

Memória—ilusão

formação e continuidade do olhar primeiro
na cinematografia



Vitor Almeida
Tese de Doutoramento
em Arte e Design
apresentada à Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto

Orientador
Carlos Melo Ferreira
Professor Doutor, ESAP
Escola Superior Artística do Porto

MEMÓRIA—ILUSÃO
FORMAÇÃO E CONTINUIDADE DO OLHAR PRIMEIRO
NA CINEMATOGRAFIA

Vítor Almeida

Tese de Doutoramento em Arte e Design

apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientador

Carlos Melo Ferreira

Professor Doutor, ESAP – Escola Superior Artística do Porto

Porto, 2015

Agradecimentos

ao meu orientador Dr. Carlos Melo Ferreira
pela argúcia e confiança permanente
pelo seu vasto conhecimento em cinema
e partilha de experiência

ao Vítor Martins, tutor e amigo
pela clarividência e inspiração

aos meus pais
pelo apoio em todos os momentos

ao meu irmão Rui

palavras-chave

Teoria e História de Cinema

Estruturas Narrativas

Cultura Visual

Prática artística

resumo

Esta investigação tem como objectivo essencial caracterizar o olhar dos pioneiros da cinematografia: através do seu mapeamento, analisar produções e autores desse período — do fim do séc. XIX aos anos 20 — e compreender como esse olhar se constituiu, observando-lhe similitudes e excepções, valor referencial e autonomia de meio, evolução técnica e estética, e processos de abordagem.

Mais desenvolve uma intervenção prática e autoral, que explora a teoria de elementos daquele primeiro olhar na contemporaneidade, em busca sistemática de renovação cinematográfica em relação com a constante (quanto inevitável) reconstrução do olhar — conjugando a sua recorrência e persistência, em processo artístico combinatório por múltiplos exercícios em temática atinente à tese desenvolvida.

abstract

This research aims to characterize film pioneer's cinematic look: to analyze film productions and authors, mapping the period between late 19th century until the 1920's; to understand how each vision has built itself, observing its similarities and exceptions, reference value and media autonomy, technical and aesthetic evolution and approaches.

Furthermore, it develops a personal art intervention, contemporarily exploring the theory of elements of such *first* cinematic look, tracking cinematic renewal as it relates with constant (as inevitable) *look* reconstruction — linking its recurrence and persistency by artistic combinatory processes on multiple exercises within regarded themes.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
I PRIMEIRO CINEMA	
1 PRÉ-CINEMA EM MOVIMENTO	15
2 CINEMA DAS ATRACÇÕES	25
2.1 O Tableau	38
2.2 Montagem	42
2.3 Artes em contributo	55
2.4 A Dança da Serpentina	65
2.5 O grande plano	70
2.6 A palavra muda	75
2.7 O actor e a performance	86
3 O CINEMA QUASE COMPLETO	
3.1 A grande produção \ o Film d'Art	99
3.2 O autor em indício	103
SINOPSE E ELEMENTOS TEÓRICOS	105
II MEMÓRIA—ILUSÃO	
1 Programa artístico	109
2 Metodologia	111
3 Novos exercícios em kinetographia	
Temas, estrutura e metodologia individuais	113
CONCLUSÃO	117

INTRODUÇÃO

1 Da prática artística — antecedentes

Com interesse profundo e alongado pelo estudo do fenómeno cinematográfico, nas suas práticas expressivas e consolidação teórica, empenhado no conhecimento da sua história e possibilidade, e na sua específica consolidação pedagógica, apresenta-se breve enumeração qualitativa de actividade atinente à tese, nesse percurso.

Desde 2006 que venho desenvolvendo uma investigação específica sobre o pioneiro do cinema português — Aurélio da Paz dos Reis — que resultou, nomeadamente, na realização da filme “AurélioGenéricoManifesto” (em Prova de Aptidão Científico-Pedagógica, FBAUP), na video-instalação “Aurélio” (exposta na Galeria Cubic, em Lisboa) ou na palestra-ensaio “Aurélio, Retrato Kinetographado” (seminário AG – Reflexões Periódicas de Fotografia).

Em prática artística complementar, refere-se quatro curtas-metragens:

“Diz” (2001) — ensaio em torno da expressão do Romantismo nos lugares e nas palavras, cruzando um Porto (imaginário) de Camilo com o seu “Amor de Perdição”, reutilizando o filme de Lopes Ribeiro, contrapondo citações de Vertov em manifesto filmico;

Houyhnhnms (2003) — adaptação do último capítulo das viagens de Gulliver, de Jonathan Swift, a narrativa ocorre em lugar e tempo indefinidos acompanhando memórias de um país distante e do encontro com esse povo local;

“AurélioGenéricoManifesto” (2006) — um genérico e um manifesto, prólogo estrutural sobre Paz dos Reis, o cidadão e a família, o olhar no cinema e o seu pioneirismo em Portugal, insinuando-se em associações à Fotografia e às palavras de Griffith e de Bresson;

“O Amoroso em três partes” (2008) — a partir do espectáculo teatral (estruturado em três textos dirigidos por três encenadores, sobre uma temática comum – o estado amoroso) foi desenvolvida uma versão videográfica complementarmente, contaminando as dramaturgias originais, em trânsito entre o tableau e sua adaptação ao campo filmico.

Desde 2001, em actividade docente em audiovisuais na FBAUP, onde se desenvolve práticas pedagógico-científicas directamente relacionadas com o cinema e o video, as narrativas visuais, a história da imagem em movimento, em vertente teórica e de prática original em contexto experimental, convencional ou institucional, em lugar exacto de recomeço, concretização e renovação do engenho criativo.

Em seguimento, em 3º. Ciclo de Estudos

Tese teórico-prática inserida na área científica de Artes Plásticas,
especialização em Criação Artística – Cinematografia.

2 Tese

A proposta de investigação tem como objectivo essencial caracterizar o olhar dos pioneiros da cinematografia: através do seu mapeamento, analisar produções e autores desse período — do fim do séc. XIX aos anos 20 — e compreender como esse olhar se constituiu, observando-lhe similitudes e excepções, medida referencial, contiguidade e autonomia de meio, a sua evolução técnica e estética, e processos de abordagem. Em acto contínuo, conjugar a existência de elementos recorrentes e persistentes desse primeiro olhar pela contemporaneidade, em busca sistemática de renovação cinematográfica em relação com a constante (quanto inevitável) reconstrução do olhar.

Esta investigação desenvolve igualmente uma intervenção prática e artística, que interpreta e explora a teoria de elementos cinematográficos em exame, abordando a sua natureza, história e relação em possibilidade combinatória (técnica, semântica, expressiva) expondo “Novos Exercícios de Kinetographia”.

Esta componente absorve e inclui fragmentariamente parte da pesquisa geral (da recolha ensaísta e imagética da tese) com que se articula directamente.

3 Metodologia

Levantamento e análise de bibliografia específica a esta temática,
de caracterização do olhar no primeiro cinema em cruzamento
evocativo e disciplinar com as artes visuais, literárias e performativas.

Levantamento e análise de filmografia de ficção, documental e análise histórica

Tratamento e organização da leitura e recensões filmicas

Visita a cinematecas e exposições temáticas

Redacção do documento.

Pesquisa complementar atinente às temáticas decorrentes da investigação
em consolidação de recursos sonoros, textuais, filmicos e conceptuais

Escrita de argumentos e planificação de produção dos filmes

Realização, montagem e pós-produção

4 Apetrechamento teórico privilegiado

O facto da génese da cinematografia — e da sua primeira fase de edificação — estar manifestamente ancorada a uma cultura de entretenimento popular pode induzir em erro no reconhecimento da sua relevância fundacional, como se o que estivesse em causa fosse uma sucessão de curiosidades fílmicas realizadas com maior ou menor mestria, consciência conceptual e técnica, derivando em produtos de pendor quimérico e aleatório.

Optou-se pelo aprofundamento teórico de um conjunto de investigadores que emitiram teses atinentes a este período, numa série de comunicações e conferências em 1985 em Brighton (International Federation of Film Archive Congress). Até então, e com frequência, a génese do cinema era atribuída sobretudo às pesquisas de Muybridge e Marey, a Edison e aos Lumière, sugerindo-se percursos solitários e paternidades regionais quando, como se verificou, o fenómeno foi muito mais global e fecundo em contactos e cruzamento de referências. A revisão da literatura é dispersa e motivada precisamente por essa multiplicidade de investigações especializadas e temáticas, e pela própria natureza do objecto de estudo:

Antecedentes do cinematógrafo, abundância de dispositivos de ópticos e impacto (Laurent Mannoni, Paolo Bertetto) — especificidades do primeiro cinema, condições de recepção e como estas afectam a produção cinematográfica (Tom Gunning, André Gaudreault, Miriam Hansen) — sinais de autonomia expressiva e disciplinar no olhar pioneiro, o cruzamento com outras artes, discurso verbal (Charles Musser, Jacques Aumont) — indícios de narratividade, a montagem, produção colaborativa (Noel Burch, Gilles Deleuze, Richard Abel).

Tornou-se necessário definir um limite cronológico que compreendesse o primeiro cinema. Optou-se por não ultrapassar os anos 20, uma vez que ocorrem grandes mudanças sociais e históricas (como a 1ª guerra mundial), o cinema torna-se *completo*, abrindo-se caminho para um domínio do cinema e da indústria americana.

Pretendia-se analisar extensivamente a ocorrência e influência desse primeiro olhar por autores ao longo do cinema contemporâneo. Constatando-se que o âmbito histórico era demasiado vasto para uma apreciação científica satisfatória, optou-se por uma referenciação pontualizada ao longo da parte teórica, e numa acentuação expressiva dessa temática na componente prática (e na sua conceptualização).

Em suma, o *corpus* analisado tem um carácter fragmentário:

a produção fílmica ocorreu heterogénea, com avanços e recuos, e em múltiplas ramificações e influências mútuas, em movimentos díspares, com tendências individuais e colectivas, regionais e internacionais, em concorrência comercial. Nessa percepção, a análise é afectada pela mesma fragmentação, em estrutura não-linear, em medida dessa realidade diversificada (cujo desenvolvimento naturalmente se descreve) estabelecendo-se sínteses elementar e pontualmente.

5 Oportunidade da investigação

Na contemporaneidade, o ênfase dado à imagem audiovisual apresenta-se, talvez como nunca, com características de exceção e paradoxo, na medida em que a cultura de produção de conteúdos imagéticos, de exibição e partilha, se encontra sobrecarregada e em aceleração, na proliferação de todo tipo de dispositivos de mediação visual, contribuindo também para a redefinição do posicionamento dos públicos e de quem concebe novas imagens. Apresenta-se ainda como oportuna a ocasião dessa reflexão, do momento presente em justaposição com as práticas originais no início do cinema, procedendo à observação desse período singular em início de convenções e procedimentos em percepção de um primeiro sentido.

De igual forma, para um melhor entendimento, na qualidade de docente em audiovisuais, das possibilidades e dos mecanismos elementares e disciplinares potenciados em ambiente pedagógico, de constante recomeço.

6 Interesse científico e artístico

Aprofundar e sistematizar a história do olhar enquanto dispositivo cinematográfico

Analisar a produção de ilusão em narrativa visual

Sistematizar a abordagem filmica enquanto processo de renovação e memória, de apropriação e referência, de criação e replicação

Experimentar combinações elementares em prática artística

I PRIMEIRO CINEMA

1 PRÉ-CINEMA EM MOVIMENTO

No período anterior à invenção do cinematógrafo, contexto societário e proliferação técnica incorrem na emergência de uma inédita atracção - em novo registo, a realidade, literalmente *em movimento*. É comum na investigação das origens da cinematografia denominar este período de pré-cinema: o termo surgiu em 1951 no programa da Cinémathèque Française dedicado à origem do cinema, e pretendia denominar o cinema fotográfico anterior ao cinematógrafo dos irmãos Lumière - as experiências de Jules Janssen, Étienne Jules Marey, Georges Demeny, Eadweard Muybridge, Le Prince, Skladanowsky, entre outros. Mas a designação alargou o seu âmbito focalizando não apenas os aparelhos cronofotográficos (isto é, aparelhos que registando a realidade procuravam traduzir o movimento) mas também uma atitude pré-filmica, ou seja, entendeu-se que se poderia reconhecer e reencontrar em determinadas experiências, pela vontade de associação em série das imagens, modelos de organização do olhar que pareciam anunciar a aparição do cinema. Esta perspectiva possibilita a integração de outras formas de construção visual exploradas na tradição pictórica e nas artes performativas, nomeadamente no uso consciente da narratividade e temporalidade.

A propósito dessa percepção do pré-cinema, quando Henri Langlois organizou a exposição “300 anos de cinematografia 1655-1955” localizou o início da história cinematográfica no século XVII na obra *Ars Magna Lucis Et Umbrae* do jesuíta Athanasius Kircher, pela referência à câmara escura, à imagem reversível e à lanterna mágica onde, considera Langlois dum modo provocador, se manifesta “desde a noite dos tempos” que “o homem brincava com as sombras, com bonecos animados... (e) esperava pela imagem cinematográfica”¹. Os investigadores históricos consideram unanimemente que a invenção do cinematógrafo dos Lumière se revelou bem sucedida principalmente pela sua reversibilidade funcional: o mesmo aparelho reúne características essenciais,

¹Berteto. 1996. pág.51.

para além da portabilidade, sendo simultaneamente câmara e projector (e ainda enroladeira). Esta reciprocidade entre câmara escura e lanterna mágica fica aliás, e segundo refere Laurent Mannoni, como uma questão não abordada, pois a investigação especializada tende a separar e analisar separadamente as transformações e progressos dos dois aparelhos: a câmara e o projector.

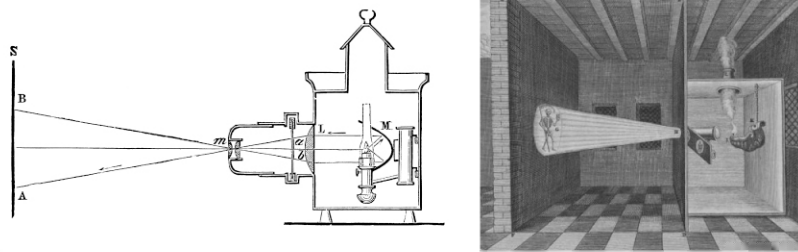
Desde o século XVII apresentam-se assim um conjunto de dispositivos de visão que potenciaram o desenvolvimento de eventos e práticas que impõem condições particulares de mediação do olhar ao espectador e do seu posicionamento, ainda que haja variantes na câmara escura (e a sua reversibilidade), do desejo de representação da realidade e do movimento da realidade, podendo-se definir quatro linhas de produção: as lanternas mágicas, as caixas ópticas, os brinquedos ópticos e os dispositivos fotográficos.

Apesar de tanto a lanterna mágica como a caixa óptica serem transformações da câmara escura, apresentam-se como duas formas distintas mas íntimas na instituição do olhar por via de um dispositivo tecnológico. A primeira funciona através da projecção luminosa em grande escala, possibilitando eventos, em sala escura, com a presença de um grande número de espectadores e afirmando-se, por exemplo, em condições similares ao teatro ou ao espectáculo musical, determinando o desenvolvimento de estratégias performativas e narrativas – era comum a existência de um apresentador que comentava as imagens e determinava a ordem das imagens. A caixa óptica, apesar de partilhar muitas semelhanças, obrigava a uma relação diferente com o espectador, uma vez que apenas um indivíduo de cada vez poderia usufruir do dispositivo, e muitas vezes seria também ele quem operava as transformações ou passagens para outras imagens, a sua permanência e duração. As imagens das caixas ópticas, o mesmo se passando com as da lanterna, poderiam conter legendas, com indicações sobre lugares, personagens, excertos literários, etc. A proximidade entre aparelhos foi sempre uma constante - o suporte mais convencional das imagens (a placa de vidro translúcido) permitia inclusive uma partilha nos conteúdos. João Bénard da Costa, citando Mannoni ², salienta mesmo que as alterações ou diferenças tecnológicas não são substanciais na sua essência operativa e adianta que eventualmente uma das dimensões parece permanente nestas “visões mágicas”: o seu “visionamento individual em caixa triunfará sobre a projecção e a sua

²Berteto. 1996. pág.24.

lanterna luminosa para o grande público” - um pouco como a concorrência inicial entre o quinetoscópio de Edison e o cinematógrafo dos Lumière, e que se poderia traduzir hoje entre o televisor ou o computador e o cinema (pelo menos desde os anos sessenta) – seria “a desforra de Edison”, salienta ainda Bénard³. Será interessante verificar mais adiante que a componente voyeurística do primeiro e a tendência exibicionista do segundo serão também determinantes na definição do discurso filmico.

Pode no entanto admitir-se que a lanterna mágica terá um domínio mais duradouro e determinante, sendo mesmo utilizada até ao início do século XX, altura em que se transformou definitivamente no que hoje é o projector de slides. Se a sua génese serviu propósitos científicos em contributo no estudo da natureza, paradoxalmente também exibiu em simultâneo imagens de fantasia e visões mágicas. O cientista holandês



Christiaan Huygens apresenta nos seus manuscritos, em 1659, um desenho de um vidro em que um esqueleto tira e repõe a sua caveira; Della Porta, em 1589, e Kircher, em 1671, apresentam ilustrações de uma alma no purgatório, outra vez com a presença de esqueletos e de figuras representando a morte⁴, testemunhando não apenas aspectos constantes da iconografia das placas de vidro utilizadas nas projecções de lanterna mágica mas também a sua relevância visual temática: uma das formas mais populares na sua evolução seriam os espectáculos de fantasmagoria⁵ que teriam também um impacto

³Berteto. 1996. pág.24.

⁴Berteto. 1996. pág. 37.

⁵A denominação “Phantasmagoria” surge em 1790 com Paul Philidor (também conhecido por Paul de Philipsthal) em produções caracterizadas pelo imaginário macabro repleto de fantasmas e monstros, mas também pelo desenvolvimento de artifícios técnicos como o deslocação da projecção da lanterna para outras direcções, a ampliação da imagem (semelhante ao *zoom*), a projecção sobre fundos não planos como fumos, jogos de transparências, etc; mas seria Gaspard Robertson quem iria popularizar por toda a Europa este tipo de apresentações de lanterna mágica.

evidente nas primeiras produções cinematográficas, nomeadamente em Méliès. Esta abordagem como fenómeno de evocação mágica e metafísica, envolvendo emocionalmente o público, apelando à sua sensibilidade com uma sucessão de surpresas inquietantes seria mesmo um dos aspectos fundamentais da singularidade da sua força expressiva. Numa sala escura, de repente emerge uma imagem projectada, que evoca figuras, símbolos, lugares distantes, vêm-se panorâmicas; as imagens sucedem-se em montagem livre, alguns efeitos técnicos sugerem movimento, as figuras ou os ambientes transformam-se por dissolvença, justaposição e fragmentação. Propaga-se a dimensão feérica e fantasmagórica das imagens mas recorrendo-se a um repertório técnico e a códigos comuns a convenções da linguagem cinematográfica; muitas vezes verifica-se, tanto nas ilustrações como nos positivos fotográficos, que na estrutura compositiva das imagens surge o grande plano, o plano médio, o plano de pormenor e, ainda, pela imposição de uma ordem sequencial e temporal, a montagem. A sugestão de movimento de figuras e fundos, a exploração da dimensão cromática e a possibilidade de articulação de todos estes elementos com a expressão sonora e verbal (uma vez que estas projecções eram acompanhadas por apresentações orais) parece preparar a constituição de uma codificação narrativa filmica. Laurent Mannoni destaca que em meados do século XIX é desenvolvida a produção em série de placas de vidro para lanterna mágica (através da cromolitografia era possível utilizar a cor com uma qualidade superior), o que permitiu uma difusão em grande escala e, juntamente com os progressos na área da fotografia, começa simultaneamente a afirmar-se um público mais exigente e informado, o que motivou alargar o âmbito das apresentações da lanterna para outros contextos, nomeadamente na área científica, histórica, didática e na cultura artística, tornando-se comum a existência de sessões de projecção em academias, grupos associativos, instituições museológicas, etc.

No centro da atenção da investigação da imagem no século XIX encontra-se também o movimento e a sua reprodução, afirmando-se, como refere Paolo Bertetto, como um paradigma da modernidade: o projecto de “dinamizar a imagem, de transferir o movimento para as figuras reproduzidas, constitui um objectivo em que a técnica se

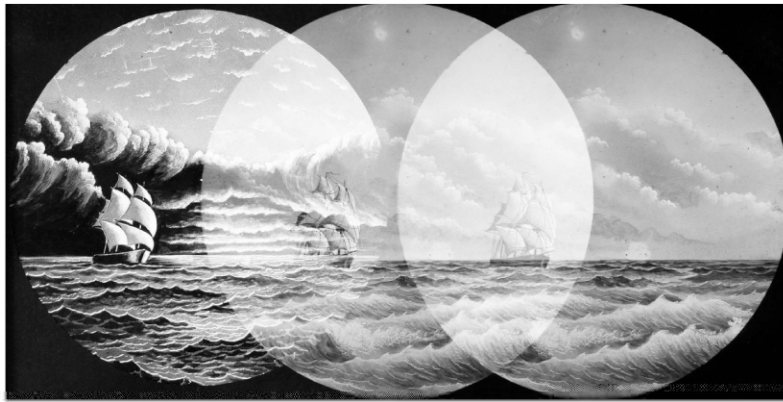
funde com o “antigo sonho de animar o inanimado”⁶. Várias experiências e dispositivos tentam responder a esta vontade tirando partido do efeito perceptivo da persistência retiniana e da ilusão de movimento, tanto em abordagens no campo recreativo e de grande popularidade como em brinquedos ópticos, como no campo científico e pelo recurso à fotografia. Ou seja, através da sucessão rápida de imagens sequenciais, com a alteração de alguns dos seus elementos e a permanência de outros obtém-se a sensação de movimento contínuo de uma única imagem. Curiosamente, os brinquedos ópticos servirão também os propósitos dos mesmos investigadores na procura de aparatos que possam traduzir claramente o movimento das suas imagens. Foram inventadas inúmeras “maquinetas” ópticas como o taumatrópio, o fenaquistoscópio, o zootrópio, o



estroboscópio, o praxinoscópio e variantes como o zoopraxinoscópio; ou com slides adaptados à lanterna mágica como o cromatrópio, o folioscópio (conhecido como *flip-book*), o mutoscópio, etc. Com Émile Reynaud assiste-se a uma tentativa de aliança destes dispositivos ópticos à possibilidade espectacular da lanterna mágica, sobretudo com o seu teatro óptico, em que desenvolvendo melhoramentos no praxinoscópio (que é já uma invenção sua) concebe um elaborado sistema de espelhos que lhe permite projectar em grande escala as imagens para o público; Reynaud desenvolve um processo de bandas perfuradas, com desenhos sequenciais impressos fotograficamente e segundo Mannoni, citando a patente, com o objectivo de “obter a ilusão de movimento”,

⁶Berteto. 1996. pág. 41.

“produzindo autênticas cenas animadas”⁷. Este propósito surge num contexto de entretenimento com um espectáculo a que chamou de “Pantomimes lumineuses”, projectando em grande ecrã os desenhos coloridos, que se sucedem em sequência por meio de dissolvências suaves, dando a sugestão de movimento e de animação. Note-se que a percepção técnica de que as bandas perfuradas permitiriam a sequenciação das imagens dum modo estável revelar-se-ia essencial quando o mesmo princípio foi associado às experiências cronofotográficas científicas. Aliás, ainda a propósito dos brinquedos ópticos, o próprio Muybridge chegou a utilizar discos para o zoopraxinoscópio com as suas imagens fotográficas para obter com mais nitidez a sugestão de movimento, independentemente do claro objectivo comercial desta

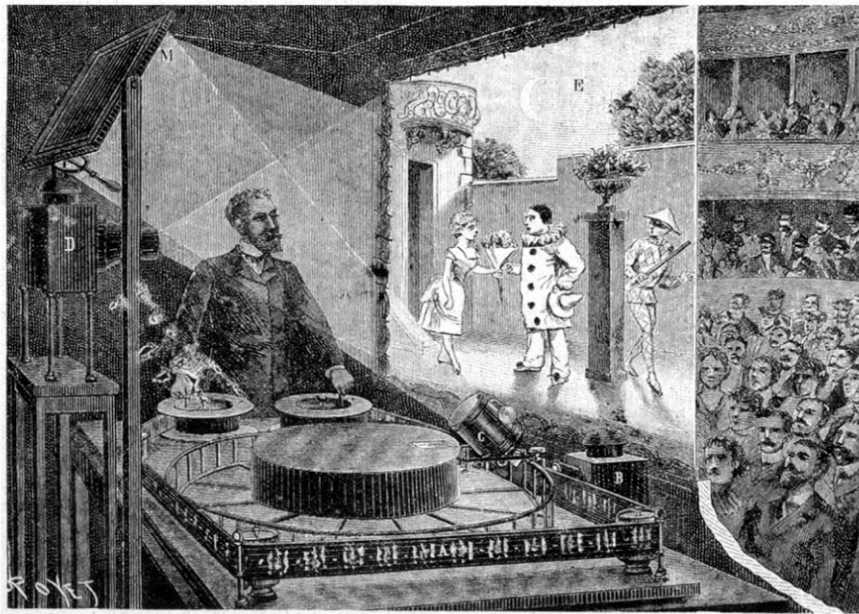


experiência, que era bastante eficaz, resultando num ciclo, por exemplo, de uma caminhada ou de um galope. Émile Reynaud fez sessões do seu teatro óptico entre 1892 e 1900, atingindo uma assistência de 500 mil pessoas o que transmite bem a popularidade e o impacto significativo destes espectáculos; David Robinson salienta que o aparecimento do cinema poderá ter funcionado como um anti-clímax pela sua monocromia e por estar “limitado a fragmentos da realidade com a duração de um minuto”, ao contrário das “pantomimas luminosas” de “cores vivas e arrebatadoras” com narrativas animadas, de longa duração e, acompanhadas por música, composta para o efeito por Gaston Poulin⁸. Contudo não iria resistir à concorrência com o cinematógrafo (e espectáculos semelhantes), que ofereciam programas constantemente variados e uma difusão massiva - fazendo a sua última apresentação em 1900. Ainda que o dispositivo inventado por

⁷Berteto. 1996. pág.42.

⁸Berteto. 1996. pág. 140.

Reynaud não seja cinematográfico, não deixa de ser determinante e influente na origem do cinema e do cinema de animação: pelas imagens em sequência em bandas perfuradas; na pesquisa da projecção em grande ecrã de imagens coloridas animadas, e aliando música e da imagem; e pela ilusão óptica do movimento de personagens tendo em vista, acima de tudo, a construção de narrativas completas⁹. Nos brinquedos ópticos, o movimento das imagens era, pelas características do dispositivo, rotativo, circular e breve. Muito raramente havia elementos de carácter narrativo (como uma acção e uma consequência), explorando-se essencialmente uma continuidade ininterrupta, um “loop”



infinito¹⁰. A própria imagem do brinquedo óptico reflectia a matéria estrutural circular do seu próprio dispositivo, o disco do fenaquistoscópio, a tira de papel do zootrópio e do praxinoscópio, e de certo modo, o filme (em celulóide) do quinetoscópio de Edison recupera o processo, na medida em que, apesar de neste aparelho se observar imagens reais sequenciadas, bastaria ao utilizador (que era quem manuseava a máquina) repor uma moeda (um níquel) e repetia-se o movimento – o aparelho estava construído de modo a executar um “loop” incessante do filme, sem princípio nem fim - como em Sandow

⁹Segundo Laurent Mannoni a performance do *Pauvre Pierrot*, incluída no espectáculo das *Pantomimes Lumineuses* tinha uma duração de cerca de 15 minutos, envolvia 500 frames, e uma película de 36 metros

¹⁰Curiosamente o procedimento mais determinante e corrente na videoarte e cinema experimental de galeria.

(1894), ininterruptamente em poses de musculação. Portanto, ao contrário do sistema de Reynaud, que era manipulado pelo próprio - o observador não tinha uma intervenção directa como nos brinquedos ópticos - quebrando claramente com a circularidade estrutural, que aliás recusava pretendendo uma sucessão linear das imagens, explorando a narrativa, face a uma plateia.

Neste período, uma série de investigações na fotografia convergem na procura do modelo mais eficaz de registo e reprodução do movimento; Pierre J.C. Janssen, o astrónomo francês, inicia o processo, com o desejo de registar a passagem de Vénus entre o Sol e a Terra, e elabora um revólver astronómico fotográfico que lhe permitia registar sequencialmente 48 imagens em 72 segundos; esta invenção serviria de ponto de partida para a cronofotografia, especialmente a seguir com os contributos de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey no seus estudos - de análise da decomposição da realidade do movimento - da locomoção humana e animal. Se o primeiro desenvolve um sistema de obturação de alta velocidade, o segundo na especialização da cronofotografia, concebe uma espingarda fotográfica com um tambor que continha filme em celulóide sensível (sem perfurações), fotografando sequencialmente no mesmo suporte, num processo técnico que é basicamente semelhante ao do cinematógrafo. Marey ainda desenvolveu pesquisas no registo em alta velocidade o que possibilitou o efeito em câmara lenta. A cronofotografia, além de permitir a decomposição do gesto ou de um movimento em registo fílmico, também possibilitava a exploração dessas imagens em sentido inverso, ou seja, por mecanismos ópticos, era possível animar essas imagens sequenciais e assim obter a ilusão de movimento. O impacto das apresentações públicas destes dispositivos de Muybridge e Marey foi profundo na ciência, na tecnologia, na cultura e nas artes. As suas imagens, que se caracterizavam largamente por locomoções e acções executadas sobre um fundo negro, parecem repercutir-se nas primeiras imagens cinematográficas de atletas, danças e acrobatas¹¹. A criação de laboratórios de investigação científica e a divulgação das suas experiências em publicações da especialidade, influenciaram e estimularam outros investigadores e inventores no último

¹¹Como se poderá observar em múltiplos filmes de Edison, de 1896, como os exercícios de musculação de “Sandow”, as danças em “Annabelle serpentine dance”, “Buffalo Dance”, “Imperial Japanese dance”, o acrobata “Luis Marinetti, contorcionist”, etc.

decénio do século XIX, como Georges Demeny, Louis Le Prince, Ottomar Anschutz, William Friese-Greene, Albert Londe, etc. Mais, o seu legado ressoa periodicamente e recorrentemente nas vanguardas artísticas do século XX, manifesta ou implicitamente, em ensaios visuais e audiovisuais de decomposição do movimento e fragmentação do tempo, em múltiplos aspectos formais como a sobreposição, a simultaneidade, a justaposição de imagens, nos efeitos estroboscópicos, etc, como se notará nos movimentos do futurismo, em Dziga Vertov, nos filmes cronofotográficos de Norman McLaren, no experimentalismo filmico alemão dos anos 20/30 (como em Hans Richter e Walter Ruttmann), nas experiências de Stan Brakhage ou mais recentemente nos exercícios de *found-footage* de Martin Arnold (*Passage à l'Acte*, 1993) ou em Peter Tscherkassky (“*Outer Space*”, 1999), entre muitos outros.

