cortazar-en-pdf-descarga-gartuita>>.

14. Dominique Vivant Denon (1747-1825), personagem eclético, grande viajante, desenhador e pintor, gravurista, arqueólogo, colecionador e antiquário, diplomata além de autor de teatro e escritor, director do Louvre sob Napoleão de 1805 a 1812. A primeira edição de *Sans Lendemain*, de 1777, era assinada pelas iniciais M.D.G.O.D.R., que segundo um seu prefaciador de 1847 significaria “Monsieur Denon, Gentilhomme Ordinaire du Roi”. Um monograma, V. D., aparece junto à epígrafe escolhida para depósito da edição de 1812 na Biblioteca Imperial.

15. A reedição de 1992 do *The Linguistic Turn* de Richard Rorty inclui dois ensaios finais posteriores, «Ten Years Later» e «Twenty Five Years Later», que dão conta do distanciamento do autor em relação à problemática que abordara em 1965. Do segundo destes textos respigo as seguintes passagens: “O que mais me espanta no meu ensaio de 1965 é o quão a sério levei então o fenómeno do *linguistic turn*, quão portentoso ele me parecia (...). As controvérsias em que participei tão a peito em 1965 já me pareciam vazias em 1975. Mas agora parecem-me antiguidades” (p. 371). Depois, reflectindo sobre o futuro da filosofia, conclui Rorty (p. 374): “Embora não creia que a filosofia possa acabar, programas de investigação filosófica com séculos de história podem acabar e alguns acabaram (pense-se no tomismo). Talvez a ideia de que a filosofia é um campo especial de investigação, dotado de um método especial, também possa acabar. O fim desta ideia não provocaria, creio, danos à cultura. Se a ‘filosofia’ passar a ser vista em continuidade com a ciência (como deseja Quine), ou em continuidade com a poética (como amiúde sugerem Heidegger e Derrida), os nossos descendentes ficarão menos preocupados com questões sobre o ‘método filosófico’ ou sobre a ‘natureza dos problemas filosóficos’ (...).”

16. Textos e autores citados no anexo sobre os *Scandi noirs* não remetem para a bibliografia final: trata-se, ora das ficções, fáceis de localizar por pesquisa electrónica, ora de artigos e apontamentos de imprensa cuja autoria e publicação são referenciados no texto.

17. A viragem para os policiais foi, para muitos autores, uma guinada de recurso: Sjöwall foi jornalista e tradutora antes de se dedicar à literatura de crime; Fossum era uma poetisa premiada; Mankell tinha escrito sete romances e uma dúzia de peças de teatro sem grande êxito; Larsson começou por trabalhar numa revista anti-racista, depois noutras de ficção científica, e escreveu artigos políticos. Høeg foi marinheiro, professor de educação física e dançarino, apesar de ter um mestrado em Letras. Nesser foi professor até se tornar escritor de *whodunits* a tempo inteiro. Sara Blædel começou por ser editora e jornalista.



Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

João Maria
Mendes

Volume I

DURANTE A MAIOR PARTE do séc. XX, o cinema, nas suas salas escuras, hipnotizou e medusou, alucinou, mostrou aparições. Ainda hoje o faz. Só um dispositivo mágico-animista poderia ter exercido tão longamente tais poderes. Mas nos nossos dias, habitando tanto espaços privados como públicos, visto em casa ou em qualquer sala de espera em televisores, tablets e portáteis, misturado e partilhado com imagens comerciais e jornalísticas, a sua antiga “magia” dilui-se no mundo audiovisual que ele propulsionou mas que agora o inclui e menospreza.

Há dias entrei, a meio da tarde, num café-bar que tinha meia dúzia de grandes ecrãs de plasma nas paredes, todos ligados e em silêncio. Num deles, o ministro das finanças respondia a questões de deputados. Noutro passava um jogo de futebol da liga inglesa. Noutro, o Casablanca de Michael Curtiz. Noutro ainda, um desfile de moda. No penúltimo, um maître saucier revelava o segredo dos seus molhos. No último passava o telejornal de uma junk tv. Havia dez clientes sentados nas mesas, presos aos seus tablets e smartphones. Nada nos ecrãs da sala os interessava.

Pareceu-me uma boa metáfora do que aconteceu ao cinema: está enredado no novo labirinto de imagens que ajudou a tecer. Em casa ninguém apaga luzes para ver filmes, e eles podem ser travados por pausas, reiniciados, interrompidos para ver depois, podem desaparecer ao primeiro zapping. Numerosos autores descrevem este tempo como pós-cinemático, porque o cinema e os seus filmes já são apenas uma das componentes do novo universo das imagens em movimento com que convivemos em ecrãs de todos os formatos, dos painéis animados das auto-estradas e corredores do metro aos ecrãs multifunções dos telemóveis. A desterritorialização do cinema tornou-o nómada: ele está um pouco em toda a parte e em parte nenhuma. Apesar de bem vivo e de subsistir em salas comerciais (parte delas vai até tornar-se háptica: as 4DX), o cinema que a cinefilia amou emigra cada vez mais para galerias e museus à mistura com a videoarte histórica e com instalações de cineastas, ou é cultivado por cinematecas e festivais temáticos e locais, novos templos para um velho culto. A velha religião do cinema perde parte dos seus espaços tradicionais e os seus nichos de público tornam-se mais selectivos e nostálgicos.

Esta paisagem é o pano de fundo da reflexão aqui desenvolvida. Ela tenta responder à questão que, ao longo de mais de um século, foi ciclicamente recolocada pela cinefilia: de que falamos quando falamos, hoje, de Cinema?

JOÃO MARIA MENDES, licenciado em filosofia pela Universidade Católica de Lovaina e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, foi presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema, professor-coordenador no seu Departamento de Cinema e professor universitário. Antigo jornalista, tem publicados livros e artigos sobre Cinema e sobre a sua relação com os estudos interartes. Publicou igualmente dois romances.