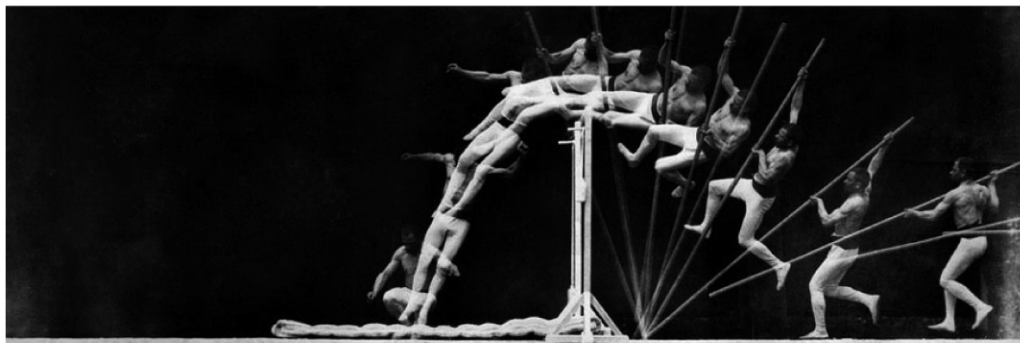
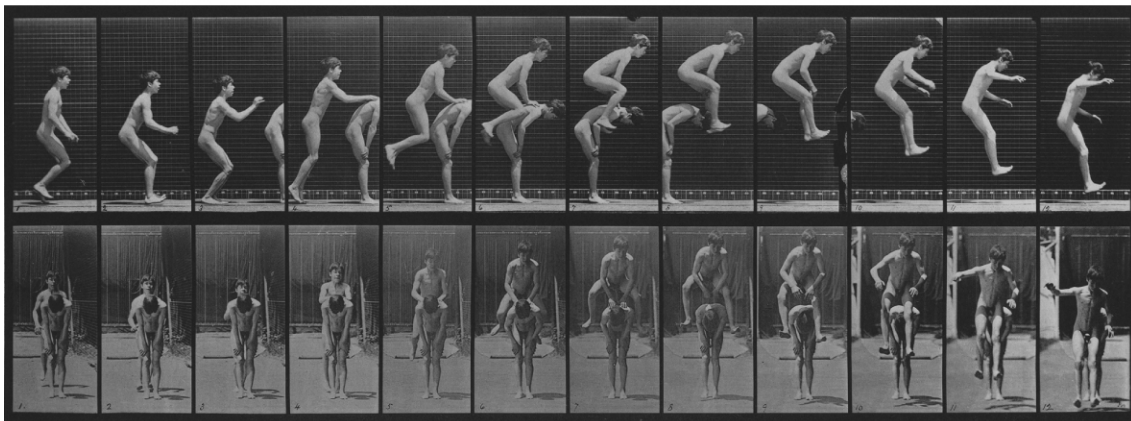
A informação sobre as novidades tecnológicas circulava com grande abundância. Esta época é aliás reconhecida pela grande quantidade de patentes registadas das mais diversas ideias e invenções, precisamente para prevenir a concorrência desleal; seria por isso natural que tanto Edison como os Lumière percebessem que a película em celulóide perfurada seria a solução para reproduzir o registo do movimento dum modo estável. Chega-se a um momento em que finalmente é possível registar e reproduzir o fenómeno da realidade visível; a cinematografia — a grafia do movimento — apresentava-se, de facto, como a “nova escrita da vida”¹² e seria esta a magia inicial do cinema. A “ulterior magia ilusiva, será assim garantida por Méliès que, em certo sentido, recolhe a grande tradição da iconografia e da poética da maravilha, da surpresa, da estupefacção e transforma-a na nova estrutura do cinema, o tecido específico do novo imaginário cinematográfico”¹³.

Em síntese, no período do pré-cinema assiste-se a um progressivo investimento em processos de construção da imagem em movimento e do registo da imagem no tempo, e emerge uma cultura visual que explora e institui modelos do olhar tecnologicamente mediado. Paolo Bertetto salienta a necessidade de se enquadrar esta fase numa rede

¹²Mannoni. 2003. pág. 43.

¹³Mannoni. 2003. pág.43.

complexa de interações e contributos “técnicos e visuais, linguísticos e oníricos, científicos e espectaculares”¹⁴, que atravessam gerações; propõe a observação das origens do cinema para além do produto narrativo, como uma síntese das artes e da técnica, das pesquisas científicas e do espectáculo. Como refere Laurent Mannoni, “o futuro está na lanterna cronofotográfica”¹⁵.



¹⁴ Berteto. 1996. pág. 33.

¹⁵ Mannoni. 2003. pág. 161.

Após a apresentação oficial pública do cinematógrafo, pelos irmãos Lumière, em 1895, no Salon Indien du Grand Café, a propagação do seu impacto foi imediata; conscientes da importância de constituir um programa multifacetado, enviam operadores de câmara para várias partes do globo e documentam lugares distantes, pessoas, eventos exóticos. Mesmo não intencionalmente, este registo inicial impõe naturalmente um estilo, um olhar instântaneo; são como apontamentos do real em que a constante é no mínimo o movimento, uma certa ideia de dinâmica no olhar sobre a realidade. Mas haverá outros aspectos na constituição desse olhar, mais ainda quando Edison já apresentava os seus filmes no quinetoscópio e Robert William Paul o seu animatógrafo; ou seja, para além de rapidamente surgirem réplicas, havia concorrentes na área com ambições semelhantes, mas havia também uma procura crescente de produtores ou empresários relacionados com a actividade do entretenimento, interessados em utilizar esta nova tecnologia¹⁶.

Geralmente, mesmo a propósito das sessões inaugurais, define-se o cinema como a projecção, em sala escura, de imagens fílmicas, num ecrã fixo e perante um público. Mas os espaços de exibição iniciais eram distintos do modelo actual que caracteriza as salas de cinema ou as salas de teatro adaptadas para cinema, sendo também diferenciados os modos de recepção no entretenimento tradicional; apesar de oferecerem condições que suportavam a exibição de filmes, não estavam preparados para especificidades deste novo media e, além disso, essas mesmas condições iriam também ser determinantes na produção e concepção das imagens.

Esta nova tecnologia permitia, conforme era publicitada, uma “ilusão do movimento semelhante à vida”¹⁷ e esta seria mesmo, em síntese, a principal contribuição

¹⁶Rapidamente na década final do século XIX e nos anos seguintes, ocorre em diversos países, ainda que predominantemente na América e na Europa, uma rede de experiências entre pioneiros, entre a admiração e a concorrência — enquanto alguns tinham actividade vocacionada para o desenvolvimento de aparelhos de projectar e filmar, para a fotografia, ou para variações da lanterna mágica, outros tinham ambições no campo do entretenimento. O empreendedorismo era internacional: na Inglaterra, Birt Acres e Robert Paul (1896), James Williamson e George Albert Smith (1897) ou William Friese Greene (1885); na Alemanha, os irmãos Emil e Max Skladanowsky (1895) e Ottomar Anschutz (1887-1895); em Itália, Filoteo Alberini, Calcina e Pacchioni (1895); em Portugal, Aurélio da Paz dos Reis; em França, Georges Méliès (1896), Alice Guy (1896), Ferdinand Zecca (1899) e as produtoras Gaumont e Pathé Frères (1896); em Espanha, Segundo de Chomón (1900); na Dinamarca, Peter Elfelt (1897); nos E.U.A., Latham Brothers (1894), Francis Jenkins (1894), Owen Eames (1895), Thomas Armat (1895), Edwin S. Porter (1898), etc.

¹⁷Hansen. 1991. pág. 24.

dos Lumière e a razão para o seu sucesso; à medida que começou a generalizar-se a produção de mais filmes, teriam que estar preparados para conviver nos mesmos locais de exibição já existentes como teatros, espectáculos de projecção em tela como a lanterna mágica e a estereoscopia. O cinema como experiência social e estética apresentava-se como algo sem precedentes, e estavam ainda por descobrir a relação entre o espectador, o ecrã e a dimensionalidade particular espacial cinematográfica¹⁸. Havia uma conjuntura legitimada nas artes do espectáculo de sala, e em particular nos espectáculos de projecção em sala, que numa fase inicial absorveria este novo advento, que ainda não tinha um lugar próprio; assim, a questão que se coloca é a de perceber se este factor seria determinante nas produções fílmicas desta fase.



A cinematografia da primeira fase, durante pelo menos a primeira década (até 1904) e que precede outra de dominante narrativa, tem sido denominada de cinema das atracções. O termo foi proposto em 1985 por André Gaudreault e Tom Gunning, referindo-se a duas fontes da teoria e história do cinema; primeiro refere-se à tradição popular de que o cinema se manifestava em feiras populares (no vaudeville, em circos) onde um conjunto de atracções apelavam às audiências: poderia ser inserida num programa de variedades (canções, danças, acrobacias, ilusionismo, animais treinados) ou em parques de diversão com montanha-russa ou carrosséis; e ainda, em museus de curiosidades exóticas e de monstruosidades, assim como outros aparatos de representação visual em grande escala (como panoramas, dioramas, mareoramas, myrioramas, o Hale's tour, etc). Gunning refere ainda que Serguei Eisenstein, em 1920, utilizou o termo para descrever práticas cinematográficas vanguardistas referindo-se à montagem das

¹⁸Hansen. 1991. pág. 25.

atracções; o autor pretendia potenciar uma montagem de choque que envolvesse directa, emocional e psicologicamente o espectador.

A este período das atracções sucede-se um outro, a partir de 1906, mais narrativo, em que eram desenvolvidas acções extensas, em noção consciente de causa e efeito; os personagens tinham motivações e desenvolvia-se o efeito de tensão dramática, que mais tarde se generalizou com a expressão *suspense*. O cinema das atracções procurava apresentar imagens que provocassem espanto, que encantassem pela cor, pelo movimento, com figurinos espectaculares, cenários estranhos; procurava surpreender com truques mágicos e situações extraordinárias, exóticas ou grotescas, e ainda investia em visões sensacionais tecnológicas, como comboios em movimento, os primeiros aviões, explosões, imagens aceleradas, etc. Gaudreault, referindo-se ao estilo, acrescenta também o termo “monstration”, do francês “monstre” que Flávia Cesarino traduz por *cinema de mostraçãõ*, e que pretende fazer alusão ao cinema que investe mais no acto de mostrar ou apresentar, do que em contar uma história, ou representar; mas para Gaudreault a componente narrativa não fica totalmente excluída, pois, como indica o autor, neste regime “a história consiste em mostrar personagens que agem, mais do que em relatar as suas peripécias”¹⁹. Em filmes como “Rough Sea at Dover” (Brit Acres, 1895), “Serpentine Dance” (Edison, 1896) ou “Baignade en Mer” (Lumière, 1895), assiste-se a ondas agitadas, a uma bailarina que dança, a jovens que saltam para o mar; todas as cenas se desenvolvem no seu ritmo, onde a sugestão ocorre sempre no tempo presente; o público ficava encantado com a capacidade que este novo media tinha ao apresentar imagens de grande realismo em cenas do quotidiano. Mesmo os filmes que pudessem conter múltiplos planos, não significa que sejam narrativos, uma vez que, segundo o autor, são concebidos como unidades e não em função da relação entre eles.

A interpretação de Tom Gunning é um pouco diferente; o cinema das atracções não se opõe totalmente ao cinema narrativo que se afirmou a partir de Griffith; os filmes daquele período reflectem uma tendência exibicionista: “o cinema das atracções solicita uma atenção consciente da atracção fílmica na curiosidade do espectador”; “o espectador

¹⁹Gunning. 1995. pág. 115.

mantém a consciência do acto do olhar”²⁰. São as próprias imagens que parecem dirigir-se ao espectador - desde a célebre imagem do comboio que se encaminha ao espectador em iminente colisão, ao estilo performativo dos actores que sorriam e acenavam para a câmara; ou quando Méliès dirigia a atenção para as suas acções, e mesmo, na sala, quando durante a projecção o projeccionista ou o apresentador (dos filmes) se dirigia directamente ao público reforçando a sua participação consciente de integração pública no acto de exibição. Apresentava-se assim uma disposição de confronto tanto na forma dos filmes como no modo como decorria a sua projecção. Inclusive quando se introduz a montagem e se desenvolvem narrativas mais complexas, a estética das atracções seria recorrente em doses mais pequenas, desde espectáculos não-narrativos como musicais, até, segundo Gunning, continuar nas vanguardas filmicas dos anos 20/30; o objectivo seria, em parte, contrariar o realismo diegético reproduzindo momentos de desorientação cinemática, o que viria a ser um processo admirado, por exemplo, pelos surrealistas, como nas experiências filmicas de Luis Buñuel e Salvador Dali. Por outro lado, Yuri Tsivian chama à atenção para o carácter multifacetado dos programas de sessões se caracterizar por uma associação de filmes narrativos e não-narrativos, muitas vezes sem qualquer tipo de lógica na organização, criando no espaço do ecrã um “efeito Kuleshov involuntário”; “as impressões de um filme para outro, eram involuntariamente transferidas para o próximo, estando os filmes ligados pela adjacência aleatória do programa”, tudo para criar um impacto de espanto no público. Assim, o primeiro cinema não seria uma só atracção, “mas também e sobretudo, um encadeamento de atracções”²¹.

Desde logo, nos anos iniciais do primeiro cinema, houve a percepção de que a imagem cinematográfica poderia servir outro propósito além do entretenimento, nomeadamente a preservação da memória histórica. O polaco Boleslas Matuszewski, que pertenceu ao primeiro grupo de operadores de câmara contratados pelos Lumière, apresentou uma das primeiras reflexões escritas sobre as potencialidades que este novo media podia introduzir, no texto “Une Nouvelle source de l’Histoire” (1898), onde propõe a criação de um depósito cinematográfico histórico, acreditando que o sistema de

²⁰Gunning. 1995. Pág. 121.

²¹Strauven, 2006. Pág. 115.

gravação deste novo dispositivo preservava uma objectividade intrínseca como registo da realidade, assim considerando o seu valor histórico incontestável. Estimava existir uma linhagem entre o museu de fotografia do século XIX e o que poderia vir a ser um museu cinematográfico no século XX, propondo a criação desse depósito legal onde os filmes poderiam ser cuidados, organizados e acedidos, à semelhança de um arquivo contemporâneo, mas vocacionado para a vertente documental no registo da actualidade e preservação para memória futura²².

Apesar do objectivo científico original das imagens dos irmãos Lumière, com as suas reproduções do movimento e da vida quotidiana, também estes teriam consciência do carácter sugestivo das imagens dirigidas ao espectador. Cenas de ruas e praças nas cidades, vistas de paisagens longínquas, vão constituindo um género nesta fase inicial, já que os mesmos assuntos eram populares nos “shows” de estereoscopia e lanterna mágica, e que no fundo reflectiam a curiosidade e o desejo de conhecer o mundo. No período inicial de afirmação deste novo dispositivo, o modelo adoptado relativamente ao registo documental era próximo da ilustração (fotográfica) jornalística ou de magazine, que mais tarde se denominou de actualidades. A observação dos catálogos ou dos programas de sessões cinematográficas, oferece-se-nos uma visão enciclopédica, em que o desejo de surpreender ou provocar espanto, colocava lado a lado o real e o grotesco, desde paisagens panorâmicas à microfotografia, das cenas domésticas aos prisioneiros decapitados, até à electrocução de elefantes (Edison, 1903). Outra estratégia frequente consistia na colocação da câmara no ponto de vista de um passageiro, como no filme “Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel” (Lumière, 1898) neste caso efectuando um traveling vertical; ou então, em movimento horizontal, um traveling (frontal e lateral) também chamado de *phantom train ride*²³, também muito popular na época como na sequência “Veduta del canale” (Lumière, 1896) realizada num barco a vapor em Veneza, ou no plano frontal “Engine front – Barnstaple” (Cecil Hepworth, 1898) executado num comboio. Nestes planos, salienta Ben Brewster²⁴, é intensificada a sensação dinâmica e a alienação da experiência do espaço e do movimento mediada tecnologicamente. Charles

²²Abel. 2005. pág. 596.

²³Posicionando a câmara na frente ou na lateral perpendicular de um veículo em andamento, a imagem cria um efeito *parallax* de movimento - este efeito óptico seria essencial no cinema de animação. A câmara poderia ser colocada num comboio, num barco, num automóvel, num carro eléctrico, etc.

²⁴Brewster. In Abel,

Musser refere que esta convenção na experiência do “espectador como passageiro” denota a importância dos filmes de viagens (travelogues) neste período, e por sua vez Noel Burch salienta que a identificação do espectador com o ponto de vista sugerido na *phantom train ride* será determinante e empregado frequentemente no cinema posterior²⁵.

Sob o efeito original mas com propósitos diferentes se revê o *phantom train ride* no travelling contemporâneo, p. ex. tomando a forma de um episódio da narrativa — na longa sequência do “Querido Diário” (1993), de Nanni Moretti, o protagonista decide visitar o local onde o Pasolini fora assassinado em 1975, e assiste-se a um longo travelling, seguindo-o na sua Vespa; a narração desaparece, o som ambiente também, apenas se ouvindo um improviso de Keith Jarrett ao piano; o espectador vai ficando absorto entre a contemplação e uma vaga memória, o plano oscila entre a sucessão de paisagens e uma sugestão de imobilidade, dirigindo-nos para uma homenagem sentida e melancólica, que termina com a revelação de uma escultura (um vestígio de celebração do realizador) entre os arbustos em terreno baldio, e fecha-se a sequência.

Noutro modo, este movimento de câmara serve inclusive como catalisador narrativo nos *roadmovies*, como se verifica, nomeadamente, em David Lynch, fortalecendo o género fílmico e tirando partido específico do mesmo efeito original do plano, e.g., no travelling nocturno frontal em *Lost Highway* (1997), lançando-se o olhar do espectador para um horizonte obscuro, mantendo o efeito hipnótico, sugerindo também uma noção de perigo e assombro, porque o espectador se depara com um destino indefinido, atirado para o *oblivium* nocturno de uma auto-estrada.

Maximo Gorki, um espectador surpreendido e crítico, numa das primeiras sessões dos Lumière efectuadas na Rússia, descreve com desconfiança o filme “A chegada de um comboio à estação de La Ciotat” (Lumière, 1895), referindo a sensação de ameaça eminente: “dirige-se na vossa direcção como uma flecha – cuidado! Dir-se-ia que ele se vai precipitar onde vos encontráis sentados, e transformar-vos num saco de pele dilacerada, cheio de carne retalhada e ossos esmagados”, “mas — acrescenta logo a seguir — trata-se contudo de um comboio de sombras”²⁶. O escritor adverte para os

²⁵Abel. 2005. Pág. 133.

²⁶Banda, Daniel. 2008. Pág.50.

perigos que esse cinema revela: uma sociedade orientada para o consumo de espectáculos, que alimenta a sede de estímulos perceptivos e emocionais, e adianta que os gritos da assistência quando o comboio se aproxima reflectem menos uma relação com uma ideia de realidade do que a perda de sentido na relação com a realidade moderna. Sobre o posicionamento de Gorki, Gunning salienta que “o seu reconhecimento de que a imagem do filme combinava os efeitos realistas com a consciência do artifício do dispositivo” corresponderia à reacção da generalidade do público, i.e., “mais do que confundir a imagem com a realidade, o espectador estaria espantado com o efeito que esta



nova ilusão da projecção do movimento proporcionava”²⁷. Siegfried Kracauer, por seu lado, refere que todo o desenvolvimento da cultura moderna de entretenimento integrava o cinema num programa segundo um regime de alternâncias, ou seja, as sessões cinematográficas eram alternadas com espectáculos musicais, actuações cómicas, circenses, etc; o cinema seria apenas mais um elemento de uma experiência que denomina de “prática artística total de efeitos” de estímulo aos sentidos²⁸. Essa satisfação dos sentidos providenciada pela sucessão de atracções não seria mais que um reflexo da “fragmentação da experiência moderna”. Já Miriam Hansen, a propósito das reflexões de Walter Benjamin sobre a espectacularização do desastre tecnológico, indica que esta

²⁷Gunning, Tom. pág. 118.

²⁸Gunning. 1995. pág. 127.

experiência moderna do choque corresponde à adaptação da percepção humana à reestruturação das relações do espaço e do tempo impostas pelos modos de produção industrial e de transporte modernos – se estas atrações provocassem a sensação de perigo seriam, apesar do espanto, também percebidas como uma ilusão (uma vez que o espectador está consciente) tornando a experiência assustadora numa experiência de reconhecimento. Neste contexto, Tom Gunning considera que, longe do sonho de replicar totalmente a realidade, este cinema “primitivo” expunha a mediação tecnológica ao espectador revelando o seu próprio aparato, mas ao fazê-lo também “desfez a crença *naïf* na realidade da imagem”²⁹ – sobre este aspecto observe-se o “*Démolition d’un mur*” (Lumière, 1896), em que se assiste a operários demolindo uma parede. No fim da sua acção, os projeccionistas passam o filme em sentido inverso e a parede volta à sua forma inicial. Esta flexibilidade no momento da projecção é muitas vezes comentada; aliás, por vezes a imagem era apresentada como uma imagem fixa, como uma fotografia, sem movimento, e depois a manivela era accionada e a imagem começava a movimentar-se, ostentando o próprio funcionamento do aparelho filmico como uma atracção - citando Gorki, “subitamente o ecrã começa a cintilar e a imagem começa a ganhar vida”.

Estes artifícios irão ser reutilizados, como técnicas cinemáticas, posteriormente e de modos diversos pelas vanguardas artísticas dos anos 20 e 30, p. ex. com Dziga Vertov no “Homem da Câmara de filmar” (1929), na tentativa de reforçar a autonomia do cinema face às outras artes, salientando a importância do plano e da montagem, reutilizando claramente os mesmos recursos do primeiro cinema em contexto documental, em visão formalista e rítmica moderna: a alternância contrastante de planos, a trucagem, a animação frame a frame, a aceleração e abrandamento do movimento da imagem, e o congelamento da imagem, ao ponto de se assistir ao processo de montagem do próprio filme, em simultâneo sob o olhar do espectador – parece que tudo converge para a consciência de que se está perante material filmico, e a afirmação da coexistência criativa do homem e da máquina (de filmar). Por outro lado, se em Vertov se observa uma libertação do modelo narrativo clássico, estas técnicas não deixam também de ser empregues no cinema de acção, no campo do entretenimento. Martin Scorsese recorre insistentemente ao mesmo tipo de montagem dinâmica e com propósitos distintos, ao

²⁹Gunning. 1995. pág. 129.

serviço da narrativa, e sobretudo relacionando estas técnicas de montagem com as emoções ou o estado de espírito dos personagens - mais uma vez o ritmo é essencial (e a música), numa sucessão agressiva de planos contrastantes, como movimentos abruptos da câmara, desacelerações do movimento e congelamento da imagem, entre um realismo e um “neo-impressionismo”, como se pode observar em “Goodfellas” 1990, “Raging Bull” (1980) ou “Taxi Driver” (1976).

Na primeira década do cinema a duração dos filmes é reduzida, porém com sinais de narratividade. Na generalidade, mantêm a tendência para o repentismo como é patente, e.g., nos trabalhos de Méliès, no modo como personagens e objectos aparecem e desaparecem. Asua trucagem servirá, aliás, de modelo arquetípico do cinema das atracções, mesmo nos seus filmes mais longos. O registo da comédia e as suas variantes era predominante, nos filmes de perseguição³⁰, de dança, do burlesco ou nos filmes de transformação ou filmes de truques. Estes filmes de truques — ou trucagens — foram os que inicialmente celebrizaram Georges Méliès: o termo deriva do francês “trucage”, e muitas vezes se lhe tem atribuído a paternidade desta invenção pela mestria notável que atingiu, mas de facto outros intervenientes neste período usavam igualmente este recurso. Fundamentalmente, consiste numa técnica de filmagem em que o operador de câmara pára de rodar a manivela do obturador e nesse momento troca-se o objecto ou actor filmado por outro, sem mudar a posição da câmara, voltando-se depois a filmar, resultando num truque de substituição instantânea quando se assiste ao filme linearmente. Muitas vezes quando ocorre essa substituição, vê-se fumo e explosões; noutra variação deste truque, o operador rebobina o filme (sem o expor à luz) e ao filmar novamente o objecto ou actor, surge sobreposto à imagem filmada anteriormente, em técnicas que foram sendo depuradas, resultando em fundidos ou encadeados, justaposições visuais, etc. Em catálogos, estes filmes são referenciados com o nome *scènes à transformations* ou *scenes à trucs*, e pode observar-se a sua utilização no “Escamotage d’une dame chez Robert Houdin” (1896) de Méliès. Uma outra técnica de trucagem era a imagem registada

³⁰A denominação é uma tradução directa da expressão anglo-saxónica “chase films”. Refere-se a um género de filme, geralmente composto pela associação de múltiplos planos, mas com regras pouco rígidas, praticamente dedicado a uma ou várias perseguições, muitas vezes levada a cabo por grupos de homens ou mulheres, por sua vez é habitual a fuga ser protagonizada por um indivíduo solitário. Estes filmes prestavam-se facilmente a cruzamentos com outros géneros (Abel. 2005. pág.158).

uma a uma, até à formação da sequência, que mais tarde se veio a chamar filmagem *frame by frame* e *stop-motion*, e que evoluiria para um género específico: a notória abundância de dispositivos de imagem em movimento (como os brinquedos ópticos) ou as cenas animadas do teatro óptico de Émile Reynaud, terão influenciado autores pioneiros tão emblemáticos como Émile Cohl, James Stuart Blackton, Albert E. Smith ou Winsor McCay, entre outros, na fundação do cinema de animação. Neste período, outros filmes combinavam a trucagem mais convencional com a filmagem *frame by frame* na criação de *efeitos especiais* (em recurso pioneiro a um cinema fantástico contemporâneo) como nos filmes de Segundo de Chómon “La maison ensorcelée” (1908), “El hotel eléctrico” (1908), com objectos animados que por vezes interagem com actores; e ainda o “Simphonie Byzarre” (1909) com desenhos e objectos animados - que Frank Kessler considera quase surrealista³¹.

São técnicas, em suma, que prevaleceram generalizadamente no cinema, mesmo com o advento do cinema digital, com estratégias semelhantes e adaptadas ou mais sofisticadas (de forma talvez mais notória no âmbito do cinema de fantasia e ficção científica) assistindo-se, num outro sentido, à citação a esse imaginário fílmico que envolvia trucagens e outros efeitos desse primeiro período. A ilusão pode começar logo pelo tipo de filmagem no estúdio ou no local respectivo, e.g., através da paragem da câmara e da técnica de substituição, da dupla exposição e do uso de máscaras (para efectuar dupla exposição), de cenários complexos pintados (muitas vezes planos ainda que sugerissem profundidade), da imagem em sentido inverso, dos truques pirotécnicos que já existiam no teatro (fumos, jogos de luz, máquinas de cena, alçapões) ou depois, “em laboratório”, pela montagem com sobreposições, cortes no filme, pinturas de película, etc. George Sadoul refere o realizador checo Karel Zeman (um dos mestres do cinema de animação) como um dos herdeiros de Georges Méliès, reconhecido por filmes emblemáticos como “Inspiração” (1948), “O barão de Munchausen” (1961)³², ou “O Mundo Fabuloso de Jules Verne” (1958), entre outros. Sobretudo neste último, que

³¹ Abel. 2005. pág.933.

³² Em Zeman o cruzamento de referências artísticas é constante, das artes plásticas, às literárias, as artes performativas e cinematográficas No “Inspiração” constroi uma animação (que parece improvável) com marionetas de vidro, com Pierrot e Columbina envolvidos numa dança de amor e rejeição; no “O barão de Munchausen” faz uma variação da aventura, usando imagens com actores reais que alia a diferentes técnicas de animação, evocando as gravuras de Gustave Doré e o imaginário de Méliès.

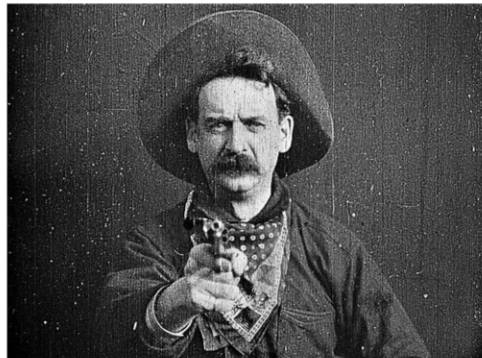
indicia uma homenagem directa ao pioneiro francês, pela evocação dos ilustradores dos livros de Verne (que serviram também de referência a Méliès: George Roux, Léon Bennett e Édouard Riu) e, de igual forma, pela estratégia cinematográfica que empregou, nomeadamente a combinação de diversos estilos de animação (stop-motion, animação de recortes, marionetas) com a performance de actores reais; algumas das imagens são claramente próximas dos cenários planos pintados como o “tromp d’oeil” de Méliès, e tecnicamente assiste-se como que a um melhoramento de múltiplas técnicas do pioneiro (como a trucagem, a dupla exposição, a articulação de cenários em miniatura e outros em escala real, etc). Num outro caso, em renovada associação a procedimentos das atracções, observe-se o filme “Matrix” (1999) dos irmãos Wachowski, em que para além da relação



referencial ao mundo da internet e aos jogos de computador, se observa o modo como a própria estrutura recupera modelos do primeiro cinema, visando um puro deleite da visão, pela sucessão impressiva de atracções visuais descontínuas, em que mais do que a narrativa é reforçada a espectacularidade do efeito. Deve salientar-se que se assiste à combinação de imagens de actores reais com cenários e objectos artificiais concebidos em animação 3D: através de uma técnica que alia a produção e a pós-produção denominada de “chroma key”, os actores foram filmados em estúdio, sobre fundos verdes e azuis, e posteriormente, esses fundos são substituídos, em tratamento de laboratório, por cenários, objectos, personagens, etc, o que pode ser visto como um melhoramento do efeito da substituição, da sobreposição e dupla exposição³³. Outro aspecto que pode ser

³³A utilização deste efeito especial não foi propriamente uma novidade na história do cinema, pelo contrário, o efeito “chroma key” já vem sendo testado e melhorado desde os anos trinta.

relacionado com os filmes do período das atracções é a ocorrência da metamorfose nos seres humanos (e.g. o personagem que se transforma num agente do Matrix) em efeito similar á trucagem de substituição, recorrendo a efeitos digitais de tratamento visual denominados de “morphing”. Há, aliás, situações em que o cenário é apresentado ao espectador como assumidamente gerado em computador (os protagonistas Neo e Trinity encontram-se num fundo absolutamente branco e são subitamente rodeados por armários repletos de armamento). Georges Méliès faz uma experiência similar em “La Sirène” (1904): num salão, um homem enche um aquário de peixes, e de repente, o protagonista



estende os braços e o cenário à sua volta transforma-se no oceano profundo, o aquário aproxima-se e entre os peixes surge uma sereia³⁴. Em Matrix, alguns dos momentos mais emblemáticos que este filme apresenta recorrem ao efeito “bullet time”³⁵: quando a personagem Trinity (Carie-Anne Moss) se encontra cercada pelos polícias, responde com um conjunto de golpes de artes marciais; subitamente salta, a imagem pára, ela parece flutuar como que estática, e a câmara roda sobre eles na horizontal, depois recomeçando a

³⁴Curiosamente a metamorfose também ocorre neste filme quatro vezes com o protagonista: entra em cena um homem de fato e cartola comporta-se como um ilusionista, enche um aquário de peixes, transforma-se num pescador, volta à primeira forma, e termina como Neptuno.

³⁵A expressão “bullet time effect” surgiu durante a preparação do filme Matrix, sugerindo um travelling panorâmico sobre um objecto — como se a câmara circundasse uma bala em movimento, o que é uma impossibilidade — múltiplas câmaras alinhadas disparam consecutivamente, num estúdio chroma key, e posteriormente as imagens são tratadas e interpoladas digitalmente resultando na sugestão daquele movimento da câmara, com actores e objectos estáticos ou em movimento lento.

acção com o golpe fatal da protagonista; mais adiante no filme, no terraço de um edifício, um agente do Matrix dispara sobre Neo (Keanu Reeves) e o efeito é repetido - desta vez, quando o olhar circunda o personagem, vêmo-lo a desviar-se das balas. Este truque, entre a mobilidade e a inacção, consiste num melhoramento da técnica usada por Eadweard Muybridge (com múltiplas câmaras em disparo coordenado ao longo de um trilho) aqui simulando uma rotação do olhar em velocidade normal e em que o movimento dos actores é eliminado ou muito abrandado. Eivind Rossaak sugere, em semelhança às atracções, existir o objectivo claro de deslumbramento do espectador — quebrando a narrativa, o filme abranda a velocidade, ou pára (o som é semelhante ao ruído arrastado da manipulação de um filme na moviola ou num leitor de video) e quebra-se a regra dos 180 graus, depois recomeçando em velocidade normal; não sendo o recurso “pré-clássico”, pretende surpreender - a atenção do espectador é direccionada para o próprio funcionamento do dispositivo filmico, em que “a câmara parece mover-se mas o tempo parece ter parado”³⁶.

Tom Gunning reconhece a abordagem narrativa em Méliès, e salienta a sua clara influência em outros autores; no entanto, recorda que é o próprio realizador que diz que o pretexto da história serviria para truques e efeitos especiais de substituição e transformações. Charles Musser, por sua vez, considera que a narrativa teria um papel mais notório devido à presença dos apresentadores que comentavam as imagens, ancorando-as pelo discurso verbal; este aspecto é geralmente negligenciado e reforça um dos aspectos que se perdeu definitivamente no visionamento contemporâneo dos filmes dos pioneiros. Musser indica o exemplo de Edwin S. Porter, com filmes que continham múltiplos planos que reforçavam o conceito narrativo, e cita o “The Great Train Robbery” (1903), que contém o célebre plano do vilão a disparar para a câmara, em estratégia dramática que motiva no espectador uma identificação com as vítimas. Tom Gunning opta por uma interpretação diferente, considerando esse plano um recurso de choque, agressivamente dirigido ao espectador. Musser identifica em Porter o pioneirismo no dispositivo narrativo e Gunning procura as diferenças do seu cinema em relação ao que vem a seguir, inserindo-o no cinema das atracções. Gunning argumenta

³⁶Rossaak, Eivind in Strauven, Wanda. Pág.325.

com o facto de o apresentador poder decidir a ordem de exibição dos filmes (e no caso de filmes mais longos com multiplanos, como eram constituídos por várias bobines, poderiam ocorrer arranjos diferentes e determinantes numa leitura narrativa) e cita novamente o dito plano do vilão: ora colocado logo no início da sessão, ora apenas no fim (consoante o contexto da apresentação) sem seguir qualquer tipo de instruções do realizador - seguindo o regime das atracções.

A questão que se coloca não é necessariamente a de opor o cinema das atracções ao cinema narrativo, uma vez que a tendência é a narrativa absorver o modelo das atracções, e, na generalidade do cinema pioneiro, pode observar-se a interacção entre ambos. Mesmo admitindo a importância da narrativa nos filmes de Méliès e de Porter, não se pode analisá-los sem perceber como se mantêm operativas as atracções. A partir de 1906, a narrativa começa a tornar-se uma constante dominante mas o dispositivo das atracções permanece presente nesses filmes (experimentais, de animação, na pornografia) ou em momentos específicos integrados na narrativa (comédias, melodramas, épicos, filmes bíblicos, musicais, e filmes populares com efeitos especiais e pirotecnia).

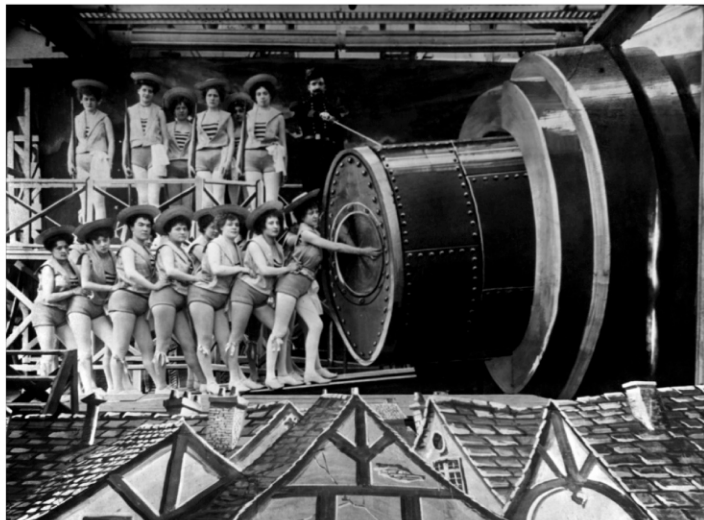
2.1 O *tableau*

A lógica de exibição foi determinante na definição do plano, do enquadramento e da montagem no primeiro cinema, e um dos referentes mais presentes é o teatral. O tipo de plano mais frequente nesta primeira fase era o *tableau* ou quadro teatral³⁷ onde o enquadramento estabelece um plano geral que privilegia largamente o espaço circundante, vendo-se os actores a corpo inteiro, permitindo a sua movimentação e *mise-en-scène*, tal qual se tratasse de um palco, ora filmado – em justaposição na linha da frente da plateia, frontal e geralmente fixo. Este ponto de vista estabelece-se como uma unidade, mesmo que existissem transformações ou manipulações; essa estabilidade garantia a sensação de continuidade na acção e a ocorrência da trucagem sem interrupção na linearidade, o “*trompe d’oeil* mágico”³⁸. Esta unidade e autonomia do plano distingue-

³⁷Hansen. 1991. pág. 34.

³⁸Hansen. 1991. pág. 34.

se da convenção clássica, posterior, onde o plano funciona integrado num conjunto que sugere continuidade narrativa no espaço e no tempo. Quando estes *quadros* eram associados a uma narrativa, geralmente a acção performativa era completada antes do corte do plano para o seguinte. Por vezes não permitiam uma leitura imediata por se apresentarem carregados de informação visual significativa, afectando o desenrolar narrativo; em contrapartida, permitia ao espectador detectar múltiplos aspectos de interesse. No cinema clássico, a tendência será a de subtilmente colocar o espectador no espaço filmico, quando no primeiro cinema (como refere também Jean Mitry, a propósito de Méliès) o espaço e as personagens surgem perante o espectador como num



enquadramento teatral³⁹. O característico posicionamento dos protagonistas nesse quadro, o desenho frontal do plano e a sua unidade cénica, são sinais de uma concepção do espaço e do discurso que sugere ainda a apresentação em vez da representação. Tom Gunning e Musser advertem que ao referente teatral se deveria adir outras formas de construção visual populares na época, como as imagens de lanterna mágica, a ilustração em *cartoon*, em banda-desenhada e os postais ilustrados, abundantes neste período. Havia também filmes que contrariavam claramente a lógica visual do *tableau*, em que a câmara era móvel e alterava o seu eixo inicial, com enquadramentos muito próximos e executando grandes planos (da face), planos de pormenor (de objectos), planos médios

³⁹Hansen. 1991. pág. 34.

(pela cintura do protagonista); o espectador é colocado numa posição de proximidade - observe-se o plano de pormenor das mãos da criança que dá cuidadosamente o remédio ao gato em “The sick kitten” (G.A. Smith, 1903) – e até de intimidade, propensa à exploração de modos cinematográficos de voyeurismo: pelo olhar subjectivo da lente do telescópio se nos revela o tornozelo da mulher, em “As seen through a telescope”(1900).

Christian Metz considera o voyeurismo no cinema (a partir do clássico) intrínseco ao dispositivo fílmico (e absolutamente distinto do voyeurismo teatral) que se caracteriza pela sala escura, pela imobilidade e pelo anonimato de quem assiste - em regime não autorizado, isolado e unilateral, pelo *buraco da fechadura*. Ao contrário do teatro, na representação cinematográfica há uma separação absoluta entre a produção fílmica e a recepção; uma segregação entre o espaço da representação (o filme) e o espaço da audiência: “o objecto visto é radicalmente ignorante da presença do público, uma vez que não está presente”⁴⁰. O autor acrescenta que no teatro se institui um sentido temporário de colectividade protocolar onde se estabelece uma reciprocidade entre o *exibicionista* e o *voyeur*; os espectadores de cinema são “uma acumulação de indivíduos que, apesar das aparências, se parecem mais com um grupo fragmentado de leitores”⁴¹. Esta interpretação não se aplica ao primeiro cinema, pela prática utilizada das *atracções*, uma vez que o modo de apresentação dos primeiros filmes se aproxima do modelo exibicionista teatral; mais ainda quando as sessões ocorriam integradas num programa que as alternava com música, projecções de lanterna e com a presença do projeccionista, que também poderia ser o responsável pelos efeitos sonoros ou pelos comentários – em suma concorrendo para uma ideia de presença colectiva num espaço.

Mais tarde, transformações na produção irão implicar mudanças na forma de fazer filmes e na sua recepção, com influência determinante no desenvolvimento da prática e estilo performativo dos actores; o próprio Victor Sjöström inicialmente lamentou o espaço reduzido que a organização do enquadramento permitia ao actor, sendo necessário colocar réguas e marcações no chão para impor disciplina no movimento dos actores. O que inicialmente poderia parecer uma limitação expressiva na sua actuação tornar-se-á

⁴⁰Hansen. 1991. pág. 35.

⁴¹Hansen. 1991. pág. 36.

posteriormente uma das componentes que vai caracterizar o *star system*: o actor experiente no teatro denota algum desconforto no respeito ao plano fílmico, especialmente sendo um espaço de enquadramento reduzido; no entanto, à medida que lhe reconhece o potencial estético dos planos mais próximos, desenvolve o trabalho da expressão facial e uma gestualidade mais contida; com o cinema clássico, o poder sugestivo do grande plano atinge uma sofisticação técnica e plástica significativa e preponderante na definição do ícone cinematográfico.

É interessante observar como o tableau reaparece no cinema de autor, talvez como demanda das possibilidades de um cinema mais elementar, o que não significa primitivo, contrariando as tendências dominantes do cinema de Hollywood, nomeadamente nos filmes de Jean-Marie Straub e Daniël-Huillet, como em “Chronik der Anna Magdalena Bach” (1968), em “Sicilia!” (1999), ou ainda em “Moses und Aron” (1973), onde o enquadramento por vezes reforça a presença da paisagem, com ângulos oblíquos, evocando também a pintura; planos longos, estáticos, reforçam a atenção na composição do plano, na performance e no texto — estamos longe do jogo das atracções, mas ao construir toda uma longa cena num único plano, testando a sua duração, permite-nos procurar “o vento nas árvores”, como um dia afirmou Griffith; sugere-se uma gravidade dramática e austera, e propõe-se um distanciamento agora criativo e emocional; em sugestão pré-clássica, na medida em que evita a continuidade, o campo e contra-campo, e explora uma estrutura em se sucedem não muitos quadros fílmicos⁴².

Também Peter Greenaway replica a possibilidade do tableau — em primeiro lugar (e mais uma vez) pela referencialidade à pintura, em eixo constante na sua obra; segundo, servindo como disposição original para depois colocar a câmara e movimentá-la no espaço cénico, fazendo o mesmo na *mise-en-scène*, e nos jogos de luz e da cor. “Darwin”(1992) é organizado estruturalmente em dezoito quadros, que denomina de tableau, e que numera em sequência, explorando dados biográficos sobre Charles Darwin e a sua época, até chegar à teoria do evolucionismo. Cada *tableau* funciona autonomamente mas em cada um deles, o autor apresenta uma perspectiva coreográfica

⁴²Não se pretendendo uma linhagem directa ao cinema pioneiro da primeira década, antes vislumbrando referencialidades, é pertinente notar como em “Chronik der Anna Magdalena Bach” algumas cenas de conjunto de músicos — na organização do seu plano, na disposição dos actores e na cenografia — se aproximam notoriamente do plano de “The coronation of King Edward VII” de Méliès.

da câmara, melhor dito, do quadro: parte do enquadramento base frontal com Darwin no centro, o narrador identifica o seu estúdio de investigação onde passou grande parte da sua vida, seguindo-se sucessivos *travelings* frontais e para a retaguarda, e laterais (esquerda e direita); a luz vai mudando em função da atmosfera dramática narrativa, e como num desfile, sucedem-se eventos - vão entrando e saindo (de campo) personagens e objectos que fizeram parte da vida do cientista, da juventude até à velhice, e assiste-se linearmente a fragmentos da sua vida sempre no mesmo espaço cénico, no *tableau*. A alternância e contraste entre os quadros pode ser comparável à utilizada nas atracções, ainda que respeite outra linhagem de eventos biográficos e históricos, e.g., no quadro 10: começamos por ver duas mesas com ossos, parecendo uma natureza morta, depois entram homens com camelos, e a câmara aproxima-se ligeiramente; abrindo o enquadramento, agora o mesmo espaço vai revelando um museu de história natural (entrando outro homem puxando um boi) vê-se animas empalhados (um antílope e uma ovelha), continuam homens a percorrer o espaço com camelos, a luz iluminando ao fundo Darwin, rodeado de símios empalhados; ao seu lado direito um homem nu, do lado esquerdo um esqueleto... O narrador vai expondo reflexões e teorias da origem do homem, numa impressão geral de que Greenaway procurou deliberadamente também deslumbrar, com uma estratégia intrincada e minuciosa de sucessivas imagens muito fortes e plenas de informação. Nos filmes de maior sofisticação de Méliès, o plano também está saturado de informação, com cenografias complexas em *trompe d'oeil*, explorando a sensação de profundidade e com múltiplas personagens em acção em simultâneo, em grande azáfama; apesar de muito raramente fazer movimentos de câmara, isso não o impedia de realizar transformações cenográficas no mesmo *tableau*, através de cenários amovíveis ou de trucagens.

2.2 Montagem

A descoberta gradual das possibilidades da montagem impôs novas metodologias na construção cinematográfica, afirmando-se como um dos aspectos essenciais da especificidade do olhar fílmico: integrou aspectos da estética das atracções elaborando-se num dispositivo, além do mais, expressivo e narrativo. Incorporado o recurso, a

possibilidade estaria agora em desenvolver essa experiência - da narrativa ancorada num plano que compreende a unidade cénica - por via da montagem em múltiplos planos, desenvolver essa unidade, no espaço e no tempo.

Encontramos indícios de narratividade em filmes de autores de excepção como Méliès e Porter, mas também em géneros mais comuns como em filmes de perseguição, lutas de boxe, ou filmes sobre a vida de Cristo, que continham um sentido mínimo de enredo relativamente simples: muitas vezes a partir de histórias já conhecidas do grande público, de factos jornalísticos, abordando figuras históricas ou bíblicas, peças de teatro, novelas, etc. Esta particularidade é fundamental e característica do primeiro cinema uma vez que, como adverte Miriam Hansen, esse conhecimento prévio da parte do espectador é solicitado para a compreensão do filme; as imagens poderiam ser meros fragmentos de história, que apenas pela sua familiaridade transformam a recepção à projecção num reconhecimento. O espectador da época que tivesse dificuldade em reconhecer os 14 quadros que compõem os episódios do “Uncle Tom’s cabin” (1903) de Porter, poderia contar amíude com a colaboração de um apresentador nas sessões; todavia, a história já era relativamente popular no universo cultural americano (do romance de Harriet Beecher Stowe) e sobretudo porque era frequente a sua apresentação adaptada nos espectáculos de lanterna mágica, em imaginário referencial na cultura visual desse tempo.

Méliès terá sido o autor que mais potenciou o estilo *tableau*, pelas possibilidades que o enquadramento estável instituiu no exercício das trucagens mais mirabolantes, e é notória a experiência de montagem que se estrutura: se favorece a narrativa, ele próprio quebra o princípio da autonomia dos quadros, a favor duma sucessão (em continuidade) de vários planos, como na cena final do “Le voyage dans la lune” (1902): no regresso do foguetão à terra, numa sequência de 20 segundos, observa-se o percurso da nave em quatro planos.

A máquina de filmar é um aparelho que permite efectuar com rigor um registo análogo ao real produzindo sequências de imagens. Na fase inicial do cinema, os filmes eram de dimensão muito curta e a acção do operador de câmara aproximava-se do acto do disparo fotográfico, com a diferença de ter que rodar a manivela para fazer o registo sequencial temporal. Como vimos, o recurso dominante de enquadramento era o *tableau*,

cuja integridade dependia da continuidade e autonomia do plano; contudo, desde o início da experiência cinematográfica que é alvo de transgressão criativa dos pioneiros: quando o filme quebrava e era inevitável que se colassem as pontas; quando fosse necessário criar um alinhamento para um específico programa de exibição; ou ainda quando, em acto de filmagem, a câmara pára de gravar e recomeça, resultando na trucagem. E assim se reforça e potencia a fragmentação. No período das atracções a manipulação directa sobre a película não era uma acção exclusiva do autor do filme; muitas vezes o responsável pela exibição colava os filmes em função do alinhamento de projecção, e se fosse necessário reduzir o tempo da sessão, o projeccionista interviria directamente sobre aqueles. No final de “Cinema Paradiso” (Tornatore, 1988) assistimos a uma inversão deste procedimento: o velho projeccionista coligira, em segredo, ao longo de anos sob censura fascista e clerical, todos os segmentos eliminados que exibissem actos de paixão e imoralidade, recuperando-no-los em composta sequência final. Aquele procedimento não era um exclusivo do filme de trucagem: mesmo nos filmes de actualidades isso era posto em prática pelos operadores de câmara, filmando e mantendo o enquadramento, efectuando paragens, produzindo a associação de dois fragmentos espaço-temporais, como se verifica no “Paris: Les souverains Russes et le président” (Lumière, 1896). Isto é já uma forma de montagem, em acto de filmagem, no filme por revelar. Cecil Hepworth em 1898 publica um manual denominado “Animated photography” aconselhando claramente a utilização desta técnica durante as filmagens de um evento: “por muito promissor que o início pareça, muito antes de terminar, poderá não ocorrer nenhum incidente interessante. Nesse caso, talvez seja melhor parar a manivela, sem mover o instrumento, e voltar a filmar quando incidentes adequados se repitam”⁴³. A sensação de estabilidade mantém-se apesar do corte, como se assiste no filme de Edison “Storm at the sea” (1900), mesmo com o baloiçar constante do barco provocado pelas ondas do mar. Esta fragmentação da linearidade espacial e temporal atravessa toda a história do cinema, ressurgindo em sucessivas vanguardas - do surrealismo à *nouvelle vague* francesa - até ao cinema contemporâneo em utilização recorrente, assumindo variações formais e estruturais. O espectador actual recolecta fragmentos pelo filme cuja linearidade agora se expande em experimentações (na imagem, no som e até no texto, em variações de ritmo,

⁴³Gaudreault; in Abel. 2005. pág.293.

na progressão e estrutura, na intenção e conceito) no tempo e no espaço narrativos. Aquela técnica foi replicada na contemporaneidade, por exemplo, em forma de ruptura com a convenção naturalista dominante por Jean-Luc Godard em “À bout de souffle” (1959), como se pode observar na sequência da viagem de automóvel de Belmondo e Jean Seberg em conversa; por Jean Rouch no filme “Moi, un noir” (1958), na cena em que *Eddie Constantine* tenta seduzir *Dorothy Lamour* cantando para ela; ou ainda por Oliver Stone, no filme “Natural Born Killers” (1994) cuja própria matriz estrutural é contaminada pela fragmentação e pela instabilidade da câmara.

No primeiro cinema, Méliès é reconhecidamente um dos que levou mais longe esta técnica; ainda que, para além do truque de substituição tenha acrescentado a sobreposição, ao rebobinar a película até ao ponto preciso em que pretende dissolver com



outro elemento, voltando aí a accionar à manivela expondo novamente o filme, e assim fragmentando constantemente a sua própria figura, como em “L’impressioniste fin-de-siècle” (1899) onde o mágico quando salta da mesa para o chão, se transforma na sua assistente e vice-versa, ou ainda no “Un homme de Têtes” (1898) onde fragmenta e duplica o corpo, retirando-lhe a sua cabeça, pousando-a na mesa, repetindo em seguida a manobra com múltiplas cabeças, finalmente cantando todas juntas.

A montagem de fragmentos foi progredindo quando se associou múltiplos pontos de vista do mesmo espaço. No já referido “As seen through a telescope” (1901) de G.A. Smith, um homem utiliza o seu telescópio no meio da rua, em plano geral; quando ao fundo chega um jovem casal com uma bicicleta, aponta-lhes a lente e nesse instante corta para um plano de pormenor com o jovem a apertar os cordões do sapato da rapariga com

o pé apoiado no pedal; a imagem tem uma máscara circular que reforça o aspecto do visor do dispositivo: este plano é pertinente pela função de representação do olhar subjectivo do homem, e bem assim pela sua longa duração que nos revela a natureza *voyeur* do personagem - e do espectador, como vimos. No “Stop the thief” (1901) James Williamson associou segmentos da mesma acção ao longo de vários espaços: um homem rouba um pedaço de carne, e lançando-se em fuga é perseguido pelo talhante e por cães de rua, percorrendo três espaços distintos em três planos, no que terá sido uma das primeiras experiências do que depois se veio a denominar de *filmes de perseguição*. Já antes (nas versões sobre a vida de Cristo) se visionara uma mesma narrativa em estrutura de episódios - como em “La vie et la Passion de Jésus Christ” (1898, Lumière) composta por 13 *tableaux* - replicada noutras histórias de temática actualizada, como a passagem de um jovem como soldado pela guerra, em “Love and war” (1899) de Edison (composto por 6 quadros) pertencente a um género denominado de *canções ilustradas*⁴⁴.

Como regra geral, a passagem de um plano para outro fazia-se por corte, colando-se um segmento do filme ao outro, ou pela simples paragem da câmara; por vezes empregava-se uma passagem suave, em que o plano se mistura gradualmente com o plano seguinte - um fundido, ou encadeado - como no “Cendrillon” (1899) de Méliès, onde a passagem marca a mudança de espaço e tempo, sem choque visual de corte.

Prefiguram-se até aqui dois entendimentos em relação à função do corte: se no caso dos filmes de G.A. Smith e Williamson, se experimenta a montagem em favor dum propósito narrativo⁴⁵ (ainda que de modo elementar), em Méliès, a propensão é para a provocação de espanto e encantamento.

Logo após a conquista primeva do registo e reprodução da realidade (que permitiu a ilusão de movimento) que em gesto contínuo, pela imediata manipulação do filme (de que resulta a montagem) se vislumbra outro tipo de experiências do olhar: uma nova representação do tempo e do espaço, escrita com *imagens da realidade*, em inefável

⁴⁴O vaudeville integrava nos seus programas espectáculos de lanterna mágica com slides coloridos que ilustravam uma canção popular; estes decorriam em simultâneo com a execução musical de um pianista e actuação de um vocalista. A estratégia continuou no período das atracções em alternância com a projecção de filmes - neste período, a exibição filmica era integrada e intercalada com outras atracções e poderia ter um carácter secundário em relação à actuação musical. No caso do filme “Love and War” a performance musical ao vivo deveria ocorrer sincronizada com a projecção do filme (Gaudreault; in Abel, 2005, pág. 301).

⁴⁵Além destes dois pioneiros deve juntar-se, no sul de Inglaterra, Charles Urban, William Friese Greene, Esmé Collings ou Alfred Darling, que Georges Sadoul, no final dos anos 40, chamaria de “Brighton School” pelos seus contributos visionários na edição.

retrato da vida e do quotidiano – com o vento nas árvores e pessoas que se movem, que partilham ideias e sentimentos, e morrem e reaparecem no mesmo espaço de tela. Esta sugestão – tão real quanto presente - é simultaneamente ampliada para a fantasia, como se se viajasse no tempo: da ilusão de vida para a vida do imaginário. De “La grande illusion” (1937) de Jean Renoir (cuja realidade é a guerra, em época de transição de valores e de expectativas questionadas) à fantasia da quimera em “Un long dimanche de fiançailles” (2004) de Jeunet (na mesmíssima guerra), até à pequena sereia em fábula suburbana de “Lady in the water” (2006) de Night Shyamalan, à *kryptonite* de “Superman” (Richard Donner, 1978) em constante devir ao longo da história do cinema.

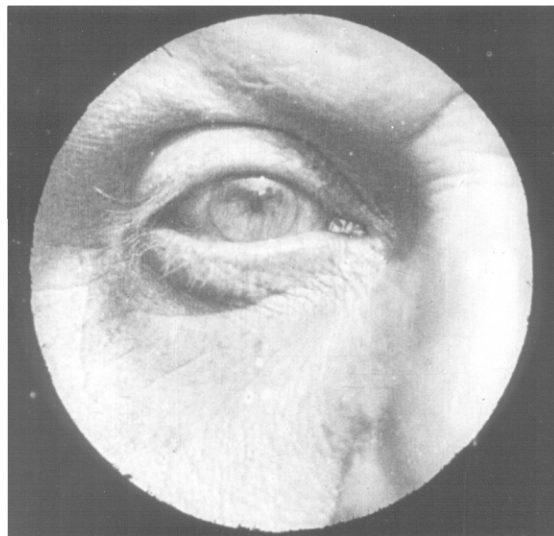
No primeiro cinema, Noel Burch sugere três tipos de relações espaciais na montagem: em alteridade (quando o espaço num plano é completamente diferente do espaço do plano seguinte), em proximidade (quando os planos são de espaços diferentes, mas a relação entre os planos é contígua) e em justaposição (quando dois planos sucessivos, com distinto enquadramento, partilham o mesmo espaço)⁴⁶.

No filme “The great train robbery” (1903) de E.S. Porter, na passagem do plano das danças no salão para o plano seguinte - a cavalgada de perseguição na floresta - observa-se uma montagem *em alteridade*. A montagem *em proximidade* é mais adaptável, quando por exemplo, as personagens passam de uma divisão da casa para outra, ou do exterior para um interior, em que uma acção simples sugere essa ligação - na sequência do assalto ao comboio, (num plano) os bandidos estão escondidos junto ao depósito de água da estação e aguardam; subitamente dirigem-se para o comboio e vemos (no plano seguinte) o interior do vagão e eles a entrar (em campo) de arma em punho. A *justaposição* sugere maior estabilidade quando se sucedem planos diversos do mesmo espaço (como a descoberta de um lugar), de um ou mais objectos ou por detalhes da personagem - é o estilo de montagem que vai caracterizar a construção de sequências e cenas no modelo clássico. Pode identificar-se a *alteridade* como um aspecto comum nos filmes que privilegiam a narrativa através da sucessão de quadros em estilo *tableau* - como em Méliès e Edison - numa impressão que parece exclusiva das atracções, como em “Fire!” de James Williamson, quando se passa do interior da casa em chamas, onde o bombeiro

⁴⁶Gunning; in Abel. 2005. pág.296.

resgata a vítima, para o exterior da casa e se vê o final do salvamento, ou por Méliès, no “Le voyage à travers l’impossible” (1904) — em sucessão de quadros, o engenheiro faz uma visita guiada percorrendo vários espaços de oficinas onde se prepara a expedição.

Os primeiros exemplos de montagem por justaposição são particularmente frequentes na actividade dos pioneiros britânicos, da Brighton School. Observe-se o “Grandma’s reading glass” (1900) de G.A. Smith, em que uma criança brinca com a lupa que a sua avó utiliza para ler: o filme começa com um plano de pormenor (o que é pouco comum) de um jornal e em movimento, com um *travelling* para a direita, como se seguissemos o olhar da criança; corta para um plano americano de conjunto, que será o



plano estruturante, e onde se vê a avó e a criança que segura no relógio; passando para um plano de pormenor do relógio, seguindo-se a gaiola com um pássaro, o olho da avó e ainda a cabeça do gato, voltando no final ao plano americano. Replica-se o recurso à máscara circular nos planos de pormenor (como no “As seen through the telescope”) reforçando a sugestão de olhar subjectivo que percorre o espaço⁴⁷ – note-se aqui o valor rítmico e informativo que a utilização do plano de pormenor oferece ao objecto e a cada detalhe, com consequências distintas do grande plano (que genericamente tende para a

⁴⁷Esta técnica de construção visual seria explorada no primeiro cinema como um género, caracterizado pelo olhar mediado, alternando-se a imagem com o que o observador vê e o próprio observador, que por sua vez utiliza um dispositivo determinado como um telescópio, um microscópio, um espelho retrovisor, um visor em raio-x, um buraco de fechadura, etc. Posteriormente seria um efeito integrado com frequência nas narrativas convencionais, geralmente denominado de câmara subjectiva.

exploração de aspectos emocionais e psicológicos de uma personagem, valorizando aspectos como a sua identidade ou beleza). O próprio Smith irá repetir esta estratégia posteriormente: no filme “The sick kitten” (1903) onde se assiste a duas crianças a cuidar de um gato, primeiro em plano geral (quando a menina dá o remédio ao gato) e depois cortando para um plano de pormenor (do gato lambendo a colher). Ocorrem porém aqui outros dois aspectos em notória progressão: primeiro, o plano de pormenor já não inclui a máscara, o que significa que o autor pressupõe que a *justaposição* (em aproximação de enquadramento) seria perfeitamente entendida; e segundo, o gesto em movimento da criança acontece nos dois planos - a acção é contínua apesar da mudança de plano, precisamente o *raccord* de movimento⁴⁸.

Georges Méliès evitava este tipo de montagem, ao utilizar rigorosamente o *tableau*, e encontrava formas criativas de compensar pictoricamente a importância de um detalhe de pequena dimensão, como explica Barry Salt — em “Barbe bleu” (1901) quando a chave adquire magicamente uma dimensão gigantesca (por trucagem), reforçando o seu valor simbólico na história.

No primeiro cinema a sugestão de temporalidade linear através da edição em continuidade não se tinha ainda estabelecido como convenção - a montagem dos planos por justaposição significa uma aproximação a esse efeito. Em “Le Voyage dans la lune” Méliès opta por mostrar a aterragem do foguetão duas vezes: primeiro, no famoso plano em que a nave choca contra a face da lua, e no plano seguinte, com o foguetão a aterrar normalmente na superfície lunar. Charles Musser recorda que nos espectáculos de lanterna mágica a prática comum era a apresentação de imagens em quadros (numa duração relativamente longa que permitisse a leitura visual e o comentário do apresentador), geralmente estáticos (ou com um truque óptico, de transformação ou de movimento) mas autónomos. Donde decorre como mais natural, no primeiro cinema, apresentar-se as imagens completando as acções no plano sem o fragmentar em múltiplos enquadramentos; ou, que a sua repetição propositada servisse como estímulo visual dramático. “Este tipo de repetição não seria vista como uma prática de vanguarda até Eisenstein a utilizar como justaposição temporal” na conhecida sequência da ponte levadiça em “Outubro” (1927) onde se vê o cabelo e a mão de uma mulher abatida em

⁴⁸A denominação técnica é utilizada posteriormente, a partir do cinema clássico.

múltiplas perspectivas, repetindo-se o movimento de elevação da ponte em cada plano⁴⁹. Desde então a fragmentação e a descontinuidade constitui-se em mecanismo de edição utilizado por realizadores especialmente a partir dos anos 60, no cinema de autor ou experimental; entretanto, nos filmes de entretenimento replicara-se a técnica reconduzindo-a para uma dinâmica de atracção (de choque visual ou em reforço de uma cena geralmente violenta) como um *replay* (na mesma perspectiva ou num ângulo diferente) em montagem de pontuação rítmica. Nestes filmes, o espectador mantém-se imerso numa coreografia visual de acontecimentos que serve a acção, num efeito de hipnose mais próximo do deslumbramento das *atracções*, evidente na produção dos anos 70 até à actualidade, recorrentemente no género de acção norte-americano, em usual fórmula *blockbuster*.

Por volta de 1904 a tendência geral é de maior utilização das possibilidades da montagem que favoreça a sensação de continuidade espacial e continuidade de movimento. Nesta altura, o filme de perseguição era bastante popular e os pioneiros do cinema rapidamente experimentam a possibilidade de fazer perdurar a situação quase interminavelmente, pela utilização de vários planos em montagem ainda elementar. Nos filmes da Pathé-Frères a articulação deste tipo de montagem começa a ser comum e no filme “Le cheval emballé” (1907) de Louis Gasnier, é acrescentada a narrativa paralela. A história é sobre um homem da lavandaria e a corrida desenfreada do seu cavalo depois de comer um saco inteiro de aveia: quando se inicia a correria, o filme insere-se no modelo ora habitual do género, com dezenas de pessoas em perseguição do cavalo descontrolado. O mais interessante aqui ocorre na primeira parte do filme: o homem prende o cavalo e segue para o interior do edifício, e o cavalo calmamente aproxima-se do saco de aveia e começa a comer; o homem, desconhecendo o que se passa, sobe as escadas, enquanto o cavalo continua a merenda... A narrativa divide-se em simultâneo entre o interior e o exterior, em montagem de narrativa paralela, e a linearidade temporal é fragmentada através do emprego de elipses (a subida das escadas, a entrada na casa, uma conversa).

Apenas um ano depois, a Pathé lançaria um *remake* de “Terrible angoisse” (1906) com o título “Narrow escape”⁵⁰, em exercício semelhante de narrativa paralela, com uma

⁴⁹Abel. 2005. pág.304.

⁵⁰ Ou “The physician of the castle” - os títulos provêm das cópias britânicas e americanas, uma vez que o título original da Pathé- Frères mantém-se desconhecido.

variação - o melodrama em combinação com o género da perseguição. A narrativa é mais complexa: dois ladrões em plano de assalto à residência de um médico, afastam-no de casa com uma falsa urgência por telegrama, deixando a família e dirigindo-se rapidamente de automóvel para a suposta emergência; durante a viagem, os assaltantes entram no jardim, atacam a criada e entram no edifício; o médico chega entretanto a casa do paciente, quando a mulher e o filho descobrem os intrusos e se barricam no quarto; quando os bandidos estão prestes a entrar, a mulher descobre no telegrama onde se encontra o marido e telefona-lheem pânico. Nesse momento, a narrativa decorre em três espaços simultaneamente e a conversa do casal decorre em plano muito aproximado (reforçando o dramatismo e diminuindo a distância entre eles); o marido regressa num percurso cujo tempo é esticado em tensão de múltiplos planos; encontra a polícia e finalmente chega a casa - no instante preciso em que os ladrões invadem o quarto – e por um triz, chega o salvamento e são presos os bandidos, tudo acabando bem.

A estratégia será reproduzida em muitas obras posteriores: a narrativa paralela desenrolando-se em vários espaços; o tempo que parece abrandar ou acelerar; o espectador que segue a trama envolvido na mesma angústia, em contraída empatia com os protagonistas. Note-se que “Narrow escape”exibe um grande rigor no *raccord* dos movimentos dos actores em cada mudança de enquadramento, potenciando a atenção do espectador para a trama e para a acção, em privilégio do suspense e clímax. Este filmes apresentam metodologias que se tornariam referenciais, nomeadamente influenciando Griffith no emprego da continuidade e da narrativa paralela, e na exploração de aspectos psicológicos das personagens. Ainda que na Europa se vá substanciando uma tendência de narrativa que privilegia a utilização do plano longo, explorando em profundidade a *mise-en-scène* no espaço, na América a propensão é de montagem paralela, pelo recurso a planos de curta duração (mesmo considerando a influência recíproca entre os protagonistas do primeiro cinema nos dois continentes, enquanto experimentam dispositivos cinemáticos dos concorrentes de ofício). Tom Gunning recorda que cada recurso introduzido na montagem não deve ser visto em progressão linear, antes constituindo vários sinais da transformação do significado do cinema na época em análise, que de um regime de atracções se demanda para essoutra construção mais complexa, de

uma narrativa investida onde a acção é destacada, reforçando as emoções e motivações das personagens⁵¹.

Gilles Deleuze considerou a existência – a partir dos anos 20, 30 – de quatro grandes tendências formais na montagem: “a tendência orgânica americana, a dialéctica da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra e a intensiva da escola expressionista alemã”. Para o período em estudo, interessa expor alguns aspectos referentes à tendência americana pelo contributo de D.W. Griffith.

Para Deleuze⁵² a montagem é composição, o *agenciamento de imagens-movimento* constitui uma imagem indirecta do tempo. Griffith concebeu a montagem em grande unidade orgânica que se caracteriza por um conjunto de *partes diferenciadas*: norte e sul,



cidade e campo, homens e mulheres, ricos e pobres, etc. Estas relações binárias vão constituir a sua *montagem alternada paralela*. É necessário que aconteça uma acção e reacção entres as partes, para expor em simultâneo como “entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito e restauram a unidade”. À alternância de acções que converge no mesmo fim chamou *montagem concorrente ou convergente* (acentuar a convergência acelerando a alternância é *montagem acelerada*).

Deleuze alerta para a incorrecção de se considerar que a narrativa tenha subjugado a montagem; pelo contrário, “é a narratividade que decorre desta concepção da montagem orgânico-activa”, citando o exemplo de “Intolerance” (1910) onde o realizador descobre a possibilidade da “representação orgânica poder ser imensa, e englobar não apenas a

⁵¹Gunning; in Abel. 2005. pág.300.

⁵²Deleuze. Imagem-movimento.1983.Pág.39-41.

família e a sociedade, mas milénios e civilizações diferentes” - a montagem paralela cobre a parte das civilizações (a corrida de carros no episódio babilónico, a corrida de automóvel e o comboio no episódio moderno) que vão convergir numa montagem acelerada, atravessando séculos, de justaposição entre a América e a Babilónia. ”Jamais tamanha unidade orgânica terá emanado, através do ritmo, de partes tão diferentes, e acções tão distantes”, considera Deleuze.

D.W. Griffith é reconhecidamente um dos primeiros mestres na utilização da edição cinematográfica, a considerar organicamente a sua possibilidade técnica e expressiva. Juntamente com outros protagonistas que emergiram do primeiro cinema, o seu contributo essencial procede do refinamento da montagem paralela e da continuidade, em superior domínio do ritmo narrativo, em combinação mais rigorosa na utilização dos movimentos de câmara e da escala de planos. É relevante a importância que sublinhou do trabalho colaborativo (e nomeadamente com especialistas) controlando todas as fases de produção fílmica, afirmando a sua visão num cinema de entretenimento e artístico. “Intolerance” (1916) será o seu filme mais paradigmático: do seu esplendor visual (semelhante a outros filmes épicos da altura) sobressai a montagem paralela utilizada em reforço da acção e da tensão dramática, acrescentando linhas narrativas de diferentes épocas da história da humanidade, atingindo um mesmo pretexto temático (que dá o título á obra) num mosaico narrativo que propõe uma reflexão profunda sobre a condição humana.

Anteriormente, Griffith dera sinais das possibilidades de expressão do cinema, e da subtilidade experimental do realizador. No filme “The country doctor” (1908), um médico com uma filha enferma é chamado para tratar um vizinho em estado grave; não podendo deixar de cumprir o seu dever profissional, vai atendê-lo deixando a filha doente; o seu regresso demorado, apesar dos apelos da esposa, tem consequências trágicas e a menina não resiste.

Há dois aspectos a reter no filme: os planos iniciais da família do médico, e os planos panorâmicos no início e no fim do filme. Nos primeiros (cuja relevância é aparentemente menor) não acontece particularmente nada – em plano longo, assiste-se à família a passear no campo; num plano geral da paisagem, as personagens confundem-se com as ervas altas, completamente integrados com a vida no campo e sugerindo uma

felicidade genuína. Este tipo de construção visual na apresentação de personagens, irá tornar-se uma estratégia essencial em Griffith: quando o drama se insinuar e a harmonia se quebrar, será pela evocação deste retrato familiar que o espectador (por identificação) comungará daquela angústia. Este retrato-sequência tornar-se-á um recurso multiplicado até ao cinema contemporâneo, independentemente do estilo formal praticado, como no “How green was my valley” (1941) de John Ford.

O movimento panorâmico no início de “Country Doctor” mostra, no primeiro plano, em paisagem campestre, um caminho e um velho muro de pedra descendo a colina em direcção ao vale – no que é hoje uma comum introdução do contexto geográfico em início de narrativa – seguindo-se uma panorâmica para a direita, com árvores e um jardim, que termina num plano geral da fachada da casa do médico. A família caminha em direcção à câmara, há boa disposição e os pais brincam com a criança. No final, a última sequência do filme toma o caminho inverso do inicial, agora sem ninguém no enquadramento: começa na fachada da casa, seguindo para uma panorâmica para a esquerda, que termina no plano geral da paisagem com o mesmo caminho e muro de pedra. As sequências fecham o ciclo, em função estrutural, com implicação na recepção: o espectador assiste a uma família feliz num vale bucólico onde tudo é harmonioso, e no fim observa o lugar vazio, e nesse olhar a memória da morte injusta da criança. A semelhança da planificação sugere subtilmente a relação binária com a própria natureza: afável e plena no início, indiferente e vazia no fim. Esta combinação cinemática insere-se já numa ideia de discurso fílmico. A sua utilização assenta e fornece um mecanismo circular (de abertura em introdução, e fecho em ajuste de proposição) até à contemporaneidade, com variações formais e artísticas: vemos o mesmo recurso nas sequências iniciais e finais do “Blue Velvet” (1986) de David Lynch, ou em Paul Thomas Anderson no “Magnolia” (1999).

Em suma, durante o primeiro cinema foram ensaiadas várias estratégias que evidenciam a montagem como o aspecto essencial para a definição da cinematografia, que se caracteriza em três modos operativos, menos autónomos que interdependentes: a multiplicidade de planos, a continuidade e a narrativa paralela. Com variantes na sua evolução e aplicação que reflecte ainda cruzamentos referenciais (cujas diversidade

resultante não se restringe à experiência cinematográfica) em relação primeiramente de reciprocidade com outras artes, plásticas e performativas, a literatura, a música, assim como pela afinidade com fenómenos ou tendências culturais e sociais da época.

2.3 Artes em contributo

A relação entre o cinema e as artes plásticas foi sempre muito fecunda e complexa, mesmo quando os intervenientes na produção fílmica não possuem toda uma devida formação académica em artes visuais, ou dito de outro modo, uma consciência crítica do devir histórico e artístico – não deixam de viver uma determinada época em que predominam tendências e circulam abundantemente imagens em diversos suportes mediáticos que influenciam a sua formação e cultura visual. Mesmo no campo estritamente documental em que, regra geral, não se interfere na realidade que está perante a câmara, há sempre opções de enquadramento e inevitavelmente, o operador de câmara, para além dos condicionamentos da realidade que o circunda, expõe também ele próprio o seu modo de organização de um olhar. Na ficção acrescentam-se problemas específicos da concepção e produção fílmica, como a articulação do realizador e produtor com os actores, escritores, figurinistas, cenógrafos, técnicos, etc, tudo enfim o que pode contribuir para a construção de um imaginário fílmico.

Na cinematografia pioneira, a relação entre as artes e a produção fílmica, no período entre o cinema das atracções e o início do cinema clássico, pode ser sintetizado nos seguintes tópicos essenciais: geralmente a pintura foi uma influência distinta como fonte de referências para figurinos e cenários, como já acontecia no teatro, quando eram abordados assuntos históricos; numa segunda fase essa influência também se verificou relativamente a estilos de imaginário e ambientes cenográficos, nomeadamente na luz e na composição, e mais tarde, na utilização da cor; também se pode admitir que muitos filmes pioneiros funcionariam como reconstituição de obras bastante conhecidas pelo grande público, numa espécie de adaptação ou conversão da pintura à especificidade do novo media – recorde-se o modo como a narrativa tem sido um aspecto recorrente nas

artes plásticas, tanto contida numa única imagem, como pela associação de imagens sequenciais. Finalmente, deve referir-se que o modernismo artístico instaurou uma relação mais difícil de definir mas determinante, que foi, citando Ian Christie⁵³, a “mudança de representação do artista como protagonista”. Consideremos, então, o modo como o cinema progressivamente se afirmou como forma de expressão artística autónoma, num contexto cultural já saturado de imagens, com públicos e tendências estabelecidas, com a pintura exercendo uma certa predominância em relação às outras artes visuais – daqui ainda advindo, naturalmente, o facto do cinema motivar a atenção dos próprios artistas e do público de artes visuais.

Podem ser identificadas quatro fontes essenciais que serviram de referência



imagética na produção dos pioneiros do cinema: as artes plásticas convencionais, os espectáculos de lanterna mágica, a fotografia e as edições ilustradas como livros e revistas. Os espectáculos de lanterna mágica, para além de apresentarem temas populares e religiosos facilmente reconhecíveis pelo grande público, incluíam muitas vezes reproduções de obras de arte, que abrangiam necessariamente trabalhos paradigmáticos de artistas ocidentais, em que apesar das imagens serem comumente reproduzidas a preto e branco, circulavam algumas pintadas à mão com grande virtuosismo técnico. No campo editorial era uma prática comum a reprodução de obras de arte, e, difundiam-se inúmeras reproduções fotográficas a duas ou três cores, especialmente em revistas ilustradas e postais. Esta aplicação da cor, muitas vezes sem qualquer preocupação de verosimilhança, reflectia mais uma concepção gráfica da imagem do que fotográfica. Juntamente com os espectáculos de lanterna mágica de cariz popular deve recordar-se

⁵³Christie, Ian; in Abel. 2005. pág. 710.

que decorriam também sessões em contexto académicos e ambientes sociais mais restritos da classe média e aristocrata, geralmente com um interesse mais didáctico e sectorial, com reprodução de slides de lanterna mágica de superior qualidade. No entanto, as temáticas mais abundantes seriam ilustrações humorísticas e fantasmagorias, vocacionadas para o entretenimento. O facto das projecções cinematográficas da primeira década concorrerem com estes espectáculos, e muitas vezes no mesmo espaço, foi determinante também na produção filmica assistindo-se a modos de construção visual que efectuaram a migração entre os media.

Relativamente às artes plásticas, alguma historiografia relaciona o primeiro cinema com o simbolismo e os pré-rafaelitas, mas que, não deixando de ser representativo das tendências da época, era visto com alguma desconfiança crítica, como escolas e modas “popularmente consideradas especializadas em assuntos sobrenaturais”⁵⁴. O escritor russo Maximo Gorki, no conhecido artigo de 1896 aquando da sessão inaugural do cinematógrafo dos irmãos Lumière, evocou sombras silenciosas de fantasmas em movimento na projecção: “os raios de sol são cinzentos; sobre os rostos cinzentos – de olhos cinzentos; e mesmo as folhas das árvores são cinzentas como as cinzas. Não é a vida, mas uma sombra da vida, não é o movimento, mas uma sombra do movimento, desprovido de som”, [...] “os seus sorrisos morreram, embora os seus movimentos estejam plenos de energia viva, de uma velocidade ilusória”⁵⁵; alertando, com uma certa ironia, que os seus comentários poderiam ser conotados com o simbolismo. Mas aquela tendência não deixa de expor modos de representação pictórica determinantes e são frequentemente referidas obras pré-rafaelitas de William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti ou John Everett Millais, que representam também, pelos seus trabalhos, o modo como no final do século XIX se afirmou um certo tipo de narrativa visual herdeira das grandes narrativas literárias e religiosas ocidentais precedentes. Como referido, muitas destas obras circulavam em reproduções de slides de lanterna mágica, o que terá servido como elemento formador de públicos na leitura de imagens, e impulsionou, ainda que não tenha sido de um modo sistemático, modos de ver e conseqüentemente a produção, motivando a recorrência e migração de temas. Por

⁵⁴Abel, Richard 2003, 710.

⁵⁵Banda, Daniel. 2008. Pág.48.

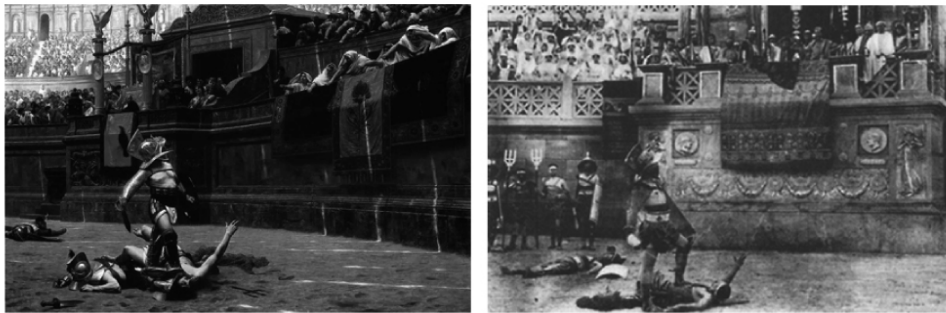
exemplo, o bombeiro na pintura “The rescue” (1855) de Millais, torna-se o “Bob the fireman” na sequência de lanterna mágica (onde abundavam várias versões coloridas, de autores anónimos, e sempre com um grande impacto popular) e ressurge finalmente como o bombeiro herói no filme de “Fire!” (1901) de John Williamson e logo depois na versão americana, em “Life of an american fireman” (1902).

Entre 1897 e 1906 foram produzidos inúmeros filmes inspirados na tradição de representação artística dos episódios bíblicos na Europa e nos E.U.A., sendo as temáticas mais recorrentes, a vida de Cristo e de Moisés, assistindo-se inevitavelmente à tentativa de transposição de “A última ceia” de Leonardo Da Vinci, e bem assim de pinturas célebres da crucificação. Refira-se que entre 1897 e 1906 foram publicadas diversas versões ilustradas da Bíblia como, por exemplo, a edição de Jacques Tissot – que claramente influenciou o filme “From manger to the cross” (1912) produzido pela Kalem, não apenas em aspectos relativos à composição visual, mas também na própria estrutura do filme (dividido em 5 bobines à semelhança dos cinco actos da vida de Cristo presente no livro).

A adaptação de obras clássicas ou populares de literatura foi outra prática comum nesta cinematografia – no entanto, o referente visual era já uma recorrência a uma obra pictórica de pintura ou uma ópera facilmente reconhecidas pelo público; relativamente à obra “Fausto” de Goethe, nos filmes dos Lumière (1896), Méliès (1896, 1903) e Edison (1904), observam-se aspectos cenográficos e figurinos da versão de Delacroix (aprovada originalmente pelo próprio autor), e mais especificamente na caracterização de Mefistófeles, identificando-se a personagem desenvolvida na ópera de Charles Gounod. Esta combinação de referências suscitou inclusivé a sua divulgação, como critério de verificação (ou chancela) da qualidade das produções filmicas através da sua divulgação na publicidade, como estava patente em 1909 no lançamento do filme “Life of Moses” da Vitagraph que exhibia a seguinte lista: “Tissot, Gérôme, Gustav-Doré [sic], Edwin Austin Abbey, Briton Reviere, Sir Lawrence Alma-Tadema, R.A. Joseph Israel and Benjamin Constant”⁵⁶.

⁵⁶Christie, Ian; in Abel. 2005. pág. 710.

A possibilidade de recurso a imaginários abordados em pintura era vasta, podendo destacar-se obras de Jean-Léon Gérôme com “A última oração dos cristãos” (1863) e “Pollice Verso” (1903) e ainda Alma-Tadema nas representações de cenas da vida romana como em “Silver Favourites” (1903) e “Her eyes are with her thoughts” (1907); principalmente em produções cinematográficas que abordavam épocas da antiguidade, desde a civilização egípcia à romana, desde múltiplos realizadores italianos (como adiante se referirá) aos americanos D.W. Griffith no “Intolerance” (1916) e Cecil B. DeMille em "The ten commandments" (1923) e mais uma vez, no seu remake de 1956 - aliás, Jesse Larsky Jr. (um dos argumentistas) refere que o realizador fez circular reproduções das pinturas de Alma-Tadema junto dos cenógrafos a fim de reforçar o tipo de abordagem que ambicionava. Era recorrente a referência a ilustrações de Gustave Doré



e às paisagens de David Roberts, relativamente ao tratamento dramático de luz e de ambientes cenográficos. Nas primeiras adaptações da história de Jeanne D’Arc, revela-se a influência da pintura de Jules Eugène Lenepveu, tanto nas adaptações dos Lumière como em Méliès, porém com metodologias muito distintas: Georges Méliès tinha formação em artes plásticas e concentrava múltiplas funções aquando da produção de um filme, e esse virtuosismo disciplinar permitia-lhe controlar o imaginário e o processo técnico do início ao fim do projecto, para além de usar cenários pintados usando a técnica de *trompe d’oeil*, com paisagens e objectos em perspectiva distorcida (também na linha da tradição teatral), e aplicava ainda, nos seus filmes, a cor. Em relação a este aspecto ainda existem muitas dúvidas na investigação especializada, uma vez que não se pretendia, como hoje em dia, uma associação realista da cor. Segundo Tom Gunning, mais do que uma reprodução, pretendia activar-se os sentidos com um efeito mais

espectacular do que o realismo, uma atracção sensual ou eventualmente, um sentido metafórico.

Relativamente à companhia dos Lumière, também é interessante verificar que a sua produção não se resumia à vertente documental, pois também se aventuraram na reconstituição de eventos (do passado ou da actualidade)⁵⁷ e nessas produções a influência das artes plásticas está presente nas *vistas históricas*, que eram exibidas em alternância com as *actualidades* – estas eram realizadas pelo encenador Georges Hatot (1897-1898), que por sua vez iria recorrer novamente à pintura na adaptação da “Mort de Marat” (1897) citando claramente a obra de Jacques-Louis David. As obras de David, aliás, juntamente com as de Horace Vernet, serviriam de referência visual para produção de filmes históricos que abordam esses períodos anteriores à invenção da fotografia, como se poderá observar em filmes da Vitagraph realizados entre 1908 e 1910, e.g. em “Man of destiny” (1909) que reanimou o interesse em Napoleão e motivou múltiplas versões posteriormente.

À medida que os filmes se tornaram mais longos, a referência directa à pintura foi sendo atenuada e foram desenvolvidos padrões de montagem específicos que pareciam tornar esta abordagem arcaica perante outras estruturas narrativas desenvolvidas. Por outro lado, o cinema parece ocupar, aos poucos, o lugar da pintura relativamente à representação de eventos históricos. As transformações ideológicas no campo artístico consolidaram a alternância de sucessivas vanguardas, do simbolismo ao impressionismo,

⁵⁷As reconstituições históricas eram muitas vezes incluídas, nos catálogos de exibição como *actualidades*, por vezes devido a dificuldades técnicas, como em situações de guerra pois não poderiam ser filmadas excepto a uma distância muito grande. No entanto houve recriações de eventos públicos: dois dos mais conhecidos foram as reconstituições de Méliès do “Caso de Dreyfus” (1899) aproveitando o impacto político e a actualidade da polémica que o caso suscitou, em que ao contrário das fantasias habituais que caracterizam a sua abordagem, procurou neste caso retratar com realismo o caso em diversos episódios; outro filme emblemático foi a coroação do rei Edward VII (1902), que se tratou aliás de uma encomenda de Charles Urban, e que Méliès filmou, ainda antes de ocorrer a cerimónia, desenvolvendo uma pesquisa detalhada para respeitar os cenários, reconstruindo a abadia de Westminster no seu estúdio em Paris. A partir de 1906 este género entrou em declínio sendo progressivamente substituído pelas *actualidades* em registo documental realizado no local durante o acontecimento. Se hoje em dia parece um anacronismo, foi em todo caso um género muito popular, que inspirou outros géneros posteriores, como a reconstituição de crimes (em melodramas e filmes de detectives) e eventos históricos mais antigos. André Gaudreault salienta que a leitura que os pioneiros fizeram das possibilidades da câmara como meio de reproduzir a realidade, serviria também registar o acontecimento “uma segunda vez” e para apresentar uma reprodução, através duma representação (Gaudreault; in Abel. Pág. 792). Na contemporaneidade assiste-se a inúmeros documentários (no cinema e na televisão) com sequências de reconstituição de eventos passados; a sua utilização estética divide opiniões, não havendo porém muitas dúvidas quanto ao seu potencial didático e cultural no que concerne a memória colectiva e a história. É interessante verificar como nalguns casos ganha contornos de nova atracção, como espectáculo de grande público, nomeadamente nas reconstituições de épocas jurássicas com animações 3D de dinossauros.

até ao cubismo e futurismo. Nas artes plásticas são experimentadas estratégias de representação visual que estruturalmente apresentam uma grande afinidade com o advento da cinematografia, nomeadamente a multiplicidade de pontos de vista, a simultaneidade temporal e (dum modo determinante) uma nova abstração. Mas só em meados dos anos vinte é que seriam experimentadas estas facetas no campo fílmico - o que não deixa de ser surpreendente uma vez que vários artistas decisivos deste período como Picasso, Boccioni ou Duchamp (entre muitos outros) revelam uma grande versatilidade técnica e assumem a sua atenção pelo novo media.

As produções cinematográficas pareciam surgir à margem da pulsão modernista e da progressiva independência da reprodução mimética pictórica. No entanto, outras experiências suscitam a atenção na relação com a pintura. Dominique Païni refere que no período de 1910 a 1920, o cinema italiano recupera e perpetua uma iconografia do século XIX que parece ultrapassada mas que, ao fazê-lo, revisita e “complexifica o tempo histórico na imagem sobrevivente”⁵⁸; por outro lado, este cinema ensaiou uma combinação singular entre a narrativa melodramática, o épico histórico e as possibilidades de utilização ou articulação da cor e da música.

Nesta época surge a companhia “Film D’Arte Italiana”, uma subsidiária da “Film D’Art” da Pathé-Frères, que à semelhança da versão francesa pretendia “enobrecer” o cinema associando a literatura e o teatro, procurando ir mais longe do que o cinema de atracções estimulando outros públicos mais informados, através da adaptação de grandes obras literárias clássicas e contemporâneas, recorrendo a encenadores, actores profissionais, escritores, entre outros especialistas da área do teatro. Estas produções cultivaram um registo melodramático, e impulsionaram o fenómeno da *diva* - que foi eminentemente europeu, inspirado principalmente no sucesso de Asta Nielsen, como um primeiro antecedente mediático ao *star system* de Hollywood. A propósito do impacto que esta actriz provocou, é interessante verificar que o que caracterizou as performances de Asta Nielsen foi um progressivo domínio no seu posicionamento perante a câmara, e uma tendência para o naturalismo, muito diferente da exuberância dramática característico das divas italianas. A emblemática cena da “dança do gaúcho” plena de erotismo, na sua

⁵⁸Païni. 2012. pág. 92.

estreia filmica em “Afgrundem” (1910) de Urban Gad, lança sem delonga Nielsen para o estrelato como figura mediática na cultura visual.

Nos últimos quinze anos as retrospectivas do “Cinema Ritrovato” de Bolonha (um encontro internacional de cinematecas, fundado por Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti) com a exibição de filmes restaurados, têm motivado uma revisão crítica histórica, principalmente pela redescoberta das cores tingidas restituídas, assim como a utilização das partituras musicais originais, revelando ainda os aspectos essenciais que caracterizam esta cinematografia, ou seja: a *mise-en-scène* grandiosa, a figura da *diva*, a qualidade cenográfica inspirada na tradição arquitectónica e pictórica italiana. Ademais, foi esta combinação de elementos que na época iria despertar a atenção de outra Hollywood, ainda emergente, pela sua “envergadura e dramaturgia plástica”⁵⁹. Durante uma década, este conjunto de filmes parece fazer regressar o imaginário da antiguidade e do fim de século XIX italiano, misturando o épico e o melodramático, os movimentos históricos colectivos sociais e políticos, mas também o drama e a paixão individual.

No início da década assiste-se ao filme “L’Inferno”, a partir da obra de Dante, realizado por Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro, ainda hoje considerado como a produção que inaugura o cinema industrial italiano, pela qualidade e meios envolvidos. A par da mestria dos realizadores – Paini refere-se-lhes como “três Méliès italianos” — que constroem um mundo fantástico e assustador, encontra-se a aplicação de um conjunto de referências das artes plásticas, de pintores e ilustradores como Mosè Bianchi, Giuseppe Frascheri, Michelangelo Grigoletti, Duilio Cambellotti - figurinista em “Os últimos dias de Pompeia” (1926) - Armando Spadini, Adolfo De Carolis e Gaetano Previati.

Deve referir-se também o caso curioso do pintor Giulio Aristide Sartorio que convertido ao cinema chega a realizar três filmes, entre os quais “Il mistero di Galatea” (1918) em que além de utilizar técnicas ainda pouco comuns - como travellings e panorâmicas - trabalha, com um grande cuidado estilístico, a colocação das personagens revelando já uma atenção invulgar em relação às possibilidades da profundidade de campo; e onde parece transpor os referentes plásticos que aplicava na sua pintura (eminentemente simbolista, mas também de obras de figuras paradigmáticas na

⁵⁹ Paini. 2012.pág.90.

representação do mundo antigo, como Alma-Tadema e John William Godward). Como se “tivesse que ser um pintor a resumir o papel do cinema de prolongar uma representação pictórica brutalmente esmagada pela modernidade”, conferindo à arte cinematográfica, pela persistência dum olhar do século XIX, um “estatuto de um gigantesco dispositivo melancólico”⁶⁰.

Foi sobretudo o restauro do filme “Rapsodia Satânica” (1915), realizado por Nino Oxilia, que contribuiu para a redefinição da utilização da cor e da música (uma vez que durante anos se resumia a interpretação a uma gravidade dramática e a poses académicas) que revela por fim uma vontade moderna de experimentação do material filmico – o prolongamento do tempo no plano era aproveitado para desenrolar contrastes complementares entre cores, ao mesmo tempo que a música contribuía com uma dimensão coreográfica em íntima relação com a duração cinematográfica.

Assim, juntamente com obras de outros realizadores, como “Tigre reale” (1916) e Cabiria (1914) de Giovanni Pastrone, “La donna muda” (1914) de Carmine Gallone ou ainda “Ma l’amor mio non muore” (1913) de Mario Caserini, observa-se a proposição de uma “dramaturgia plástica inédita” onde o desenho do plano era tão importante como o destino das personagens.

A produção deste período, como foi referido, foi também o *cinema das divas*, quase eclipsando outros géneros cinematográficos da época, com as actrizes Lyda Borelli, Francesca Bertini ou Pina Menichelli como as figuras mais representativas do *divismo* – é nesta altura que surgem expressões que ainda persistem no vocabulário contemporâneo como *vamp* ou *femme fatale*, em retratos de mulheres que usavam a sua extrema sensualidade e beleza, em pose dramática, para um progressivo domínio em território masculino. E nos seus planos prolongam-se, ainda, as imagens das mulheres mundanas pintadas no final do século XIX por Giovanni Boldini, Vittorio Matteo Corcos, Francesco Mosso, Camillo Innocenti ou Tranquillo Cremona.

Da relação da cinematografia pioneira com a pintura, pode aferir-se que surge também de uma necessidade oportuna de contextualização na constituição de um imaginário filmico, evidenciando com naturalidade o recurso a referências visuais que,

⁶⁰ Païni, 2012.pág. 94.

por um lado, se assumem como pertencentes a um património pictórico colectivo — uma base de dados à disposição — que serve de fonte de inspiração inesgotável; e por outro, expande a sua possibilidade criativa e evoluirá para trocas frequentes entre as áreas. Se numa primeira fase o cinema parecia genericamente colado à herança visual dos espectáculos de lanterna mágica, como ao teatro de Vaudeville e às atracções das feiras, não deixa de ser determinante que os progressos técnicos e a descoberta de possibilidades de construção específicas filmicas, tenham ocorrido a par da vontade de experimentar a sua combinação com as artes visuais antecedentes e estabelecidas, o mesmo se passando relativamente às artes performativas (teatro e música) e à literatura. Um aparente arcaísmo inicial no recurso às artes visuais não deixa de expor uma consciência estratégica transdisciplinar, tanto no campo do entretenimento, como no que pretende ser mais erudito, como mais tarde se verificou pela combinação de referências e citações, sugerindo tendências dominantes da cultura visual desse tempo, e sobretudo, o desejo de alargar o âmbito do cinema. Esta relação persiste como prática corrente no cinema contemporâneo, tanto através de um realismo extremo, e.g. em “Gladiator” (2000) de Ridley Scott (em que a pintura de Alma-Tadema foi - hoje novamente - assumida como uma referência) ou em “Girl with a pearl earring” (2003), com fotografia do português Eduardo Serra, que procura mimetizar e prolongar a pintura de Vermeer para o contexto filmico; ou ainda, em “Caravaggio” (1986) de Derek Jarman, em que para lá da inspiração pictórica do *chiaroscuro* no jogo de iluminação, se articulam elementos típicos do século XX com os da época renascentista, à semelhança da estratégia do pintor que juntava as figuras bíblicas, trajadas segundo a iconografia religiosa, com personagens vestidas de acordo com as convenções do século XVI. Há também autores como Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Roy Andersson, Peter Greenaway e César Monteiro, entre muitos outros, que recuperam as possibilidades cénicas do *tableau* teatral e assumem a plasticidade e o artifício cenográfico como norma essencial na poética filmica. Manoel Oliveira, que era o único realizador em actividade desde a época do *mudo*, seguiu o seu longo percurso relacionando diferentes eras do cinema, acumulando experiências, ensaiando sistemas referenciais nomeadamente pelo diálogo entre as artes e a literatura. Na cena final de “Palavra e utopia” (2000) assiste-se aos derradeiros momentos da vida do Pe. António Vieira, em ambiente solene e contido: a iluminação

aproxima-se do *chiaroscuro* barroco, o enquadramento remete, subtil, para o “Cristo morto” de Andrea Mantegna, mas a perspectiva rigorosa em escorço não distancia o olhar - remete o espectador para uma posição participante, como se se encontrasse na mesma sala. O olhar subjectivo da pintura torna-se a câmara subjectiva do cinema.

2.4 A dança da Serpentina e a impressão contínua

O espectador contemporâneo quando assiste aos registos que chegaram até nós da dança da serpentina, normalmente percorre dois sentimentos na relação com este objecto cinematográfico. Primeiro, de perplexidade e algum desconcerto, e que poderá alimentar a ideia de que o primeiro cinema era dado a todo o tipo de excentricidades temporárias sem regras; mas em segunda fase, o olhar deixa-se conduzir pela atracção, em encantamento quase primário perante as formas esvoaçantes, as linhas sinuosas, as velaturas cromáticas, resultando, por momentos, num efeito hipnótico tão breve quanto a duração do filme.

A dança foi inventada pela americana Loie Fuller, bailarina e coreógrafa, que se celebrou principalmente pelas suas actuações na capital francesa, nas Folies Bergères e na Ópera de Paris. Protagoniza alguns dos filmes que subsistiram até hoje desta dança, sendo incerta, no entanto, a sua identificação em muitos deles, uma vez que proliferaram inúmeras imitações. A performance consiste numa dança com posições em constante rotação e movimento, com a bailarina agitando longos panejamentos ou véus, criando um efeito de permanente transformação das formas. Segundo a autora, a dança era entendida como um espectáculo de movimento, luz e cor; para este efeito, Fuller inventou um sistema de iluminação eléctrica colorida, com o fim de expandir o efeito pretendido, chegando a registar duas patentes resultantes do trabalho desenvolvido para esta dança: o desenho do vestido e das suas varas de suporte; e o jogo de luz (claramente em contexto competitivo, característico dessa época, em que se multiplicam e proliferam invenções e patentes em novo industrialismo)⁶¹.

⁶¹ Aquando duma tentativa de Loie Fuller para defender os seus direitos de autoria na dança da serpentina, para se proteger de imitadores, Ranciére comenta uma carta do tribunal americano, em que as autoridades rejeitam as suas pretensões pois a dança não se refere às normas narrativas e de representação dominantes, e que por isso não poderia

O seu pioneirismo na dança contemporânea exerceu uma grande influência, referenciada por Isadora Duncan (que chegou a pertencer à sua companhia) e Martha Graham, principalmente, pela sua visão da dança como síntese de todas as artes, e pela ligação que criou entre o espectáculo de entretenimento e a dança contemporânea. Segundo Tom Gunning, Loie Fuller ainda realizou *art films*⁶² mas foi sobretudo no primeiro cinema que deixou um impacto decisivo precisamente com a dança da serpentina. A dança é apresentada em 1892, e pouco tempo depois é filmada pelos irmãos Lumière (1895), por Edison/Dickson (1896), e, ainda que existindo versões a preto e branco, dá-se nesta altura uma primeira transformação — o registo documental é manipulado com a pintura à mão, frame a frame. Provavelmente, o objectivo seria mimetizar o efeito de luz e cor da performance original mas o resultado não é realista; a técnica plástica utilizada na época sugere um carácter etéreo e intermitente, a sucessão e impermanência cromática tende para a abstracção, o que, para alguns investigadores, se aproxima da abordagem utilizada nas cópias pintadas dos filmes de *féeries* (por exemplo, os imaginários de fantasia de Méliès), podendo ser entendida como um acaso que antecipa a visão impressionista da cor, em contexto cinematográfico. Edison, a propósito da invenção do kinetoscópio, referiu-se ao dispositivo como a “máquina que faz pequenas imagens que dançam”⁶³ – o que manifesta a afinidade com as artes mais ancestrais da nova invenção. Uma grande parte da fase inicial das produções de Edison/Dickson resume-se ao registo de corpos atléticos, acrobatas, bailarinos de danças populares e etnográficas, contribuindo para um género que se denominou de *filmes de dança*. Expandiu-se internacionalmente como um dos géneros mais estáveis até 1904, com múltiplas variações, e novamente, por Edison/Dickson, no filme “Annabelle and the butterfly dance” (1895). Subitamente, numa década, gera-se um fenómeno global de citações e variações, como uma norma transitória, levando até ao limite as suas possibilidades expressivas, geralmente, num registo humorístico. Muitos dos protagonistas do cinema pioneiro pareciam impelidos a experimentar a sua versão: Edison/Dickson e os Lumière, mas também Méliès (1896), a francesa Alice Guy (1897,

ser avaliada como propriedade intelectual, ou seja, por ser apresentada uma poética da expressão do movimento mais do que uma expressão dramática. Para Rancière, esse argumento legal corresponde, paradoxal e precisamente, a um código poético (Rancière. 2011. Pág.101).

⁶²Gunning, Tom; in Abel. 2005. pág.234.

⁶³Gunning, Tom; in Abel. 2005. pág.233.

1900, 1902), os alemães Max e Emil Skladanowsky (1895), o português Aurélio da Paz dos Reis (1896) – tendo como protagonista a atriz brasileira Cíntia Polônio –, o espanhol Segundo de Chomón (1908), as companhias francesas Gaumont e Pathé, etc. As variações surgem sem constrangimentos, percorrendo todo o tipo de extravagâncias: na produção da companhia italiana Cines, após a bailarina executar a sua dança da serpentina durante cerca de um minuto, repentinamente entram em campo mais oito bailarinas, enchendo o enquadramento; ou ainda, numa das mais extraordinárias variações (realizada por Alice Guy, em 1900) em que se assiste a um domador de leões dentro de uma jaula, que durante um minuto procura lidar com os animais e controlar a situação, quando inesperadamente entra em campo uma bailarina e executa a serpentina perante os leões, aparentemente agradados.



A partir de 1904, os filmes constituídos apenas por danças são menos frequentes, mas no entanto as danças são integradas em narrativas. A versão de Méliès (em 1896) da dança da serpentina perdeu-se (conhecendo-se a sua existência através do catálogo da sua companhia) mas o autor ainda inseriu a dança em vários filmes, e.g. em “La danse du feu” (1899): um demónio, através de um truque de magia e fogo, convoca uma bailarina que executa a serpentina; o figurino sugere as labaredas, reforçadas pela cor, e no fim desaparece em combustão. A escolha do título “La danse du feu” não terá sido casual pois é uma das denominações da dança de Fuller, e comum ao título de múltiplas obras de artes plásticas que representam a performance - aliás, a proliferação de versões filmicas também terá contribuído para o impacto da dança se alastrar às outras artes, reforçando a ideia de que a cinematografia pioneira se desenvolveu numa atmosfera de intermedialidade visual e artística.

Não será de estranhar que o fascínio pela dança da serpentina suceda em grande parte

pelo efeito hipnótico e sensual do movimento contínuo e da metamorfose cromática, funcionando desde logo como uma atracção perceptiva — por excelência — no cinema das atracções. Os indícios de abstracção parecem antecipar experiências cinematográficas que apenas vão surgir em meados da década de 20; porém, mesmo que o efeito sugestivo tenha sido consciente - à semelhança de outros filmes pintados deste período - percebe-se que a intenção era mais expressiva e metafórica, e menos de reprodução da realidade.

Jacques Rancière, no texto “A dança da luz”⁶⁴, reflecte sobre a singularidade da dança da serpentina, partindo de um texto de Stephane Mallarmé de 1893 sobre a performance de Fuller, que integra na época como um dos paradigmas da modernidade em formação. Segundo Mallarmé “a dança da serpentina primeiramente ilustra uma certa ideia do corpo e o que este faz como potencial estético: a curva” — uma arte que “utiliza um instrumento material para produzir um ambiente imaterial”, resultando numa “aparição auto-suficiente”. Rancière propõe uma relação com a imaterialidade da música, na medida em que os movimentos dos véus são “o artifício através do qual o corpo se prolonga para produzir formas em que este desaparece”, citando Georges Rodenbach (que escreve em 1896): “o corpo encantava por ser inlocalizável”; e serve para um jogo de transformações e metamorfoses contínuo. O autor procura identificar o seu legado no interior da disciplina da “nova dança” do tempo; a sua dança não é delbartiana “na exploração das possibilidades expressivas de todas as partes do corpo” como em Isadora Duncan, nem como em Mary Wigman na procura de ritmos corporais vitais que coincidiriam com a música; Fuller “não propunha uma gramática de movimentos corporais, nem a expressão de um ritmo primordial do corpo”. Rancière denota alguns elementos da Art Nouveau na dança, mas ao mesmo tempo refere que as suas formas não se limitam ao imaginário da Belle Époque, distinguindo-a, acima de tudo, pelo recurso à luz eléctrica, na utilização criativa de iluminação colorida, que participava no espectáculo, ao contrário do que era tradicional, considerando ainda que Mallarmé não se teria apercebido desse aspecto. Em palco a luz eléctrica “fazia brilhar as cores do arco íris ou tornava-as flamejantes, completando o desaparecimento do corpo no turbilhão de formas”, funcionando igualmente como um adereço da dança e como “a força que faz as formas emergir da noite”; “era um palco de um novo mundo onde a arte e a ciência se

⁶⁴Rancière, Jacques. *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. 2013. pág. 95.

apresentam juntos”. A electricidade torna tudo manifesto mas também é “a força que faz tudo desaparecer no jogo da imaterialidade pura das formas luminosas. É a forma espiritual da matéria, ou a forma material da espiritualidade”.

Rancière não se refere à incorporação da dança da serpentina no primeiro cinema, mas compreende-se (e anuncia-se) uma linhagem discursiva na sua adaptação para o ecrã: movimento e dinamismo, luz e sombra, transformação e metamorfose, a cor. Importa aqui entender ainda a sua manifesta replicação no cinema, e que essa propagação em múltiplas experiências cinematográficas ocorreu enquanto fenómeno de contaminação em âmbito também filmico – e.g., Aurélio da Paz dos Reis, não terá visto o espectáculo ao vivo de Fuller (não existe qualquer indicação nesse sentido), supondo-se que terá assistido à sua projecção cinematográfica, especificamente da versão dos Lumière (exibida no Porto em 1895), depois fazendo a sua versão em 1896 — como muitos outros na Europa e na América, que em cópia, adaptação ou recreação a inseriram nos seus filmes, como se pertencesse a um repertório colectivo em formação, que era urgente testar e partilhar.

Deste fenómeno de variedade produtiva (e rápida propagação - em três anos já existiam sete versões) se retira ainda um conhecimento geral das produções filmicas que atravessa fronteiras, e sugere uma relação complexa, aquando da realização cinematográfica: no que diz respeito ao modo como abordar uma convenção, um tema ou um género, entre a imitação e a variação, entre a aprendizagem e a invenção, insinua-se, constante, o sentido de reconstrução.

As figuras etéreas, os panejamentos esvoaçantes, as formas em turbilhão, o movimento contínuo, a intermitência e transparência cromáticas, as imagens hipnóticas, são aspectos que ressurgem pontualmente no cinema (de Martin Scorsese a Oliver Stone, em Norman McLaren, Martin Arnold, Peter Tscherkassky, até Zhang Yimou ou Fritz Lang), por vezes em reconhecida filiação à dança da serpentina, noutras, em vaga mnemónica; mas o que se relê é tão ancestral quanto, paradoxalmente, moderno.

2.5 O grande plano

We didn't need dialogue. We had faces! - A deixa pertence a Norma Desmond no filme “Sunset Boulevard” (1950), e só por si sintetiza um certo tipo de cinema de que já poucos se lembram: um cinema em que o *close-up* marcava o firmamento. Billy Wilder terminou o filme com aquela outra que se tornou um paradigma para quem gosta de cinema – *I'm ready for my close-up* - justificando esta meia dúzia de observações sobre a expressão e o filme evocado, quanto mais não seja na suposição que o espectador reconheça que este é (também) um filme sobre o cinema, ou sobre um certo género. O título tem conotações mais imediatamente reconhecíveis para o público americano; para além de ser uma rua em Los Angeles, o seu nome associa-se a uma cultura de *glamour* em Hollywood; mas na tradução (leia-se adaptação) portuguesa, o mesmo título resultou numa versão bastante feliz: “O Crepúsculo dos Deuses”.

O filme inscreve-se num estilo que se costuma denominar de cinema clássico de Hollywood devido à dominante narrativa enquanto elemento estruturante e ao modo como o enredo se desenvolve em função das acções e aspirações das personagens; mas também utiliza aspectos do *cinema noir* na medida em que esses protagonistas parecem sempre sujeitos a forças mais fortes que determinam o seu destino (como neste caso, em que se precipitam para a tragédia). Precisamente, assiste-se nesta história ao crepúsculo decadente de uma *diva* do cinema mudo que deseja regressar ao estrelato, e à ambição de um jovem escritor que procura o sucesso a todo o custo.

No final do filme, depois do crime passional, a actriz entrega-se às autoridades; Gloria Swanson desce a escadaria da sua mansão, sob o olhar da polícia, dos repórteres e sobretudo das câmaras; ouve-se uma música desconcertante e ela agradece a todos a oportunidade — e especialmente aos espectadores, “aquelas pessoas maravilhosas ali na sala escura” — quando finalmente diz: “Allright Mr. DeMille, I'm ready for my close-up”; e desta vez, olha-nos directamente e dirige-se para nós, a música reaparece, ela aproxima-se e a imagem desaparece como um sonho num filme. Não é a Gloria Swanson quem vemos, é a personagem que interpreta, Norma Desmond. No entanto, habituamo-nos a identificar e a misturar as personagens com os actores, a ficção com a realidade. E

neste filme, surgem outras figuras da época do *cinema mudo* que contaminam a história, precisamente pelo seu percurso histórico - Buster Keaton e Eric von Stroheim (ambos actores e realizadores) e mesmo o próprio Cecil B. DeMille (este sim como ele próprio): Norma numa contracena com Von Stroheim, assiste a um antigo filme que, curiosamente, tinha sido de facto realizado por Von Stroheim. Admitindo que o impacto dramático se mantenha intacto para quem de forma menos especializada prossiga na sua narrativa, justifiquemos aqui o título certo - em Portugal - neste sentido: são várias as referências e citações, directas ou aludidas a piscar o olho a um cinema em ocaso, a que neste filme se assiste.

Foi nos filmes realizados por DeMille que Gloria Swanson atingiu o estatuto de estrela; com início em “Don’t change Your Husband”(1919) representando uma mulher emancipada e sensual, com uma imagem sofisticada e exótica, em cenários e com figurinos repletos de referentes orientalizantes, da *arte nova* e da cultura *jazz* urbana desse tempo. O produtor de DeMille, Jesse Lasky, a propósito da mulher contemporânea (e não escondendo o seu propósito comercial), refere que “o que o público exige são histórias modernas, que retratem a mulher num papel com que as feministas se identifiquem; uma mulher dominadora, que salta para a frente e faz o trabalho de um homem”. Seriam os primeiros passos na definição do *star system* e da afirmação do papel da mulher na sociedade. Mais tarde (e apesar do *glamour* presente nesses *close-ups*) irá explorar-se cada vez mais a sua imagem, acentuando sobretudo o seu apelo sexual. E o culto da *star* ficaria à margem de qualquer definição de carácter moral e ético. Progressivamente, a imagem na tela é confundida com a vida real. Reforcemos que no filme “O Crepúsculo dos Deuses” se assiste a uma história, fora da história do filme; que activa e evoca a memória do cinema e as sombras dos seus protagonistas, e que estes insistem em rememorar - quando dizem a Norma que ela já foi uma grande figura, ela responde: “I am big, it's the picture that got small!”.

A expressão *close-up* refere-se à versão americana do enquadramento filmico que, entre nós, se denomina de *grande plano*. A preponderância cultural é tão forte, como se verifica noutras expressões anglo-saxónicas, que muitas vezes a generalidade do público desconhece a tradução portuguesa, como se a língua conotasse a expressão em densidade

e substância. A convenção diz que é um plano que enquadra principalmente a face da personagem e, ainda que nos americanos se encontre uma latitude maior no seu desenho, pretende dar ênfase às expressões faciais e às emoções. O realizador Jean Renoir diria mesmo que o *gros plan* representava, de certo modo, a essência do cinema - o momento em que se dava o encontro directo entre o actor e o espectador, em que se geravam a identificação e empatia pela personagem, “uma intimidade mágica”.

Não sendo fácil assinalar como surgiu este grande plano na história da cinematografia, identifica-se porém como um dos elementos principais da autonomização do cinema perante as outras artes, e também como recurso constitutivo do cinema clássico, na tentativa de encontrar uma representação cinemática que reforçasse a fisionomia e o carácter da personagem. Essa imagem depois foi sobre-investida em



charme e *glamour*, tornando-se um paradigma na cultura cinematográfica.

A descoberta do seu potencial expressivo, ainda que em data incerta, começou por apresentar uma função um pouco diferente nos pioneiros da cinematografia, uma vez que o tipo de plano que regra geral se apresentava com mais frequência no primeiro cinema era o já referido *tableau* teatral - o desenvolvimento e aplicação de um plano mais próximo, como o grande plano, instituiu uma relação diferente com a imagem; para além da ruptura em relação ao enquadramento teatral do *tableau*, a escala da imagem projectada propõe um gigantismo visual (que nesta fase foi de facto uma novidade) paradoxalmente associada ao pormenor e à intimidade.

Pode procurar-se identificar as primeiras utilizações do enquadramento em grande plano nas experiências que Demeny desenvolveu em 1892, destinadas à projecção pelo *phonoscope*, sobre o mecanismo do discurso, que serviriam o instituto de surdos-mudos

de Paris, e ainda nos filmes para o *cinetoscópio* de Edison “Fred Ott’s sneeze” e “The Rice-Irwin kiss” que datam de 1894. Curiosamente, em “The Rice-Irwin kiss” trata-se da reconstituição duma cena de um beijo, protagonizada por Mary Irwin e John C. Rice, duma comédia musical famosa da Broadway, e que na época provocou um grande escândalo na opinião pública expressa nos jornais da época, que considerou a imagem uma ampliação grotesca e pornográfica – involuntariamente, Edison revela os limites do enquadramento e o seu apelo.

Mais do que indicar com rigor qual foi o primeiro grande plano, e prevendo a impossibilidade dessa tarefa, interessa antes recordar quando foi usado em consciência e de um modo determinante: em *The Big Swallow* (1901) de James Williamson, vê-se um homem que se dirige assertivamente para o espectador, aproxima-se gesticulando e



bradando até ao ponto em que a sua face ocupa o enquadramento e, de repente, abre a boca e literalmente nos engole; inesperadamente vê-se ainda o operador de câmara a ser engolido também - depois, o protagonista afasta-se, enquanto mastiga e sorri. Parece haver uma intimidação clara na abordagem agressiva dirigida ao espectador, que é rápida e significativamente interrompida com a imagem do dito operador, como que lembrando a própria existência do dispositivo cinematográfico (mais tarde estas possibilidades expressivas fizeram furor no surrealismo). Em 1912, no filme “The Musketeers of Pig Alley” de Griffith, numa história sobre gangues criminosos, há um plano em que três personagens preparam uma emboscada; surgem no enquadramento já muito próximos, encostados à direita, aproximam-se aos poucos, até a face da primeira personagem encher a imagem; subitamente, esta olha para nós e depois prossegue para fora do plano (para fora de campo). Este olhar directo - e aliás, inesquecível - parece ultrapassar a clareza narrativa interna e funciona como uma forma de obter a sensação de ameaça no

espectador. Ambos os filmes desenvolvem no grande plano a sua *mise-en-scène* - a expressão e movimentação dos actores, num enquadramento que sugere que a sua aproximação se revela perigosa e portanto fascinante.

A última imagem de “O Crepúsculo dos Deuses” será talvez um (último) regresso às origens expressivas desse grande plano; um apelo à íntima pulsão, uma ameaça iminente. E assim Gloria Swanson desperta-nos a memória de outro tempo e a sua alienação consciente. Para que o plano resulte temos que ser nós a completá-lo; é inútil por si só, temos que assistir a todo o filme para que a falta de sentido faça - como numa revelação - sentido.

Não deixa de parecer paradoxal que afinal este *close-up*, tantas vezes utilizado nas produções audiovisuais, pareça servir (como quando surgiu) uma subversão subtil. Colocar-se-à, noutra discorrer, a questão de saber se ainda existe uma relação operativa do cinema na utilização do grande plano nas produções de hoje; se o olhar contemporâneo ainda tem lugar para o desafio ao presente pela memória do que fomos, se ainda nos deixamos espantar perante o olhar de um outro; e sobretudo, se esse serve para questionar o nosso.

Se o cinema das atracções pretendia provocar o espanto no espectador, Spielberg transporta esse momento — essa expressão — para o rosto do protagonista, no seu grande plano que culmina um ligeiro movimento de câmara, um *traveling* frontal, detendo-se sobre esse rosto que olha algo extraordinário, fora de campo. De olhos bem abertos, esperamos o seu fascínio; orgânico, o tempo parece suspender-se quando algo se nos revela e contagia com a mesma vertigem. Recorrente em incontáveis clássicos de Hollywood, do “Casablanca” (1942) de Michael Curtiz, ao “Unforgiven” (1992) de Clint Eastwood — o mesmo movimento curto seguido de grande plano, que Spielberg replica em forma sistematizada, perseverante de “Close Encounters of the Third Kind” (1977) em diante; da aproximação ao espaço íntimo do protagonista, busca no rosto essa emoção concentrada perante algo que vê (e que nós esperamos), invocando progressiva e renovadamente o espectador — e sentimos de perto o reencontro de Celie com a irmã, em “Color Purple” (1985); o entendimento de John Quincy Adams em “Amistad” (1993); ou o último suspiro do Cap. Miller em “Saving Private Ryan” (1998).

“La Passion de Jeanne D’Arc” (1928) de Carl T. Dreyer, é talvez um dos casos mais paradigmáticos na utilização do grande plano — entre a intimidade do rosto e o rosto da intimidação: à medida que a tensão vai crescendo durante o interrogatório, o realizador constrói a narrativa quase integralmente à volta dos rostos; quando vemos os planos emblemáticos de Falconetti (Jeanne D’Arc) revela-se uma grande intensidade e um sentimento de devoção pura — o espectador retém o fôlego, como se visse com embaraço algo demasiado íntimo ou proibido. Em reforço do realismo, o próprio Dreyer referiu que era necessário fazer com que o espectador visse o filme como se fosse pelo buraco da fechadura. Jean-Luc Godard retoma o grande plano de Dreyer em “Vivre Sa Vie” (1969): vê-se Nana (Anna Karina) quando assiste ao filme, no momento em que é proferida a sentença — o grande plano de Jeanne chorando, em silêncio — quando vemos do rosto de Nana também chorando; da identificação com o personagem, em premonição da sua morte, replica-se o plano, e a emoção. Replica-se o filme dentro de outro filme. “Vivre Sa Vie” inicia com três grandes planos da protagonista; sucedem-se diáfanos, primeiro o rosto do perfil esquerdo, o plano frontal (e nesse momento ela olha para nós), depois o plano do perfil direito - como numa inspeção policial. É o começo do filme e o grande plano é, desde logo, moral.

2.6 A palavra muda

O cinema nunca foi verdadeiramente mudo, ou por outras palavras, sem som. As denominações habituais *silent movie*, *cinéma muet*, ou *cinema mudo*, poderão servir como identificação genérica de um período de cerca de 30 anos; contudo, são tão redutoras como outras que se lhes sucederam - como *talkies* para caracterizar o advento sonoro em registo síncrono. Aquelas remetem para uma leitura do devir histórico caracterizado tendencialmente por uma abordagem linear, como se as variadas experiências de articulação do som e da imagem fossem um fracasso ou equívoco, até ao entendimento geral de que a única via seria um registo de sincronização simultânea do som com a imagem. Na realidade os hábitos culturais e performativos, assim como as condições de exibição aliadas a especificidades técnicas determinaram toda a variedade

formal na articulação da imagem fílmica com o som, e representava esta disposição como uma estratégia recorrente.

No contexto contemporâneo, o silêncio é utilizado abundantemente como elemento expressivo juntamente com outros elementos da *narrativa sonora*; no entanto, a sua utilização pode ainda provocar um certo desconcerto no espectador, não tão diferente do relatado por Gorki⁶⁵ aquando das primeiras exhibições cinematográficas dos Lumière, quando se refere a espectros monocromáticos como fantasmas que surgem das brumas da memória, que nos observam e nos interpelam sem voz.

Foi pela associação, em registo síncrono, do som e da imagem, no final dos anos 20, que surgiu a expressão *talking pictures* ou *talkies* - as imagens tornaram-se falantes, reforçando o peso estrutural progressivo que os diálogos iriam provocar no cinema. Esta conquista tecnológica veio reiterar a importância da palavra, como se verifica na contemporaneidade cinematográfica pela articulação de frases, diálogos entre personagens, narradores sonoros, que chegam por vezes a secundarizar outros elementos essenciais e complementares da narrativa sonora fílmica, como a música e outros sons (naturais e artificiais). A primazia da palavra tornar-se-ia tão determinante como a continuidade narrativa no cinema clássico.

O período mudo ou como também se denominava, a *silent era*, foi afinal um pouco barulhenta. No primeiro cinema, o mutismo absoluto era evitado, não apenas por uma possível estranheza inicial na receptividade do público para com este novo dispositivo, mas sobretudo porque concorria com o ruído do próprio aparelho de projecção, a par dos comentários e conversas recorrentes nos eventos com grandes assistências, e que se tornariam factores de distração. Além disso, não existiam salas de cinema como hoje se entende: as exhibições eram integradas em espaços públicos que serviam outras especificidades, como teatros (populares, do burlesco e *vaudevilles*), feiras populares, tendas em parques de diversão, circos, cafés, etc. Nestes lugares, a acumulação de ruídos era uma constante, e admitindo uma alternância sonora, funcionaria numa lógica de atracções de difícil coordenação - o primeiro cinema ocorria integrado com outros vários espectáculos de entretenimento popular. Além destas condições de recepção, a

⁶⁵“No reino das sombras” 1896

contaminação aconteceria ainda num outro nível determinante na produção e exibição cinematográfica. Muitas vezes transitavam recursos e efeitos sonoros habituais em performances teatrais e circenses, e ainda reportórios musicais, especialmente eficazes quando se tratava de canções populares da época. Em pouco tempo, iria tornar-se constante a utilização de objectos e pequenos dispositivos sonoros como elementos expressivos e dramáticos (campainhas, sinos, buzinas, pancadas, palmadas, etc).

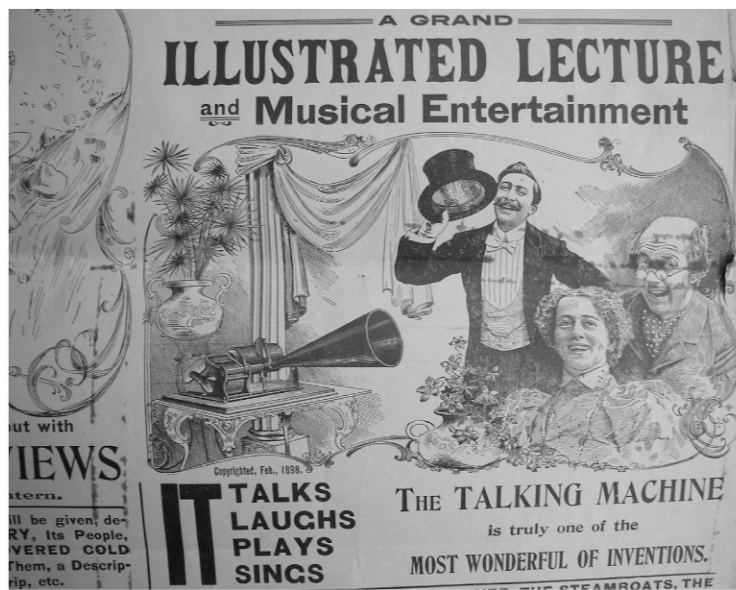
Um dos modos de exibição mais populares envolvia o recurso a músicos permanentes durante a projecção - um pianista ou um pequeno conjunto - que executavam músicas populares e até reportórios pré-definidos específicos para um determinado filme, ou improvisos sonoros e musicais que funcionariam como complemento ilustrativo ao plano filmico: como uma armadilha para o público, o protagonista surge no plano, suportado por acordes divertidos, preenche-se o silêncio abstracto e subitamente a imagem, a performance, torna-se coreográfica. Se se acrescentar a utilização dos dispositivos sonoros, referidos anteriormente, a abordagem ficaria mais complexa e imprevisível para o público espectador.

É interessante confrontar o modo como o som é construído nos filmes de Jacques Tati com as estratégias do primeiro som do cinema (que parecem ser evocadas), pela forma como desafia a convenção do registo síncrono naturalista; aliás, Michel Chion refere que nos seus filmes “o som persiste em tornar a sua presença ouvida”, a sonoridade dos gestos dos actores e dos objectos são ampliados e distorcidos, por vezes colocados sobre longos silêncios, ora a favor do registo de comédia, ora tendendo para a abstracção, sugerindo um espaço sonoro complementar ao visual, desafiando o posicionamento do espectador que reconhece assim estar perante um filme.

Na época dos pioneiros, apesar de já existirem aparelhos com a capacidade de respectivamente registar e transmitir o som, não havia, tecnicamente, condições para a exibição de filmes através de um registo síncrono de som e imagem. No entanto havia tentativas, nomeadamente pelo recurso ao fonógrafo, ao cronógrafo, à grafonola, ao gramofone, etc, mas que não amplificavam suficientemente o som, e sobretudo, com a velocidade de rotação dos discos a divergir da velocidade de projecção das películas. Ainda assim, nas experiências ensaiadas evidenciam-se, nomeadamente, as *Phonoscènes*

produzidas pela Gaumont, que se tornariam populares principalmente por se tratar de canções e danças célebres na época; mantinham limitações técnicas - muitos destes filmes seriam realizados por Alice Guy, que dirigia os actores na tentativa de sincronização labial e performativa com palavras e canções pré-gravadas, em *playback* – chegou a tentar, sem sucesso, filmar o conhecido tenor Enrico Caruso.

Na actualidade, aquando de projecções de filmes deste primeiro período, recorre-se ainda a esta forma de apresentação filmica, do filme adornado em fundo musical com o qual a tempos se relaciona, sendo natural que esta se fixe e acomode, na memória colectiva contemporânea como o sistema de exibição mais próximo do original.



Deve salientar-se um outro elemento preponderante naquelas exhibições, que teria um papel decisivo nesse período: o apresentador ou comentador. Este apresentador surge em continuidade a dois modos habituais de comunicação em público e em sala escura: as palestras ilustradas e os espectáculos de lanterna mágica. Assim, o apresentador pode seguir uma postura didáctica, por vezes de índole científica ou histórica, ou outra mais próxima do estilo típico do entretenimento, contando ou comentando histórias. Ainda antes de surgir o cinematógrafo, era recorrente os lanternistas acompanharem as suas apresentações com comentários, explicando ou acrescentando dados adicionais sobre as imagens, e oralmente poderia estabelecer relações narrativas entre elas. Numa vertente mais didáctica, Charles Musser identifica nas “illustrated lectures” e nos relatos de viagem

- “travelogues” - esta abordagem, que persistiu, até aos anos 20, como uma forma de apresentação audiovisual com projecção em tela; e quando se tratava de um tema popular, como eram as viagens, a adesão era significativa, pela grande variedade nos assuntos tratados: aspectos científicos da história natural ou da medicina, pela astronomia, geografia e geologia, etc, a questões sociais e políticas como relatos sobre povos, guerras ou líderes, de história, da religião ou das artes. Ao surgirem as primeiras projecções cinematográficas e à medida que o equipamento se torna mais acessível, estas apresentações integram imediatamente o novo dispositivo, numa combinação que hoje se denominaria de *multimedia*. Existem múltiplas referências sobre isso na imprensa e em boletins de colectividades ou associações cívicas, como no programa organizado por Alexander Black, em 1846, no Brooklyn Institut of Arts and Science (com uma palestra sobre glaciares que incluía slides fotográficos coloridos e filmes) ou outra palestra denominada “A Bycicle Tour Through Europe” realizada por Henry Evans Northrop (que alternava slides fotográficos com filmes dos irmãos Lumière); esta prática de alternância entre slides e filmes seria muito comum e popular internacionalmente - o pioneiro português Aurélio da Paz dos Reis também aderiu, em continuidade lógica com a sua vasta experiência em fotografia, e em particular, com fotografias estereocópicas que incluía nas sessões. Esta sucessão de dispositivos imagéticos apresentava algumas vantagens, como a atenuação do efeito de cintilação da projecção filmica no olhar do espectador, mais ainda quando nessa época a qualidade dos projectores era muito variável; e por outro lado, abundavam os slides de lanterna mágica, muitas vezes coloridos (de desenhos e de fotografias) e acima de tudo, de baixo custo. Este método de projecção era especialmente favorável quando se tratavam de sessões com múltiplas bobines, como os primeiros filmes sobre Jesus Cristo, constituídos por várias cenas ou quadros filmicos, como em “The Horitz Passion Play” (1897) e “The passion Play of Oberammergau” (1898).

Estas palestras com filmes e slides fotográficos integram a lógica constante das atracções. Um aspecto curioso e paradoxal nestas sessões era o facto de algumas delas chegarem a atingir uma duração longa como, por exemplo, na palestra “Army life, or how soldiers are made” de 1900, apresentada por Robert W. Paul, que tinha uma duração de duas horas, espelhando bem o sucesso que estes eventos poderiam atingir entre o

público⁶⁶. A partir de 1912 começaria a ser comum a projecção de filmes de carácter documental, semelhantes aos relatos de viagem, através de múltiplas bobines, caminhando-se para um formato de alcance internacional que se denominaria de *actualidades*, com temas de grande popularidade como “Paul Rainy's African Hunt”, “The Durban in Kinemacolor”, ou “Sir Douglas Manson's marvelous views in the frozen North”, exibidos em diversos países, adoptando-se narradores escolhidos localmente e que, independentemente da sua competência, tendiam a escrever os seus próprios guiões permitindo personalizar cada abordagem: a primeira apresentação do filme de Paul Rainy, contou com a narração de Ernest Torrence que se viria a tornar, depois, um actor conhecido no cinema, sobretudo como vilão. Depois de 1915, este tipo de filmes irá progressivamente recorrer a quadros de legendas: numa fase inicial, a narração presencial teve um papel determinante devido ao elevado grau de iliteracia dominante entre os públicos mais humildes, o que, segundo Gaudreault, para além da sua utilidade, torna a sua presença absolutamente essencial⁶⁷; posteriormente a tendência será de uma distribuição e exibição dos filmes massiva, através de um modelo que se pretende consistente, de confiança e, sobretudo, com custos mais baixos, o que terá motivado à menor utilização do recurso presencial. Um outro motivo seria a crescente desconfiança cultural e social em ter outros agentes envolvidos, uma vez que se começava a afirmar uma elite interessada em produzir cinema, ambicionando um nível mais artístico e apelativo para a burguesia e classes mais altas (motivando, como explica Gaudreault, a necessidade de “melhorar o pedigree” destes narradores).

Ainda relativamente ao âmbito mais popular, os responsáveis pela exibição em itinerância poderiam acumular a função de projeccionista e apresentador; ou seja, nos parques de diversões, feiras populares, teatros de vaudeville e burlesco, a mesma pessoa que apelava e convidava o público na entrada dos espectáculos a assistir às atracções, poderia também acumular o papel de *mestre de cerimónias* e de apresentação, ligando as diferentes performances ou atracções. Resumindo, distinguem-se dois propósitos que se cruzam, no papel atribuído ao comentador: por um lado, didáctico e informativo; por outro, performativo, mais próximo do campo do entretenimento.

⁶⁶Robert W. Paul viria a tornar-se numa das figuras essenciais na divulgação do cinematógrafo em Portugal.

⁶⁷Gaudreault, André; in Abel. 2005. pág.546

Reitere-se a função do apresentador, de valor complementar, mesmo perante um filme de âmbito documental, no período das atracções — a este propósito, Albert E. Smith, co-fundador da Vitagraph⁶⁸, recorda nas suas memórias de quando ainda efectuavam exhibições itinerantes, a projecção do “The Black Diamond Express” (1895), um dos seus filmes mais populares, onde se observa, num único plano, um comboio em direcção à câmara em alta velocidade. Smith descreve como Blackton apresentava verbalmente a projecção — começava a projecção com a primeira imagem, do filme, parada (accionando o seu movimento no momento mais oportuno) e preparava o público: “Senhoras e senhores, neste momento observam uma fotografia do famoso Black Diamond Express. Num momento — um momento cataclísmico, meus amigos — num momento sem igual na história dos nossos tempos, vão ver este comboio ganhar vida, dum modo maravilhoso e espantoso! Vai lançar-se sobre nós, entre fumos e fogo que expele da sua garganta metálica!”. Blackton dirige-se directamente aos espectadores, criando expectativa, realçando a novidade da atracção, e concentra num momento tão breve quanto dramático a intensidade possível do filme (que dura cerca de 35 segundos). Mais do que a reprodução da realidade, o apresentador acentuava o momento crítico e perigoso, mas ao mesmo tempo, solicitava uma atenção consciente do espectador do dispositivo fílmico⁶⁹. Este posicionamento do apresentador é replicado em padrão no narrador dos *trailers* contemporâneos de filmes de diversos géneros (com voz gutural e texto estandardizado, e.g. nos filmes de entretenimento e “blockbusters” dos E.U.A., percorrendo géneros como o terror, filmes de acção e comédias, etc)⁷⁰.

No Japão, o comentador - denominado de *Benshi* - merece um protagonismo muito particular. Durante a introdução do cinema no país, como os filmes eram estrangeiros, necessariamente obrigavam à explicação dos conteúdos; por outro lado, à medida que os filmes crescem em duração, e enquanto se afirma a produção nacional, também se desenvolve um estilo de interpretação paralela à projecção em que chegam a acrescentar

⁶⁸Suart Blackton e Albert E. Smith são figuras essenciais na animação pioneira, quer no desenho animado - “Humourous Phases of Funny Faces” (1906) - quer combinando imagem real com actores e animação de objectos - “The Haunted Hotel” (1907). Nos primeiros anos de actividade desta dupla, era comum alternarem a projecção dos filmes com números de magia e malabarismo – curiosamente, à semelhança de outros pioneiros como Georges Méliès; também Aurélio da Paz dos Reis alternava as apresentações com o prestidigitador José Maria Avelino, tal como Leopoldo Fregoli em Itália, Felicien Trewey em França, ou David Devant em Inglaterra, entre outros.

⁶⁹Gunning, Pág.121.

⁷⁰ Apesar da tendência para uma homogeneização neste tipo de narração introdutória, a persistência neste modelo parece indicar que ainda mantém o desejado efeito de impacto comercial.

diálogos, assumindo um carácter dramático, seguindo tradições das narrativas orais e performativas regionais, sempre acompanhados por música tradicional japonesa. Em 1907 chegaram a actuar em simultâneo sete intérpretes *Benshi*, o que permitiria uma dinâmica performativa de cruzamentos dos diálogos muito inovadora (esta prática seria mais utilizada nos filmes nacionais; em regra, para filmes estrangeiros seria apenas utilizado um intérprete). Cada teatro possuía vários *Benshi*, com uma hierarquia estabelecida quanto à sua posição — os mais famosos gozavam de tanta popularidade que sua presença era determinante ao ponto de afectar o sucesso de um filme, inclusive influenciando a sua produção, nomeadamente na duração dos planos (o *Benshi* preferia *takes* longos para poder explorar mais convenientemente a sua aptidão interpretativa, o que favorecia reciprocamente a autonomia do plano). Esta tradição persistiu até meados dos anos 20 e chegou a retardar a introdução definitiva do cinema sonoro em registo síncrono. Explica-se assim uma variação curiosa relativamente à dominante no ocidente (principalmente na América), onde se estimulava sobretudo o plano de curta duração, em alternância de assuntos e imagens, acentuando-se a diversidade e o contraste, com comentários adicionais, determinantes na ligação entre os filmes; no Japão, caminhava-se mais claramente para uma expressão narrativa que aliava as imagens e a performance verbal. Isto significa também que havia uma convivência com os primeiros filmes sonoros, i.e., em vez duma ruptura na passagem para o registo sonoro síncrono, aconteceu uma transição que influenciou o estilo de cinema da época, em certa continuidade. Yazujiro Ozu, nos anos 30, foi um dos realizadores dessa fase de transição e ainda hoje, no ocidente, se assiste aos seus filmes, do período do mudo, em forma incompleta pois omitem a presença dos performers *benshi* e de músicos — um espectador menos avisado assumirá a ausência de som no filme como a sua condição original de exibição.

A propósito do papel do apresentador Flávia Cesarino Costa acrescenta que os filmes de perseguições, de luta de boxe e da vida de Cristo têm semelhanças na sua estrutura e duração, e parecem apontar para uma formulação narrativa, sendo regra geral indicados como as primeiras aproximações à narrativa cinematográfica. Grande parte dos filmes de boxe e das Paixões foram rodadas entre 1897 e 1900; por sua vez, os filmes de perseguição tiveram uma maior predominância entre 1903 e 1906. Mas também são

exploradas aqui duas tendências formais: numa, assiste-se à manutenção da cena num plano único e autónomo; e noutra, em que a cena ocorre pela associação de diferentes planos - nos filmes de boxe, cada sequência tem a duração de um *round* (de 3 minutos); os filmes sobre a vida de Cristo estruturam-se em quadros e episódios (em 5 bobines) e os filmes de perseguição (através de uma acção contínua, no espaço e no tempo) entre várias imagens. Em suma, a aproximação narrativa dá-se por um lado pela relação entre cenas ou quadros cénicos, e por outro, pela continuidade da acção. A investigadora refere que também se deve ter em consideração que a “instância narrativa” e a explicação das imagens ocorreria fora do filme, isto é, através de informação fornecida pelo comentador (ou porque já seria uma história do conhecimento do espectador). Deve ter-se em atenção que no primeiro cinema os filmes originalmente concebidos para o quinetoscópio conviveram com os filmes do cinematógrafo, e partilhavam os temas e os géneros. O que significa que apesar da semelhança nos modos de produção visavam também formas diferentes de exibição. Os filmes de boxe, reais ou encenados, começaram por ser produzidos para os quinetoscópios, o que obrigaria o espectador a percorrer vários aparelhos para assistir a todo o combate, e poderiam dispensar a narração uma vez que, independentemente do seu conhecimento das regras do desporto, teria sempre a vantagem da surpresa do resultado, ou, caso fosse um adepto informado, entenderia as diferentes fases da luta. Por outro lado, e relativamente aos filmes exibidos em projecção, os investigadores de cinema consideram que estes revelam limitações na leitura narrativa, o que reforça a ideia de que alguém presente na projecção forneceria informação adicional - com dados específicos deste período como anedotas, notícias, cantigas populares, cartoons, peças de teatro e romances conhecidos pelo grande público, etc. Assim, estes filmes seguiriam também a linhagem das palestras de viagem e das conferências ilustradas, onde o próprio apresentador teria um papel determinante e tornava particular cada sessão, uma vez que poderia ser alguém do mundo do desporto, da religião, do teatro popular, etc. Nos filmes de perseguição, o enredo genérico sugeria a continuidade narrativa entre as imagens, e aí o papel do apresentador poderia resumir-se à exploração de ruídos que acentuassem a sua evolução e comédia.

A popularidade destes filmes impôs progressivamente outras mudanças nos contextos de produção, devido ao seu alcance social e político, principalmente pela

polémica motivada por dois géneros de filmes, as representações das Paixões de Cristo e as lutas de boxe. Inicialmente as lutas de boxe estavam proibidas nos E.U.A.; contudo, os filmes de pugilismo reais, e bem assim as lutas combinadas, e ainda os filmes com actores que representavam os lutadores, tinham uma adesão muito forte junto do público e conseqüentemente o lucro comercial estimulava a continuidade da produção, donde naturalmente acabariam por surgir regras normativas para estes filmes (e portanto, também para as lutas); inclusivamente, os filmes com lutas originais colocaram definitivamente de lado as lutas encenadas (que passavam por reais). A propósito destes filmes, Musser menciona a dificuldade na manutenção de um apresentador na própria projecção, uma vez que os assuntos populares e polémicos poderiam motivar reacções na plateia de tal ordem que o ruído poderia esconder a voz do comentador no meio do alarido da multidão.

Relativamente aos filmes das Paixões, a polémica poderia manifestar-se em determinados sectores sociais, por um lado visando o potencial educativo e “herético”, e por outro, pela possibilidade artística. A igreja católica cedo reconheceu as qualidades do cinema enquanto factor de evangelização, acabando por apoiar e utilizar estes filmes; em contrapartida, correntes moralistas protestantes mostrariam muito maior resistência principalmente pela estratégia genérica de recusa da idolatria e representação de imagens religiosas. Daí que para contrariar propositadamente a excessiva humanização das figuras bíblicas, se optou inicialmente por representações que se aproximavam das encenações populares, como os quadros vivos teatrais de Horitz e Oberammergau. Também nestes filmes o apresentador poderia condicionar leituras específicas: o pioneiro britânico Cecil Hepworth, conta uma história do tempo em que apresentava sessões, e numa delas que decorreu numa igreja em 1896, aquando da projecção de uma célebre bailarina de *music-hall* da época, para evitar o descontentamento e desconfiança do pastor, anuncia à platéia o filme como sendo a Salomé dançando para Herodes, o que deixa o público encantado (assim como o pastor)⁷¹. Este tipo de improviso reflecte não só o potencial da narração sobre as imagens, como a especificidade da narração presencial na sua relação com o público.

Nos primeiros 10 anos de cinematografia, a conjugação de comentadores, de ruídos

⁷¹Winkler. 2009. pág.17.

concebidos durante a projecção e de músicos, parecia complementar e perfeitamente integrada, contribuindo para uma experiência única e sempre diferente para o espectador, muito diversa da que se passa na actualidade. Norman King refere que eram explorados efeitos que o som gravado não traz, como “o senso de imediaticidade e participação. O som ao vivo actualizava a imagem e, misturando-se com ela, enfatizava a presença da *performance* e da audiência”⁷².

Tanto a utilização de músicos como a de apresentadores implicavam custos: os filmes vão ficando mais longos e tendendo para uma continuidade narrativa apoiada na montagem, e cada vez mais se recorre a quadros de legendas⁷³ tornando progressivamente



acessória a presença de um apresentador. Os quadros de legendas contribuiriam para uma linearidade estrutural, fornecendo dados espaciais, temporais, e mais tarde, inclusivé expondo diálogos. Em 1914, já se vivia um período em que a presença da palavra escrita em contexto filmico parecia ter mais legitimidade; desde logo, por uma questão de prestígio e apelo a audiências da classe média — a campanha publicitária do filme “Cabiria” (1914) foi desenvolvida associando o nome de Gabrielle D’Annunzio à autoria do filme, quando este era responsável pelo texto (valorizando a importância de associação do cinema com a literatura e o seu valor artístico); curiosamente, a estratégia ainda visível nos cartazes que subsistem, ofusca a importância do realizador Giovanni Pastronne. A

⁷²Cesarino Costa, Flávia. 2005. pág.141.

⁷³A utilização des quadros de legendas seria mais outra tradição (de utilização gráfica de texto) que migra das sessões de lanterna mágica.

presença do texto potenciou também a sua possibilidade estruturante: no “Intolerance” (1916), Griffith tira proveito discursivo de notas de rodapé, citações e comentários de carácter moral e político, chegando mesmo a colocar texto sobreposto em imagens de fundos distintos consoante o período histórico representando.

No cinema sonoro, a figura operativa do comentador que narra e interpreta personagens desaparece. Em sua reminiscência sonora surge o narrador, em função cuja influência é sobretudo literária, em apoio à definição da narrativa e sua progressão: ora protagonista, ora personagem, ou nenhuma destas – o chamado narrador-intruso.

Participa na trama, introduzindo outro nível narrativo: no “Sunset Boulevard” (1950), bem para lá da sua função narradora, chega a dirigir-se ao espectador com interrogações; verificamos depois que participa na história, e além de ser protagonista, ainda inicia o filme estando (paradoxalmente) já morto, vítima de um crime. No filme “As asas do desejo” (1987) de Wim Wenders, a narração dos anjos divagando por Berlim comunga da voz interior dos habitantes da cidade; e Jean-Luc Godard desmonta a convenção em diversas combinações, constituindo a sua narração um dos aspectos mais orgânicos na estrutura dos seus filmes: separa a narrativa visual da sonora, omite informação, insere citações literárias, apropria-se do registo sonoro de outros filmes, pontua ou contraria o discurso oral com texto escrito, sobrepondo múltiplos níveis de narração.

2.7 O actor e a performance - o olhar que olha e interpela

O trabalho do actor, no cinema, muitas vezes é determinado pelas orientações do realizador - a sua aparência está sujeita ao modo como é filmado, à luz, à maquilhagem, ao figurino - e ainda posteriormente, em laboratório na pós-produção, pela montagem dos planos filmados e efeitos especiais adicionados; o seu corpo pode ser fragmentado em múltiplos planos e perspectivas de enquadramento, e além disso, muitas vezes depende o actor da colaboração de um duplo que o substitui em cenas perigosas — em suma, o seu trabalho está sujeito a disposições do argumento, da edição, e da generalidade das

orientações do realizador e do estilo cinematográfico.

Quando se assiste a um filme, no campo da ficção, a participação do actor é fundamental na construção do imaginário fílmico e no envolvimento do espectador. Observa-se com admiração a sua performance, e o espectador vive intensamente o seu trabalho. O seu ofício é desenvolvido em múltiplas formas, seguindo diversas tendências performativas em todo o mundo.

Todavia, a existência do actor no cinema não é necessariamente um requisito essencial — têm existido múltiplas abordagens cinematográficas sem qualquer elemento humano: de âmbito documental e científico, no cinema de animação, ou no cinema experimental, em movimentos artísticos que recusam a reprodução análoga da realidade, e a presença de actores, como premissa fílmica. Nomeadamente, nas vanguardas dos anos 20 e 30, em que a perspectiva era de total independência em relação ao teatro (como foi escrito e ensaiado por Dziga Vertov); ou nas pesquisas fílmicas experimentais denominadas de “cinema absoluto” desenvolvidas pelos alemães Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger e pelo sueco Viking Egeling — procurando uma abordagem tendencialmente abstracta, relações de temporalidade e de movimento, em função dos elementos essenciais que constituíssem a imagem (a linha, a forma, a luz, a cor, a textura, a crominância, a transparência, a sobreposição, a justaposição, etc) em coreografias visuais, em analogias com a música e a pintura, etc. A não utilização de actores com formação pode ainda assumir outros contornos, estéticos (de opção ideológica de muitos realizadores) ou práticos de produção, com a utilização deliberada de actores sem formação ou qualquer experiência na área. Luchino Visconti, no filme “La Terra Trema” (1948) utiliza actores não profissionais, pescadores sicilianos que interpretam a sua própria vida; não se tratava apenas de um manifesto político neo-realista, mas acima de tudo estético: procurando um regresso à origem do cinema para o tornar a fazer novo — na vanguarda, ser artificial para ser autêntico. Estas tendências também surgiram, em parte, como alternativa ao naturalismo que nestes períodos se afirmava como a corrente dominante, principalmente no cinema de entretenimento, i.e. o trabalho do actor esteve sempre sujeito a influências culturais, convenções e programas estéticos, e pela sua natureza disciplinar mais rapidamente se adapta em função das orientações do realizador, ao escrutínio e gosto do público.

No primeiro cinema os modos de actuar perante a câmara reflectiam referências visuais que circulavam no ambiente mediático visual da passagem do século, recorrendo a um repertório de poses e pantomimas que se pode identificar nomeadamente no teatro, nos espectáculos de Vaudeville, em reproduções de poses fotográficas, espectáculos de lanterna mágica, artes plásticas e visuais (como postais ilustrados e cartoons, etc). Nos primeiros anos com Edison, havia apenas uma transposição de situações pré-existentes no registo, como o atleta Eugen Sandow fazendo poses de musculação (1894), Anabelle dançando (1895), ou o beijo transposto duma comédia teatral em “The Rice-Irwin kiss” (1894). Entretanto à medida que surgem experiências no campo da ficção, sobretudo no âmbito da comédia, também se ensaiam modelos performativos e se cruzam referencialidades, como p. ex. nas trucagens iniciais de Georges Méliès que articula o teatro popular e o ilusionismo, e depois mais tarde, na interpretação de Mefistófeles onde evoca a mesma personagem na ópera e nas artes plásticas.

Segundo Lea Jacobs, considerando o domínio de aspectos técnicos sobre os performativos, a competência do trabalho do actor enquanto profissão começou a afirmar-se em 1908, quando o modelo das atracções começa a ser absorvido pelo que viria a tornar-se o cinema clássico. Durante o período das atracções a característica geralmente mais emblemática no comportamento dos protagonistas reside na gestualidade exagerada e, notoriamente, o olhar directo para a câmara, muitos vezes seguido pela interpelação dirigida ao espectador, identificando-se aqui a influência do teatro popular, dos espectáculos de vaudeville e do burlesco, onde a relação directa e imediata com o público era patente. A performance é também condicionada com a transposição para o dispositivo filmico, numa primeira fase, com o tableau teatral, em que o protagonista é filmado em plano geral, gesticulando expressivamente, como se tivesse consciência da presença da audiência, sorrindo para ele, solicitando constantemente a sua atenção e apresentando aspectos e outras personagens determinantes na situação que se desenrola. Numa primeira fase à medida que se utiliza planos mais aproximados, como o plano médio (enquadrado pela cintura)⁷⁴, ou o grande plano (de rosto) é mantida claramente a

⁷⁴A denominação do enquadramento é definida sempre em função do corpo humano, mas verificam-se variantes na nomenclatura, que poderão ser regionais ou provenientes de escolas, notórias nos textos de especialistas; p. ex., o grande plano ou close-up nos E.U.A. serve para o rosto e para o enquadramento de objectos; por sua vez na Europa, o

mesma postura perante a câmara, com expressões faciais grotescas e cómicas, o olhar directo para o público, falando para ele, i.e., o protagonista actua assumindo a ocorrência de mediação do dispositivo cinematográfico. Com a progressiva afirmação disciplinar do cinema e da sua narrativa, este tipo de performance iria tornar-se num tabu, uma vez que, segundo críticos dessa época, assim era quebrada a ilusão essencial da ficção. Como refere Christian Metz, e mais especificamente em relação ao cinema clássico de Hollywood, quando se assiste a um filme, a natureza *voyeur* é reforçada, não existindo sugestões sobre a presença do espectador, ao passo que no cinema das atracções, como não existia essa restrição, é muitas vezes caracterizado como um “cinema exibicionista” — consciente de que é observado e que ostenta o próprio acto da performance⁷⁵. Este posicionamento do actor foi comentado por Gustave Babin numa crítica aos filmes de trucagens, em 1908, na revista L’Illustration, considerando que em vez de se criar um universo mágico repleto de transformações fantásticas, o cinema das trucagens deveria servir o realismo de modo a “contribuir para uma representação convincente da acção dramática”⁷⁶. Curiosamente, Georges Méliès, apesar do indícios narrativo que se regista nos seus filmes, opunha-se à perspectiva apresentada por Babin e defendeu várias vezes que o mais importante no (seu) cinema eram as trucagens — no fundo, evocando o seu percurso como mágico e ilusionista, e reafirmando o que entendia sobre o seu ofício na cinematografia.

A propósito deste período, Tom Gunning denota como o posicionamento das audiências pode ser também influente na produção filmica, uma vez que o modo distinto como o tempo e o espaço eram organizados, motivaria um outro tipo de público que, em vez de ficar absorvido na narrativa que se vai revelando - identificando-se com as personagens (como na actualidade) - o espectador era bombardeado por imagens que procuravam acima de tudo ser surpreendentes e estimulantes (fossem imagens científicas, mágicas, de ficção, actualidades, desporto, excentricidades, etc), construídas com o propósito de uma resposta imediata de encantamento, desconcertantes ou divertidas. Por

enquadramento de um objecto denomina-se plano de pormenor ou de detalhe. Christofer J. Bowen e Roy Thompson consideram que o enquadramento do plano médio se define pela cintura (Grammar of the shot. Focal Press, 2013. Pág.9), e por sua vez Terence Marner indica que o plano médio enquadra o corpo inteiro do personagem (Realização cinematográfica. Ed.70, 1988. Pág 103).

⁷⁵Gunning; in Abel. 2005. pág.179.

⁷⁶Kessler; in Abel. 2005. pág.933.

sua vez, Jonathan Auerbach, defende que se deve evitar resumir o fenómeno a uma visão historicista, que remeta a relação entre os públicos e a produção cinematográfica como um reflexo do mundo moderno e industrial, referindo que o estímulo ao espectador é também instrumental, na medida em que essa interacção com o espectador é selectiva e intencional. A esse propósito cita o filme de actualidades “William Mckinley at home, Canton, Ohio” (1896, Biograph) em que se assiste ao passeio do presidente Mckinley (então candidato). Apesar de ser um filme do âmbito documental, é um exemplo interessante devido aos comentários suscitados pela imprensa aquando da sua projecção, e também porque a sua exibição integra a mesma lógica das atracções cinematográficas de carácter multifacetado e circunstancial (de entretenimento e actualidades diversas).

Neste filme Mckinley percorre o relvado calmamente, da esquerda para a direita do plano; de vez em quando o seu olhar direcciona-se para a câmara, e segundo a imprensa da época, este olhar breve provocava no público uma reacção efusiva, com aplausos e saudações ao presidente e, inclusivé, com pedidos de discurso, que obviamente ficaram sem resposta⁷⁷. A imprensa da época, como a New York Press, procurou advertir os seus leitores para a natureza política destas imagens, e a possível manipulação do público (eleitor) devido à sensação de presença e proximidade que as imagens potenciavam — e inclusive, á ilusória sensação de participação e debate — mais ainda havendo indícios de ligação da produtora Biograph com o partido republicano. Já então como agora, perante a actual saturação visual nos média e a concorrência da comunicação informativa, numa escala global de tendência homogeneizadora, se verifica, citando Habermas (na esteira de Adorno), que “o mundo elaborado pelos mass-media, somente em aparência, pertence à esfera pública”⁷⁸. Por sua vez Mirian Hansen argumenta que o primeiro cinema, entre 1896 e 1910, deu acesso a grupos sociais alternativos e marginalizados, como operários e mulheres de classes mais baixas, permitindo-lhes a possibilidade de passarem por uma experiência social colectiva. No primeiro cinema era solicitada uma resposta colectiva que se poderia verificar vocalmente, contaminando o próprio visionamento do espectador, entre um constante apelo e distanciamento em relação ao objecto. Por sua vez a progressiva hegemonia do modelo hollywoodiano actuaria também sobre a natureza dos

⁷⁷Auerbach. 2007. pág. 28.

⁷⁸Auerbach. 2007. pág. 29.

espectadores — a partir de 1907, a tendência será para a narrativas auto-suficiente, que irá consolidar-se com o cinema sonoro (e depois até à contemporaneidade). À medida que Hollywood vai assumindo a sua hegemonia “o mutismo das figuras no ecrã passa para o espectador mudo, interpelado como sujeito, sentado sozinho, absorvido pela escuridão, identificando-se, voyeuristicamente, com as imagens projectadas”⁷⁹ – numa perspectiva que corrobora os argumentos apresentados por Christian Metz.

A insistência no acto performativo envolvendo o olhar directo do actor, nestes primeiros filmes, revela como os próprios protagonistas reconheciam no dispositivo cinematográfico, mais do que noutros media, um modo de exhibir particularidades corporais e faciais – e a pose largamente gestualizada e a expressão grotesca eram entendidas qualitativamente — expondo a consciência da sua presença perante o outro (o espectador). Ainda em 1910, o colunista Frank Wood, do *New York Dramatic Mirror*, critica esta abordagem dizendo que o actor ao olhar para a câmara “traí pelo acto, o facto de estar a actuar”. A sensação de realidade projectada na tela fica quebrada e a “ilusão hipnótica que se tinha apoderado da mente do espectador, que o segurava pelo poder da sugestão visual, desaparece”. O que Wood refere relaciona-se com a emergência de outro tipo de convenção, que iria perdurar ao longo do século XX, i.e., que a actuação num filme não deve ser reconhecida como tal; a câmara deve tornar-se invisível de modo a que “a sua presença material não exista na mente do espectador”; e “o mundo no ecrã deve ser fechado e auto-suficiente para sustentar a ilusão de realidade”⁸⁰.

Essa tendência, do primeiro cinema, seria progressivamente atenuada ou abandonada, à medida que a ambição de um naturalismo se vai impondo, transportando a atenção do espectador para a história; contudo, ressurgue pontualmente em contextos particulares integrada na narrativa (como em comédias, musicais, e no cinema experimental) precisamente para provocar, mesmo brevemente, distanciamento ou reconhecimento da construção filmica por parte do espectador. Charlie Chaplin usa essa estratégia conscientemente em intento humorístico em “*Kid Auto Races at Venice*”

⁷⁹Auerbach. 2007. pág.145.

⁸⁰Auerbach. 2007. pág. 43.

(1914), onde durante uma corrida de automóveis, o protagonista descobre que uma equipa filma o evento, colocando-se deliberada e persistentemente em frente à câmara, olhando-a directamente, e em pose, parecendo observar-nos.

Por vezes pode ser potenciada como dispositivo dramático, despoletando uma série de eventos, como p. ex. no filme de Woody Allen, “A Rosa Púrpura do Cairo” (1985), em que a protagonista (Mia Farrow) assiste incansavelmente à mesma sessão durante dias, até que uma das personagens do filme interrompe a ficção e a interpela sobre os motivos do seu comportamento, acabando mesmo por sair do ecrã. Este filme, por sua vez, enquanto evoca os melodramas de aventuras em terras exóticas, replica o “Sherlock Jr.” (1924) de Buster Keaton, quando durante uma sessão fílmica, o projeccionista (interpretado por Keaton) adormece durante a exibição, e se assiste ao seu sonho — em que ele se dirige ao ecrã e salta para “o seu interior”, assumindo o papel de detective; note-se que em “Sherlock Jr.” para além do espectador assistir a um filme dentro do filme, é confrontado, no início da sequência, com o desafio da percepção da montagem e da ilusão da continuidade: quando o protagonista se move no espaço cénico e, subitamente, muda o plano e o espaço em seu redor, várias vezes, obrigando-o a uma adaptação constante em breves segundos - o cenário é mutável, a acção é contínua, reforçando a ideia de que se está perante um filme.

Este desafio, do cinema dentro do cinema⁸¹ que pressupõe um reconhecimento cinemático e especificamente do posicionamento do espectador perante a projecção cinematográfica, já havia sido experimentado, e.g., no filme de E.S. Porter “Uncle Josh at the moving picture show” (1902)⁸², em que se observa o comportamento de um (impreparado) espectador perante a projecção de três filmes: “Parisian Dancer”, “The

⁸¹Aumont a este propósito refere variedades múltiplas do tema “cinema dentro do cinema”, e em particular o processo de “construção em abismo” — *mise en abyme* — que supõe um efeito de espelho operando sobre a própria estrutura do filme”, citando outros exemplos excepcionais como o “Otto e Mezzo” (1962) de Federico Fellini, “Le Mépris” (1963) de Godard, “Der Stand Der Dinge” (1982) de Wim Wenders, (1971), “Warnung Vor Einer Eiligen Nutte” (1971) de Rainer Fassbinder, etc (Aumont, Jacques, 2008. Pág.52).

⁸²Este filme de E.S.Porter é, por sua vez, uma versão realizada um ano depois do “The Countryman’s First Sight of the Animated Pictures” (1901), do britânico Robert Paul, mas a cópia que chegou até à contemporaneidade encontra-se incompleta, justificando maior reflexão historiográfica sobre a versão de Porter. Contudo, como neste período, os pioneiros se copiavam ou citavam sem constrangimento, admite-se que a segunda versão seja essencialmente a exploração da mesma ideia. A personagem do “Uncle Josh” também já era uma figura famosa do teatro de vaudeville, pelo actor Carl Stewart, que chegou a registar monólogos performativos desta personagem em gravações sonoras em cilindro de Edison - além destas migrações, a personagem foi ainda adaptada à banda desenhada, neste período.

Black Diamond Express” e “The Country Couple”. Todos os filmes são da companhia de Edison (devidamente identificados) e nos géneros populares no período das atracções: um filme de dança, um comboio em direcção à câmara (como na célebre versão dos Lumière) e uma comédia *slapstick*. Josh exhibe o seu comportamento perante os filmes, interpelando o (real) espectador constantemente com a sua reacção ao longo da exibição dos filmes — primeiro dança acompanhando a bailarina, depois foge do comboio, e finalmente, quando vê o casal, num acesso de ciúme e fúria arranca a tela de projecção, surgindo atrás o projeccionista com quem se envolve em luta. Miriam Hansen salienta que é no último filme, que Josh se sente clara e estruturalmente excluído do que ocorre na projecção, daí retirando a alteração final com o responsável pela ilusão cinematográfica⁸³.

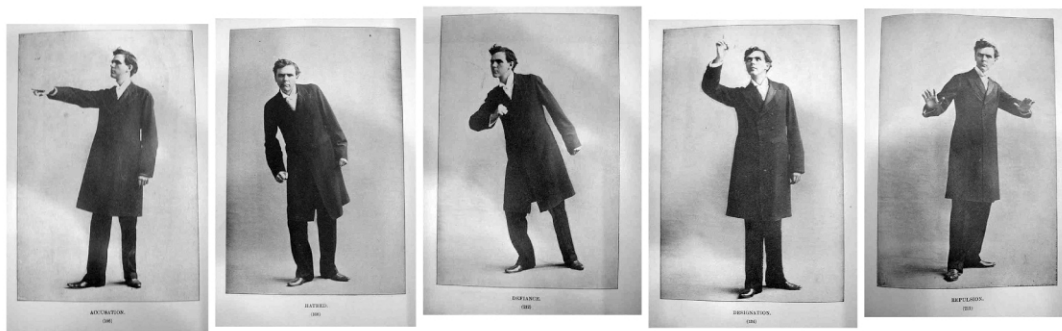
Os actores do cinema pioneiro inspiravam-se formalmente num conjunto de estilos legitimados nas áreas performativas (no teatro e na ópera, no ballet, na pantomima, etc), com acesso a manuais sobre oratória e aspectos técnicos do trabalho de actor (ilustrados com esquemas e fotografias), e eram ainda motivados a estudar as poses representadas nas artes plásticas (em pinturas e esculturas clássicas). Comumente, no teatro, os actores executavam poses e gestos ao entrar e ao sair de cena, com o propósito de chamar à atenção a determinados aspectos da acção ou objectos de cena, na enfatização do seu estado de espírito, para assinalar mudanças dramáticas, etc. As poses em grupo — i.e., o *tableau*) eram organizadas com especial cuidado pelos encenadores e directores, e eram largamente utilizadas no fim de uma cena e da peça, em pontuação.

Identifica-se como característica essencial do cinema mudo, o estilo performativo no trabalho do actor; e neste, o recurso quase exclusivo à pantomima, constituindo-se referencialmente em convenção performativa. De tradição ancestral, o seu estudo recebeu o contributo decisivo de François Delsarte (1811—1871) que tentou elaborar uma primeira codificação do gesto para o actor (e para o orador). Sem registo publicado ou manuscrito dos seus escritos, o seu pensamento e doutrina sobre “sinais performativos” foi transmitido e publicado por seguidores e discípulos, influenciando profundamente o

⁸³Hansen, Miriam. 1991. Pág.26.

trabalho do actor, principalmente nos Estados Unidos da América no início do século XX, perdurando desde o cinema mudo até interceptar o *realismo psicológico*.

A pantomima baseia-se num conjunto estruturado de poses que significariam convencionalmente emoções, atitudes ou comportamentos — como p. ex. o medo, o ódio, a perturbação, a esperança, o sofrimento, etc. Para além das teorias de Delsarte, surgem em finais do séc. XIX, outros manuais versando a gestualidade dramática; James Naremore refere nomeadamente o “Henry Syddon’s Practical Illustrations of Rethorical Gesture and Action”, o “Gustave Garcia’s Action Art” (ambos de 1882), o “L’Art mimique: Suivi d’un Traité de la Pantomime et du Ballet” (de 1901 e traduzido para inglês em 1926) de Charles Aubert (um dos seguidores de Delsarte), e ainda o “Lessons in the Art of Acting” (de 1889) de Edmund Shaftesbury (reconhecidamente, um seu



imitador). François Delsarte “dava muita atenção à função semiótica do gesto” e que resultou naquele conjunto — de poses, expressões faciais e atitudes — denominado por “Harmonic Gymnastics”, correspondentes a determinados significados; a posição das pernas e dos ombros, o peito, o abdómen, as mãos, a face (e a sua combinatória) permitiriam exprimir segurança, independência, humor ou contentamento — e.g., “segurar os braços sobre o peito poderia sugerir expectativa ou reflexão”; “colocar ambas as mãos sobre a cabeça poderia indicar um conjunto de significados como: O que devo fazer?, Tudo está perdido., Dói-me a cabeça!, Desespero!, Isto vai enlouquecer-me!”⁸⁴. O equivalente se verificaria em relação à expressão da face — e.g., focando apenas as sobrancelhas, estas podem levantar-se, ficar ao mesmo nível, separar-se, podem ficar em repouso, etc – em combinações que incluem o domínio do ritmo. O director do teatro

⁸⁴Naremore. 1988. pág.56.

Madison Square de New York, importou os seus ensinamentos, influenciando, nomeadamente D.W. Griffith, entre outras figuras do espectáculo, tornando-se num dos principais métodos de instrução dos actores americanos, entre 1870 e 1895. As técnicas performativas propostas por Delsarte ficariam enraizadas na cultura norte-americana, mesmo para quem não o tivesse estudado, e surgem naturalmente, imitadores⁸⁵.

Entretanto ocorrem mudanças sociais e culturais, proliferando tendências mais naturalistas, a par de um crescente interesse em aspectos psicológicos que determinam o comportamento performativo. Os actores foram gradualmente deixando de pensar em termos de repertório de gestos — mais tarde o advento do cinema sonoro teria um impacto decisivo na mudança de paradigma — e assim os manuais do século XIX sobre o trabalho do actor suscitariam um interesse meramente histórico, e, citando Richard Dyer, tornando-se num “registo melodramático da prática performativa”⁸⁶.

A influência de François Delsarte é muitas vezes evocada na vanguarda do teatro e na dança moderna, podendo-se reconhecer alguns aspectos da tradição da pantomima em vanguardas cinematográficas posteriores — Lev Kuleshov aliás, reconhecido sobretudo pela sua teoria da montagem, defendeu a importância do exercício disciplinado destas técnicas para os actores do seu tempo⁸⁷. No cinema expressionista alemão são visíveis vestígios delsartianos, ainda que integrados numa estética modernista (e influenciada também pelo simbolismo) e pelas artes plásticas dos anos 20. A este propósito, Paul Kornfield, num artigo para o “Nachwort na den Schauspieler”, escrito em 1921, refere-se à performance como “a melodia de um grande gesto” e “diz mais do que a maior consumação daquilo a que chamamos naturalidade”⁸⁸.

O movimento artístico expressionista alemão teve um grande impacto no cinema, em múltiplos aspectos, entre os quais a negação do realismo, a interpretação dos actores que frequentemente executavam poses exageradas e estilizadas, os cenários grotescos, distorcidos e com escalas absurdas, a luz dramática acentuada, etc. No filme “Metropolis” (1927) de Fritz Lang há momentos em que a gestualidade dos actores é marcadamente coreografada na tentativa de traduzir “uma alegoria política de forma ousada e ao mesmo

⁸⁵Naremore. 1988. pág. 53.

⁸⁶Naremore. 1988. Pág. 61.

⁸⁷Naremore. 1988. pág. 225.

⁸⁸Naremore. 1988. pág. 61.

tempo de um modo elementar”. Por exemplo (e citando Naremore) Alfred Abel, que protagoniza o filho do poderoso industrial “bate no peito”, “olha para o céu em pose efeminizada em agonia espiritual” e “crucifica-se a ele próprio nos ponteiros da máquina da fábrica”; Rudolph Klein-Rogge, interpretando o cientista louco, debruça-se de forma ameaçadora colocando as suas mãos como garras abertas; Brigitte Helm, que interpreta a “boa e a má” Maria, alterna a sua performance entre uma postura piedosa e de oração suplicante com comportamentos vigorosos e de apelo erótico.

A partir do cinema sonoro (em registo síncrono) o recurso a uma certa teatralidade acentuada pode funcionar como dispositivo dramático que evoca, por vezes com ironia, a inspiração referencial da pantomima no cinema, como se pode verificar na actuação de Gloria Swanson, em “Sunset Boulevard” (1950), na sua postura extravagante e sinuosa, semelhante às grandes divas de outrora (dos anos 10 e 20). James Naremore refere também a performance de Robert Mitchum, em “The night of the Hunter” (1955), que interpreta um pregador, um pouco alarve, numa América rural, em que a sua performance sugere “maneirismos que parece ter aprendido dum livro de Del Sartre vulgarizado”, “é cómico e aterrorizador ao mesmo tempo, com um encanto meloso e lágrimas de crocodilo, expressa uma voz forte, com poses semelhantes a um bailarino”, considerando a sua performance uma fusão peculiar entre o melodrama e o expressionismo; aliás, para o investigador estes aspectos são mais surpreendentes do que o clímax emblemático do filme — em que Mitchum canta com Lilian Gish (atriz celebrizada pelos filmes de Griffith) a canção redentora “Leaning on the Everlasting Arm”⁸⁹.

Ainda que no apogeu do cinema clássico norte-americano seja evocada muitas vezes a influência de Stanislavski nos métodos de trabalho performativo e aprendizagem do actor, pode encontrar-se vestígios performativos das técnicas da pantomima transmitidos culturalmente como certas posturas convencionalizadas, que sofrem poucas transformações ao longo do tempo (mais facilmente reconhecidas na comédia, onde as expressões estereotipadas são essenciais). Porém, pode observar-se sinais disso mesmo inclusivamente em filmes de Alfred Hitchcock, de grande domínio cinematográfico, como na sequência do assassinato no chuveiro de “Psycho” (1960) e na sequência de “North by

⁸⁹Naremore. 1988. Pág. 63.

Northwest” (1959), no ataque de avião no meio da estrada, em que as expressões faciais e as atitudes corporais funcionam como marcas elementares de representação. Onde Naremore considera ser Cary Grant o “exemplo consumado do que pode ser um praticante moderno duma técnica vagamente delbartiana”, acrescentando que seria este tipo de actor que Kuleshov teria em mente quando se referia à importância dos exercícios de pantomima na aprendizagem, ou seja, a capacidade de representar para a câmara dum modo distinto e simples⁹⁰. Será desta forma, em pequenos detalhes, que se manifesta essa referencialidade na gestualidade e na expressão facial, tendo em conta a especificidade do actor. James Stewart, p. ex., quando pretende mostrar angústia, filmado em grande plano, utiliza expressões que parecem constituir já um vocabulário pessoal: levanta a mão, tremendo, em direcção à sua boca, ligeiramente aberta, às vezes batendo em si próprio — como se verifica em filmes como “It’s a Wonderful Life” (1946), “Mr. Smith goes to Washington” (1939), “Rear Window” (1954), etc. Recorde-se ainda que Peter Lorre, em ironia, caracterizou o trabalho do actor de cinema como “face-making”.

Nos filmes de Jacques Tati e no seu estilo performativo também se pode identificar a herança da pantomima — pela sua experiência como mimo e no teatro burlesco, pela sua admiração por Chaplin e principalmente por Buster Keaton. O estilo performativo é sempre de muita contenção, recorrendo a um grau mínimo de vocalização verbal, confiando principalmente na expressão do gesto — e no valor expressivo e primevo da sonoplastia — para construir a personagem e o contexto do Sr. Hulot, e desenvolvendo movimentos coreografados nas situações com múltiplas personagens que articula com o modo (aparente) desajeitado da personagem.

É interessante como realizadores com visões poéticas cinematográficas mais radicais parecem retirar referências da tradição da pantomima, em distanciamento da tendência que domina o cinema — Mirella Affron refere o modo como realizador Robert Bresson, na linha dos seus escritos em “Notes sur le cinématographe”, defende uma certa forma de “automatismo” na medida em que “concebe os seus actores amadores como modelos” evitando dirigi-los em função das convenções da expressão dramática; por exemplo, quando o actor tem de chorar, “pede-lhe para limpar uma lágrima inexistente,

⁹⁰Naremore. 1988. Pág. 63.

para não se encontrar o gesto pela emoção, mas a emoção pelo modo mais simples e estilizado dos gestos”. É pertinente notar como o que poderia parecer então um experimentalismo contemporâneo, se radica factualmente na origem cinematográfica, e sabendo Bresson isto mesmo, prefigura-se então aqui uma evocação.

A pose e gestualidade contida — que o posicionamento da câmara reforça — na actuação que se vê em filmes de autores como Aki Kaurismaki ou Takeshi Kitano (entre a comédia e o drama) não pretende a caricatura; essa aparente indiferença é utilizada para reforçar preocupações temáticas constantes no trabalho dos realizadores abordam como o colapso das sociedades modernas (a crise social e económica no primeiro, a violência criminosa no segundo). Por vezes, este modo impassível evoca o estilo burlesco, principalmente de Keaton — o estilo “deadpan”⁹¹ — também para acentuar, em paradoxo, o contraste com as cenas mais dinâmicas ou físicas, como em “Sonatine” (1993): dois yakuza na praia mimetizam o gesto ritual dos lutadores de sumo; pouco tempo depois mimetizam a pose do jogo dos bonecos de papel (da luta de sumo), nesta parte acelera ligeiramente o filme, recordando vagamente a comédia da época do mudo, toda a sequência é construída sem palavras dependendo totalmente do gesto e da pose.

⁹¹ Na cultura anglo-saxónica denominam a este estilo performativo “deadpan acting” — a expressão surgiu no anos 20 — e Buster Keaton será talvez o seu mais célebre intérprete; um estilo muito popular utilizado por múltiplos actores, como Peter Sellers, Steven Wright, Bill Murray, etc. No extremo oposto, a gestualidade exagerada e as caretas grotescas, a analogia com os desenhos animados, como se em Jerry Lewis, Jim Carrey, Robin Williams, entre outros.

3 O CINEMA QUASE COMPLETO

3.1 A grande produção \ o Film d'Art

O cinema sempre existiu em função do público⁹², o que será sempre uma questão polémica; porém, independentemente do número de espectadores que um filme atinge, a sua manutenção e afirmação depende em grande parte dessa resposta. Paralelamente à popularidade do cinema das atracções, começa a afirmar-se uma vontade clara em dotar o cinema de outras virtudes, com maior profundidade na sua concepção e realização que o eleve à excelência que as outras artes atingiram.

O contributo decisivo de investimento nas qualidades artísticas da produção cinematográfica veio da Film d'Art (1907). A companhia francesa fundada por Charles Le Bargy, membro da Comédie Française, e pelo novelista e dramaturgo Henri Lavedan. A companhia pretendia acima de tudo cruzar a literatura e o teatro com essoutro cinema, adaptando os grandes textos clássicos e autores contemporâneos (também solicitando a escritores famosos da época para escrever o argumento de filmes, e bem assim, a actores como Sarah Bernhardt, Michel Carré, Mounnet-Souilly e o próprio Charles Le Bargy). Essa aproximação ao mundo do teatro, possibilitaria a colaboração de um conjunto de especialistas profissionais como encenadores, dramaturgos, actores, cenógrafos, figurinistas, aderecistas, etc.

O seu primeiro filme com sucesso mediático foi o “L'Assassinat du Duc de Guise” (1908), realizado por André Calmettes e Charles de Bargy (que também interpretava Henri III) em drama histórico adaptado por Henri Lavedan. A produção procura representar o ambiente histórico recorrendo em maior rigor a figurinos e adereços de época, a cenografias mais realistas, e com um cuidado de sofisticação na mise-en-scène. Este filme tem ainda a particularidade de ser um dos primeiros com uma banda sonora originalmente composta para o efeito, de Camille Saint-Saens. A sessão foi acompanhada por uma orquestra, mas depois Saint-Saens faria uma versão apenas para piano, mais

⁹² Jean-Luc Godard afirmou, em ironia, que o cinema nasceu com a compra do primeiro bilhete na sessão inaugural dos irmãos Lumière

prática e económica para múltiplas exhibições). Saint-Saens, com vasta experiência em composições musicais para teatro, empenhou-se no seu contributo — criou a composição visionando a sua projecção, precisando relações de pontuação dramática e sincronismo entre a música e a imagem cinematográfica: a música devia “acentuar, acompanhar, dar precisão aos gestos. As frases musicais deveriam coincidir perfeitamente com a acção”. Contrariando, desde logo, as estratégias do período do primeiro cinema, em que a música fazia o acompanhamento das imagens, ou dito de outro modo, seguia as imagens; neste caso (em forma semelhante à convenção do cinema contemporâneo) consiste em “música programática” que “não só nos move através de sonoridades, mas desperta sensações,



pela evocação espontânea de imagens, de cenas envolvendo acções e ambientes precisos”. Não existindo aqui um apresentador narrando aspectos do filme, a linearidade que este poderia dar às imagens transmite-se, em parte, para a música; e assim, segundo François Jost, “mais do que a mobilizar ao serviço de um realismo, passaria doravante a facilitar a inteligibilidade do espectador”. A presença da música, no aspecto cognitivo, ampara a actividade do olho; e a relação emocional que se estabelece com música conota o filme com uma dimensão trágica⁹³.

A performance dos actores era bastante mais naturalista, em contraste com a já referida gestualidade exagerada característica destes primeiros anos (nas atracções e por melodramas). Este período introduz outros factores em transformação: a necessidade de complementar o filme com informação escrita através de quadros de legendas, passou a

⁹³Jost, François; in *The Sounds of Early Cinema*. Abel, Richard. 2001. pág.54.

convenção mais utilizada, o que permitiu favorecer a narrativa com dados espaciais e temporais (ou mesmo frases de personagens ou de um narrador) escusando a presença de um apresentador; progressivamente, passou a ser adoptada a utilização de múltiplas bobines, aproximando os filmes do formato da longa-metragem, o que favoreceu o uso de planos de duração mais longa, e a possibilidade ao actor de maior subtileza na performance. Com pequenas diferenças, verifica-se na América do Norte a tendência para uma montagem acentuada com planos mais curtos — a actuação teria que implicar menos movimento entre as poses — e na Europa, propensão para planos mais longos. Começam a desenhar-se movimentos dos actores em profundidade, no espaço, com mise-en-scènes mais complexas, inclusive em relação com o espaço fora de campo (ou seja, fora do enquadramento) e num cuidado geral em tornar a acção contínua e verosímil em mudança de espaços numa sequência.

Apesar de “L’Assassinat du Duc de Guise” significar um começo no uso de estratégias mais complexas de concepção e produção, o filme ainda privilegia o enquadramento em tableau teatral; no entanto, nas produções seguintes, a Film D’Art já desenvolve realizações na variação da escala de planos e (como acima referido) na continuidade da acção, sendo considerada como uma das referências no abandono do proscênio e na afirmação de narrativas de carácter mais cinematográfico.

A referencialidade à literatura foi igualmente fundamental — a companhia iria adaptar textos de Victor Hugo, Balzac, Shakespeare, Dickens, etc. O recurso a literatura prestigiada (clássica e contemporânea) mantém-se no cinema até à actualidade — como garante de renovação artística, em afirmação cultural e didáctica, e naturalmente como forma de atracção de públicos nacionais e internacionais. Os exemplos são inúmeros, e quase todo o tipo de literatura serve a inspiração: do romance histórico ao conto fantástico, histórias de espões ou de exploradores, etc. Ao longo da história do cinema a literatura tem servido de fonte de inspiração e de renovação, e algumas abordagens definem paradigmas na forma como a adaptação procura respeitar o imaginário literário, como “A Room with a view” (1985) e “The Remains of the day” (1993) de James Ivory, ou “Doctor Jivago” (1970) e “Lawrence of Arabia” (1965) de David Lean — regra geral, experimentam um naturalismo entre a inspiração literária e um imaginário inspirado na cultura visual da época visada. Noutra extremo, surgem interacções mais ousadas, em que

a base literária serve a construção de imaginários filmicos em que predomina uma visão poética complementar à obra escrita, como Manoel de Oliveira em “O meu caso” (1985) a partir de textos de José Régio, de Samuel Beckett (“Pour en Finir et Autres Foirades”) e do “Livro de Job” do Antigo Testamento; ou Sergei Paradjanov, em “A Cor da Romã” (1968), a partir de textos e da biografia do poeta arménio Sayat Nova; “Indian Song” (1975) de Marguerite Duras, numa adaptação a partir do seu próprio romance; e ainda Tom Stoppard com “Rosencrantz & Guildenstern are dead” (1990), estruturalmente reorganizando o “Hamlet” de Shakespeare (no protagonismo de duas personagens, secundárias no drama original).

Entretanto, a Film D’Art associa-se à Pathé-Frères, permitindo a distribuição dos seus filmes em escala superior, e o acesso a recursos técnicos e humanos específicos da área filmica, em novo contributo fundamental da Film D’Art — da adaptação histórica e de grandes clássicos da literatura, à inclusão de celebridades no elenco, o rigor e a inovação disciplinar resultam num prestígio que atraiu classes mais altas (e empresários) ao seu projecto — a um tempo, estético e de produção — preparando o caminho para o que por vezes se denomina de cinema super-espectáculo⁹⁴ (posteriormente, com as grandes produções dos estúdios italianos, e progressiva afirmação do fenómeno das divas — e depois, do “star system”). Na Alemanha, em 1913, a expressão *autorenfilme* designa um movimento, sob o exemplo francês, de cinematografias com adaptações literárias, com a participação de dramaturgos e actores de teatro, que por sua vez iria motivar a colaboração com empresas da Dinamarca e da Suécia, surgindo na Europa outras companhias a seguir esta tendência, como a SCAGL (Société Cinématographique des

⁹⁴ Nos grandes estúdios o regime de trabalho é colaborativo e claramente hierarquizado em função da delegação de tarefas a especialistas — e estrategicamente em contributo qualitativo e inclusive, de renome — segundo uma supervisão geral administrativa, não havendo lugar para a concentração de funções do primeiro cinema. A distribuição de tarefas permitiu a criação de mapas de produção, gestão laboral de horários e faseamento da produção, da concepção à exibição; potenciou-se a produção seriada em grande escala, com impacto mediático significativo. Na Europa, em tendência para a utilização do plano longo, em plano geral, que estrutura a cena, privilegiando a mise-en-scène em profundidade, a luz dramática, a elaboração de cenários complexos e mais realistas, o desenvolvimento da performances. O plano estruturante é alternado pontualmente com planos de pormenor que acentuam o detalhe do objecto ou da gestualidade, e o grande plano potencia a nova expressão dramática facial do actor. Os grandes estúdios introduzem o super-espectáculo em estratégia de atracção para o grande público, recorrendo sobretudo a épicos históricos religiosos — e.g., “Cabiria” de Pastrone ou “Intolerância” de Griffith.

Auteurs et Gens de Lettres). Outras empresas — como a Gaumont ou a Eclipse — criam subsidiárias, e muito activamente, a Pathé-Frères: cria a Film D’Arte Italiana, a Film D’Art Russa, e ainda desenvolve outras parcerias noutros países.

Em suma, o exemplo determinado da Film D’Art contribuiu para uma percepção de que o cinema poderia atingir acentuada respeitabilidade social e artística, atractiva a públicos da classe média, grandes companhias e empreendedores financeiros, começando a desenhar-se um outro cinema — em mudança definitiva de paradigma, a indústria.

3.1 O autor em indício

A autonomia e singularidade explorada no primeiro cinema, tem motivado leituras de sinalização de autoria na produção desse período. Tom Gunning contraria alguma teoria filmica que alega que “alguns territórios cinematográficos parecem ter ficado em estado de suspensão com a afirmação do poderoso modelo filmico clássico de Hollywood”, defendendo antes a existência de abordagens alternativas cinematográficas em que a “articulação do tempo, do espaço e das explorações perceptuais eram suficientes para a sua existência”, em vez de “servirem de contentores de conteúdos narrativos mais ou menos complexos”, e defende que, o que estava em causa nesse período inicial, seria antes a relação de afinidade nas práticas filmicas. Existem, de facto, aspectos no cinema das atracções que seriam familiares para as primeiras audiências (a interpelação directa ao espectador, a trucagem, o quadro teatral, a mistura de géneros, a fragmentariedade programática, etc.) concorrendo para uma alternância de imagens-choque (que provocassem espanto e o apelo à ilusão) que Gunning considera não terem desaparecido com a afirmação do cinema de dominante narrativa, afirmando que as atracções iriam tornar-se “clandestinas famosas” no género musical, em filmes de ficção científica, filmes de fantasia, “géneros que por sua vez tinham sido segregados”; e também se iriam revelar em práticas alternativas — como o cinema experimental, a videoarte e cinema de autor. O investigador alega que a complexidade desse primeiro cinema — e a sua especificidade — indicia uma leitura expandida do entendimento da autoria, em oposição a uma visão

“monolítica dos efeitos ideológicos da prática dominante”⁹⁵. Em reforço da perspectiva autoral e de contiguidade de percursos no cinema, e procurando definir aquele cinema das atracções, cita Fernand Léger, quando este apresentou em 1924 o “Ballet Mécanique”, onde o artista defendia a improficuidade do argumento, e afirma, a propósito do poder da imagem filmica, que o cinema é “a capacidade de mostrar algo”.

No reconhecimento e abordagem da figura do autor, os historiadores de cinema referem frequentemente Georges Méliès como constituindo um dos primeiros exemplos. Mas em que medida se pode considerar a autoria nesta fase inicial? Nas décadas de 50 e 60⁹⁶ surge, na teorização do cinema, a determinação que distingue, na figura do realizador, o autor do filme: caracteriza-se pela sua omnipresença na concepção e produção do filme, sendo o responsável pela escrita, supervisão geral e direcção. E acresce um conjunto de requisitos para caracterizar o seu perfil — os seus filmes deveriam conter marcas da sua singularidade e consistência no discurso fílmico, um domínio da linguagem cinematográfica e uma coerência própria, nomeadamente temática. Esta interpretação da figura do autor refere-se *stricto sensu* ao período compreendido entre 1930 e 1960, da hegemonia dos estúdios e das convenções do cinema clássico de Hollywood⁹⁷, alargando posteriormente o seu âmbito a produções seguintes.

No panorama do primeiro cinema, refulgem figuras em múltiplos sinais de autoria, na emergência de discurso pessoal e vincadamente criativo, na proposição em visão artística singular e inovadora; e nessa expressão, tendências de ubiquação e acumulação de funções conceptivas e directivas. Se o reconhecimento de autoria em Méliès se afigura consensual — pela amplitude e intervenção — mais protagonistas, em contiguidade, se revelarão (na medida crescente e sistemática da investigação das suas obras) como os autores Alice Guy, Ferdinand Zecca ou Porter.

⁹⁵ Strauven. 2006. Pág. 78.

⁹⁶ Nos Cahiers du Cinema, sob o impulso de André Bazin, que reúne críticos, teóricos e realizadores — como Rohmer e Truffaut, e depois outros como Godard, Chabrol, Resnais ou Malle — em torno do denominado debate “da política dos autores”.

⁹⁷ Em relação colaborativa nos estúdios — último quesito daquele perfil — e desse compromisso institucional, a condição autoral seria resultante em certa posição alternativa: a visão criativa do autor consegue sobrepor-se à presença orientadora e vigilante do produtor, e alargar-se ao restante colectivo (de profissionais especialistas) que supervisiona.

SINOPSE E ELEMENTOS TEÓRICOS

No contexto mediático cultural do séc. XIX, dentre a proliferação de dispositivos visuais (fotográficos, lanternas mágicas, caixas e brinquedos ópticos) de mediação do olhar do espectador e do seu posicionamento, vislumbra-se uma atitude pré-filmica, por modelos de organização e associação em série de imagens, sob duas tendências: o estudo da imagem em movimento (a cronofotografia de Marey e Muybridge) e o entretenimento, com projecção luminosa em grande escala, em eventos em sala escura com a presença de espectadores, em condições que possibilitaram o desenvolvimento de estratégias performativas e narrativas. É um tempo de “visões mágicas”, pluridisciplinar em contributos técnicos, visuais, oníricos, científicos e espectaculares.

Circunstância e oportunidade prefiguraram a convergência de artistas e técnicos da fotografia, das artes plásticas, do teatro e da literatura (e bem assim, de investigadores de áreas científicas) numa outra forma de representação e expressão, com recursos técnicos e linguísticos próprios, que significasse a essência da sua contemporaneidade. Se as possibilidades existentes de reprodutibilidade técnica (da imagem impressa) serviam mediaticamente o conhecimento de outras culturas e geografias, assistia-se agora à fixação do que fora até então irrepresentável: era o tempo, a vida ela própria em registo, pela primeira vez, dinâmico. O cinema das atrações surge integrado em eventos mediáticos de entretenimento, de marcada instantaneidade, em alternância de temas e géneros, em apelo constante à atenção, ao espanto e à surpresa. Nesse contexto de constante referencialidade, o primeiro olhar incide no quotidiano ou por temáticas performativas – do vaudeville, com acrobatas, dança, etc — em sessões acompanhadas por um comentador-apresentador em função didática ou de entretenimento, com a inclusão da lanterna mágica em simultâneo com o cinema, e que podia ainda incluir a presença de músicos ou de fonógrafos. Numa sala escurecida, uma luz projectava sobre a tela fragmentos da realidade em movimento, espantando o público, redefinindo o seu imaginário e posicionamento. O cinema inicia então a sua consolidação.

Destacam-se em seguida os elementos teóricos para análise e exploração prática:

Antecedentes: cronofotografia, sequenciação de imagens, dispositivos ópticos

O cruzamento interdisciplinar, referencialidade

O *tableau* teatral como norma estruturante

A performance teatral do actor – a interpelação e voyeurismo

A citação e referência às artes plásticas e à literatura

Dança Serpentina – apropriação, citação e referência

Do primeiro olhar à sua estruturação linguística e técnica

Os primeiros indícios de narrativa e montagem

Trucagem, a fragmentação da linearidade; corte e associação de planos

A escala de planos

Montagem (alteridade, proximidade, justaposição)

O *Raccord* de movimento

Edição (repetição, fragmentação, descontinuidade)

Quadros de legendas

Coexistência de géneros

Continuidade, Narrativa paralela

O retrato-sequência-circular, Griffith

O grande plano – possibilidades expressivas

A adaptação literária, histórica

A profundidade na *mise-en-scène*

Representação e expressão – Delsarte, a herança da pantomina

O Film d'Art – modelo de criação colaborativa

Produção do autor

A multiplicidade das primeiras abordagens fílmicas definiu a nova narrativa e mundivisão. Esse primeiro olhar do cinema é, também, o olhar de homens e mulheres do seu tempo, que parece acompanhar-nos até hoje. A cinematografia (em consciência e *mimésis* da vida) é – de cada vez, e como aquela – criação e repetição. O que em cada novo nos surpreende é, em rigor, menos a sua forma que esse outro evento dinâmico: o do seu regresso.

Thus
genera would be formed
bearing relation
to ancient types with several extinct forms

Charles Darwin

II MEMÓRIA—ILUSÃO

PROGRAMA ARTÍSTICO

O projecto filmico interpreta pela prática autoral um conjunto de disposições elementares em relação subjectiva de referencialidade com a investigação teórica desenvolvida. A matriz original anuncia-se pela abordagem e aprofundamento dos aspectos essenciais que titulam a investigação — memória e ilusão — cada um contendo em si múltiplas possibilidades de temática combinatória e de orientação conceptual e operativa.

A memória, desde logo, como pretexto para a evocação da história do cinema, e bem assim uma história das imagens: da imagem mediada por dispositivos ópticos; da fotografia à sua sequenciação; retomando o referente teatral e pictórico do tableau, o seu plano fixo e enquadramento. A memória é como um *thesaurus* em que perduram, confluem e dialogam motivos, imagens, símbolos, temas, esquemas formais, técnicas compositivas, etc, conferindo a alguns destes elementos uma possibilidade transtemporal, de substancial invariabilidade e repetição. Renova-se o olhar no primeiro cinema, e hoje como então, em cruzamento nas artes visuais e performativas, na música e na literatura. Da realidade ao poema evocado na pintura que o cinema replica, a reinvenção — como uma condição — ocorre por referencialidade e citação, e ainda na possibilidade de apropriação e reprodução que o media permite, na reutilização e combinação em novo contexto filmico. Evocar, experimentando relações entre a representação pela imagem, pelo texto e pelo som: assumindo a fragmentação, o corte e a justaposição, a mistura de géneros; replicando e multiplicando o valor da palavra e da narração.

A memória ainda como fenómeno perceptivo, como experiência de temporalidade e da duração. Andrei Tarkovski propõe que no cinema vamos encontrar o tempo e a relação com a memória, vivendo-se a experiência com o tempo passado. A memória envolve a relação entre o tempo e “o que se passa” — na sua duração — originando um princípio, um meio e um fim (uma história), aproximando-se da sensação real de tempo, dir-se-ia, da sua ilusão.

A ilusão — de movimento, de realidade — é a armadilha necessária do cinema. Do ardil perceptivo se constituiu a impressão de realidade. Da fragmentação à sequência, pelo valor da montagem, este “erro dos sentidos” produz aquela impressão contínua de aparência — do olhar do actor que nos interpela, da palavra estruturante que nos fala, da trucagem que nos ilude. A invenção do real sustenta-se na reprodução análoga da realidade — “a grande ilusão” que simula a continuidade, a narrativa sincrónica⁹⁸. A trucagem é aqui paradigmática, potenciando a impressão de realismo e possibilitando a invenção de outros mundos (pela reconstrução de imaginários da literatura, do teatro ou da pintura), e inclusive expor o carácter artificial da ilusão (pela sua própria enunciação, pelo aparato exposto) quebrando a sua adesão pelo espectador. A ilusão nunca é absoluta — comove pela surpresa em função da expectativa do espectador: é o truque original das atracções — e ainda o truque da ficção e fabulação de imaginários. Da linearidade visual e sonora à sua fracção, explorando a sobreposição e divergência de sentidos em aproximação ao seu limite ilusório: pelo cruzamento de imagens referenciais e formas narrativas, apondo ficção e documentário, em contaminação mútua — interessa potenciar a ilusão do real, e a ilusão do imaginário, intentando na história coligar histórias.

Em articulação, a continuidade: no devir histórico do pré-cinema ao cinema, enquanto referencialidade e influência, na transmissão de conhecimento, e na replicação de processos técnicos, expressivos e temáticos. E continuidade ainda, enquanto qualidade na linearidade narrativa do discurso — o *raccord* na acção, no espaço e no tempo — que possibilita a montagem em valorização da escala de planos (ou ensaiar a duração da sua unidade), refazer e desfazer um tableau, testar a música e a função coreográfica, em associação de fragmentos. A continuidade é condição essencial no cinema, e compreende a sua interrupção (a alteração do tempo ou do espaço, a variação na posição da câmara, o ritmo) e a sua multiplicação (em narrativas paralelas ou na divergência da progressão sonora e visual) — o seu mecanismo permite a ambiguidade (na interacção dialética de significados), o paradoxo, o distanciamento e a impureza: na sobreposição da palavra dita e da palavra escrita, na justaposição do silêncio e do som (na sua possibilidade evocativa, em sincronização, e na sua alternância), na focalização variável.

⁹⁸ Hegemónica no cinema contemporâneo, potencia o mais possível o “efeito ficção” (segundo Metz) operando uma progressiva supressão da narração e da representação em favor da diegese — um cinema transparente — de crença na ilusão.

METODOLOGIA

Dionísio desce ao inferno, regressa com uma lente.

Murilo Mendes

O projecto filmico interpreta a teoria dos elementos cinematográficos, propondo — numa organização capitular — uma deontologia poética da sua natureza, história e possibilidade. Do programa (que se constitui como estrutura profunda) procede cada exercício: pelo repositório daquelas normas de combinação e transformação (ou ruptura) — de signos, códigos, padrões e gramática — valorizando a novidade, a reutilização ou a contestação, potenciando a multivalência significativa, a passagem transgressiva de níveis de narração, ou a inserção de outras narrativas dentro da narrativa primária. Em cada exercício se revela um tópico temático dominante — o elemento focal do filme — que orienta, determina e transforma os outros elementos filmicos e garante a coesão da estrutura, em conjugação com a sua capacidade referencial, de maior intransitividade, subjectiva ou autoral.

Estes “Novos exercícios em kinetographia”⁹⁹ constituem expressão de autor, numa acepção simples de concentração num único agente das diversas funções conceptuais e de produção (da pesquisa à realização, da operação de câmara à montagem) que se entende — desde logo, subjectivamente — como determinantes no desenho e domínio do imaginário, na sua enunciação, em certa mundivisão¹⁰⁰.

⁹⁹ em coerência e continuidade com a prática artística anterior – vide Introdução

¹⁰⁰ Experimenta-se, num exercício, o trabalho colaborativo — na produção com a companhia de teatro Burbur — com benefícios técnicos em especialidades como a iluminação cénica, o trabalho de actor, ou a figuração; e inclusivamente, no cruzamento de práticas artísticas — na clarificação da dimensão cénica, na definição dramática do argumento e na referenciação literária.

A pesquisa, neste preceito, assume um protagonismo activo (genericamente comum entre produções, com ligeiras variações) em múltiplo desdobramento: da pesquisa teórica, por referências bibliográficas, filmográficas, pictóricas e literárias (em relação subjectiva ou contextual) ao ajuntamento prático de elementos de vária natureza e forma (visuais, sonoros, literários, conceptuais) que insinuem uma possibilidade cinematográfica — uma *cinécriture*¹⁰¹ — em alargamento lexical, semântico, alegórico da expressão temática. O tema dominante, autónomo em cada exercício, constitui a matriz a partir da qual, por regras de derivação e mediante transformações sucessivas se produz cada estrutura formal (de unidades rítmicas, estilísticas, semânticas) que seguidamente se apresenta.

¹⁰¹ como Agnès Varda já referiu

NOVOS EXERCÍCIOS EM KINETOGRAPHIA

Temas, estrutura e metodologia individuais

- 1 “Renascer” — filme-ensaio
a partir da pintura “Camões lendo os Lusíadas aos frades de S. Domingos”
de António Carneiro (1872—1930)

A estruturação deste exercício tem início na pintura em questão e no seu contexto, fragmentariamente estendendo-se à generalidade da obra de António Carneiro, ao seu pensamento e ao contexto estético-literário que o caracteriza. O seu desenvolvimento compreende duas vias: uma documental — de registo, em matiz realista — percorrendo, p. ex., a composição da pintura, o contexto museológico, a informação em didáctica transcrita da historiadora de arte, o claustro actual em Coimbra, entre outros; e outra, poética (de interpretação e expressão subjectiva e simbólica), imitando os géneros percorridos pelo pintor (o retrato, a paisagem e a pintura histórica), expondo textos da sua literatura próxima e de convivência (do simbolismo à Nova Renascença, de Teixeira de Pascoaes, Manuel Laranjeira ou Raul Brandão), preterindo “Os lusíadas” em favor de um soneto sobre o Mondego. Paralelamente, a voz (e a palavra escrita) que cumpre um caminho autónomo e unitário, de igual forma impondo a interferência, em cadência, no imaginário. Toda a progressão narrativa é rematada com um plano longo, realista.

- 2 “O Flautista” — ficção
a partir da pintura homónima de Cândido Portinari

Ao tópico dominante — o quadro de Portinari — associam-se, em colaboração complementar, contexto narrativo-histórico e imaginário recolhidos por entre a fotografia finissecular do pioneiro açoriano Christiano Júnior, noutros retratos do pintor brasileiro, e do poema crioulo do italo-caboverdiano Sérgio Frusoni. A estrutura é de progressão linear — em paralelismo com a narrativa sonora que é contínua (como o plano visual, em

unidade temporal dramatúrgica – apenas pontuado por uma trucagem) — e absorve múltiplos fragmentos evocativos ao tema: vislumbres da história social do escravo negro e crioulo brasileiro e lusófono, indícios do seu quotidiano e contexto, e do seu prazer — a mímica é contida, em exposto *tableau* e em câmara fixa, sob uma narração cuja sonoplastia favorece, de igual modo, a inclusão fragmentária em acréscimo de leituras.

3 “Anima” — experimentação filmica
a partir de estereoscopias de Aurélio Paz dos Reis (1862—1931)

O elemento focal do filme é o conjunto de estereoscopias, cuja ordenação se indicia narrativa. A sua estrutura é uniforme, mecânicamente rítmica — em favor da impressão contínua — constituindo-se o truque “original” em truque filmico. O som sugere realismo à sequenciação narrativa e ao dispositivo cinematográfico.

4 “Circuito” — adaptação estrutural
de um conto de Ricardo Ramos

O texto — a sua conceptualização literária exacta — é o fundamento estrutural filmico: é o filme agora que apresenta o conto — em monólogo interior — e lhe mimetiza a multiplicação de significantes, recria a textualidade e se apropria da metodologia. Como no texto, a estrutura é composta unicamente pela enumeração de fragmentos, com semelhanças formais, em ritmo cadenciado indiciando uma repetição constante e circular. Este circuito respeita essa métrica pela sucessão e duração dos planos, pela monocromia da voz, até ao seu fecho; e compreende, em compensação literária (em apropriação filmica) a justaposição e o corte, a escala de planos, a alteração de espaço e da cor, a multiplicidade e a repetição. O som (da natureza, a música, o ruído) respeita igualmente o rigor métrico narrativo, o compasso síncrono.

5 “LP” — filme-ensaio

sobre o início do cinema e o fim de Louis Aimé Augustin Le Prince (1842—1890)

Este exercício assume formalmente o noticiário (as actualidades) numa estrutura fragmentada — de justaposição de géneros, de mecanismos visuais e narrativos, em apropriação elementar de sons, imagens e temáticas e efeitos díspares — e bipolarizada no seu elemento focal: por um lado, desenvolve a celebração da novidade cinematográfica (em irregularidade rítmica, por ilustrações, em citação segmentária de filmes, da cronofotografia até ao encómio literário); e por outro, apresenta a notícia do desaparecimento do pioneiro do cinema, Louis Le Prince, progredindo ao longo da narração — que cita explicações do mistério até ao escapismo romântico — por entre a re-encenação de planos do autor, e pela ilusão documentada da sua realidade. O som replica a apropriação geral, em ênfase da expressão elementar, pontualmente assíncrona e de função variável.

Gosto de cemitérios — quando o céu está azul

Émile Zola

CONCLUSÃO

A invenção do cinematógrafo é produto de uma acumulação de experiências de múltiplos agentes, anteriores e contemporâneos, e a crescente utilização por ainda outros intervenientes deste dispositivo de registo e projecção de imagens contribuiu decidida e rapidamente para a sua progressão e divulgação, em difusão de conteúdos e inovação na sua manipulação, impondo a sua particular natureza interdisciplinar — expressiva e técnica — no novo meio que se consolida e sistematicamente se renova. Observou-se a sua produção, mapeou-se e compreendeu-se a constituição desse primeiro olhar e a sua replicação referencial, a recorrência elementar e a busca sistematizada de renovação até à sua consolidação técnica e estética, em autonomia de meio.

E renova-se o olhar no primeiro cinema.

Da enunciação programática aos ensaios de expressão fílmica, uma obsessão — em remanescente função linguística: a possibilidade de criar texto, e deste se relacionar com o contexto, e ao texto anterior. Aumont¹⁰² sugere que o “cinema faz o trabalho da memória por nós, oferecendo-nos a amnésia, o alívio de viver, esquecido”; donde se filma “a perda da memória”. Straub reforça “não esquecer o esquecimento”. Nesta prática artística, a memória representa o mecanismo que permite praticar a alusão, a intertextualidade, a reutilização de elementos da forma de expressão e da forma de conteúdo anteriores. O discurso poético é um “discurso de reuso” — a reinvenção sobrevém por adaptação, referência, citação e apropriação — no ensaio da sua possibilidade e combinação como experiência de imaginário: na evocação da memória e contemplação do Porto, pelas estereoscópias de Paz dos Reis; na multiplicação semântica do quadro de Portinari; no limite do efémero, no “Flautista”, o impacto da curta brevidade do cinema das atracções.

Dessa primeira impressão contínua se constitui a impressão do real, e a realidade da fabulação: a ilusão é a principal evocação do cinema; e a referencialidade às artes — que nestes exercícios favorece a literatura e a pictórica — uma sua condição. Potenciar a ilusão do real é potenciar a ilusão do imaginário, e a trucagem o seu paradigma essencial:

¹⁰² a propósito do “Histoire(s) du cinéma” de Godard

afirma a narrativa sincrónica e possibilita a sua contestação, a ambiguidade em aventuras semânticas — ao longo dos exercícios, e.g., a temporalidade percorre noções desde a suspensão à sua compressão e circularidade, e inclusive a de *instantâneo*, na estereoscopia em atributo cinematográfico (de reconvertida ilusão). Em “Anima”, a trucagem atinge o seu próprio paradoxo: é a própria técnica — em reuso — que possibilita a intermitência (contínua e presente) que viabiliza a contemplação, animando o inanimado.

In media res, a continuidade — pela sua articulação programática (da matriz memória-ilusão) e na sua derivação prática, é condição central no discurso expressivo final — é um tema. O seu domínio instrumental permite a progressão, transição, alteração, ruptura — e a sua combinação — discursivas. No conteúdo fílmico, fundamenta a linearidade narrativa e a sua divergência, convoca a referencialidade e a influência, em replicação de incontáveis abordagens técnicas, temáticas e expressivas, e mais se versatiliza na sua interrupção e multiplicação — em inclusão de narrativas paralelas e combinatórias, na sua alternância transgressiva, na fragmentação e multivalência semântica, e na focalização variável. É elemento, matriz e qualidade — transversal a todos os exercícios.

O texto literário procede, na prática artística, em contaminação — estruturalmente propagado — partilhando a mesma amplitude conceptual, do realismo à fabulação (e portanto, processos similares de continuidade e mecanismo ilusório). Os exercícios experimentam a sua versatilidade material — da fragmentação à colagem, a sua decomposição ou multiplicação (em texto escrito e texto dito) e inclusive a sua redução, — na mesma obsessão narrativa que se formaliza sobretudo na escolha recorrente de um género intermédio, o cruzamento documentário-ficção, que resume múltiplas abordagens entre cada extremo: do real à sua invenção. Um fornece analogia, o outro, imaginário. E em cada aproximação, uma denominação: experimentação fílmica, adaptação estrutural, e o recorrente, filme-ensaio (que nuclearmente encerra o binómio em questão).

Indica-nos Godard: “É preciso ver o que vamos escrever”.¹⁰³

A pesquisa é, na produção presente, também expressão e comunicação de autor, no sentido de concentração das funções conceptuais e as mais que determinam e enunciam o imaginário. Aplicadamente, da pesquisa teórica referencial à imagética, à literatura ou à música, em recolha elementar de unidades visuais, sonoras, literárias ou conceptuais cuja valência semântica denote uma possibilidade cinemática em conjugação de significado — que sobreponha ao “elemento” a sua “relação”.

É esta a matriz:

Como no início — a coisa nova por adaptação, referência, citação e apropriação.

O imaginário em reuso,

a contaminação de unidades referenciais e formas narrativas,

a continuidade:

o escravo liberto, o pintor que olha a favela, o fotógrafo que emigra,
o italiano que escreve poemas em crioulo, o mulato que namora,
a cultura do povo, as histórias pequenas, a chuva que cai, o cenário que muda,
o som que conduz:

o imaginário em cena.

“Era o tempo, a vida ela própria em registo”.

¹⁰³ em “Passion” (1982)

Franz Schubert
em carta pessoal,
datada de Novembro de 1828
último documento escrito
pelo compositor

“Caro Schober:

Estou doente, e há 11 dias que não como nem bebo. Estou tão cansado e prostrado, que mal me posso mover da cama para a cadeira e vice-versa. Rinna está cuidando de mim. Qualquer alimento que tomo, logo o lanço fora. Nesta situação aflitiva, será que me poderia enviar alguma literatura? De Cooper já li — O último dos Mohicanos, Espião, O piloto, e Os pioneiros. Se tiver mais algum livro dele, seria favor deixar na Sra. Von Gogner, no café. O meu irmão, que é a consciência em pessoa, trar-me-á o livro da maneira mais fiel. Ou outra coisa.

Do amigo — Schubert”

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- 17 Lanterna mágica do séc. XIX
“Ars Magna Lucis Et Umbrae” (1644), Athanasius Kircher
- 19 Slides, Kingston, Jamaica (1898), Barbeiro de rua na China (1900)
- 20 Dissolvência entre 3 slides de lanterna mágica (séc. XIX)
- 21 Teatro óptico (1892 a 1900), Émile Reynaud
- 24 “Playing Boys” (1887), Eadweard Muybridge
Estudo crono-fotográfico (1882), Étienne-Jules Marey
- 26 Bilhete de sessão cinematográfica de 1896 dos irmãos Lumière
- 31 “L'Arrivée d'un Train en gare de la Ciotat” (1895), irmãos Lumière
- 35 “El Hotel Electrico” (1908), Segundo de Chomón
- 36 “Great Train Robbery” (1903), E.S. Porter
- 39 “Le Voyage dans la lune” (1902), Georges Méliés
- 45 “Un Homme de Têtes” (1898), Georges Méliés
- 48 “Grandma's Reading Glass” (1900), G.A. Smith
- 52 “Intolerance” (1916), D.W. Griffith
- 56 “Fire!” (1901), Williamson
“Rescue” (1873) John Everett Millais
“Fireman Noble Rescue” (séc. XIX), slide de lanterna mágica
“Great Fire of London” (séc. XIX), slide de lanterna mágica
- 59 “Pollice Verso” (1872), Jean-Léon Gerôme
“Quo vadis” (1913), Enrico Guazoni
- 67 “Dance Serpentine” (1895), Lumière
- 72 “The Big Swallow” (1901), James Williamson
- 73 “Musketeers of Pig Alley” (1912), D.W. Griffith
- 78 Cartaz de palestra ilustrada (1898)
- 85 “Intolerance” (1916), D.W. Griffith
- 94 ilustrações de um manual de pantomima, séc. XIX
- 100 “L'assassinat Duc de Guise” (1908), Film D'Art

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Richard. *The Sounds of Early Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- ABEL, Richard. *Encyclopedia of Early Film*. New York: Routledge, 2005.
- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. Columbia University Press, 2007.
- ARIS, Carlos Marti. *La Arquitectura del Cine, Estudios Sobre Dreyer, Hitchcock, Ford Y Ozu*. Fund. Caja de Arquitectos, 2008.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Edições Texto & Grafia, 2008.
- AUERBACH, Jonathan. *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*. University of California Press, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BAZIN, André et al. *A política dos autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- BERTETTO, Paolo & CAMPAGNONI, Donata Pesenti. *A magia da Imagem: A Arqueologia do Cinema através das Coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim*. Lisboa: Fundação das Descobertas (etc.), 1996.
- BONITZER, Pascal. *Desencuadres, Cine y Pintura*. Santiago Arcos, 2007.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- CARDULLO, Bert. *Soundings on Cinema: Speaking to Film and Film Artists*. New York: State University of New York Press, 2008.
- COSTA, Alves e PINA, Luís de. *Da lanterna mágica ao cinematógrafo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986.
- COSTA, Alves. *A longa caminhada para a invenção do cinematógrafo*. Porto: Cineclube do Porto, 1988.
- COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- COWIE, Peter. *Swedish Cinema, from Ingeborg Holm to Fanny and Alexander*. Stockholm: Svenska Institut, 1985.

CUBBIT, Sean. *The Cinema Effect*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.

EDE, Siân. *Art and Science*. New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2005.

ELSAESSER, Thomas & ADAM Barker, Adam. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. British Film Institute, 2008.

FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006.

FERREIRA, Carlos Melo. *As poéticas do cinema*. Porto: Edições Afrontamento. 2004.

FLORES, Teresa Mendes. *Cinema e experiência moderna*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

GAUDREAULT, André. *American Cinema, 1890–1909. Themes and Variations*. New York. Rutgers University Press, 2009.

GAUDREAULT, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Film*. Toronto: University of Toronto Press, 2009

GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. Tome I, II.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*. Paris: Gallimard + Gaumont, 1998.

GUNNING, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator" in *Viewing Positions*, ed. Linda Williams. New Brunswick: Rutgers, 1995.

GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Illinois: University of Illinois Press, 1993.

GRAINGE, Paul. *Memory and Popular Film - Inside Popular Film*. New York: Manchester University Press, 2003

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GRIEVESON, Lee. *The Silent Cinema Reader*. Routledge, 2003.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. London: Harvard University Press, 1991.

HERBERT, Stephen & MCKERNAN, Luke. Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey. British Film Institute, 1996.

MANNONI, Laurent. A Grande Arte da Luz e da Sombra. S.Paulo: Senac, 2003.

MANNONI, Laurent. Lanterne magique et film peint - 400 ans de cinéma. Paris: Martinière, 2009.

KATZ, Ephraim. Film encyclopedia. New York: Harper Collins Publishers, 2001.

KEIL, Charlie & SINGER, Ben. American Cinema, 1910s. Themes and Variations. New York. Rutgers University Press, 2009.

KOZLOFF, Sarah. Overhearing Film Dialogue. California: University of California Press, 2000.

LES, Juan A. Hernández. Cine e Literatura, A metáfora Visual. Porto: Campo das Letras, 2003.

LEPROHON, Pierre. Histoire du Cinéma Muet (1895-1930). Editions Aujourd'hui, Les Introuvables, 1982.

LIVINGSTONE, Paisley & PLANTINGA, Carl. The Routledge Companion to Philosophy and Film. New York: Routledge, 2009.

MILLER, Toby & STAM, Robert. A Companion to Film Theory. Blackwell Publishing, 2004.

MIRANDA, José A. Bragança. Corpo e imagem. Lisboa: Edições Vega, 1998.

MUYBRIDGE, Eadweard. The Human Figure in Motion. London, Chapman and Hall, 1907.

NAREMORE, James. Acting in cinema. Los Angeles: University of California Press, 1988.

NOBRE, Roberto. Singularidades do cinema português. Lisboa: Portugália Editora.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford university Press, 1996.

PAÏNI, Dominique. Cahiers du cinéma, n°679. Paris: Cahiers du Cinéma, Juin, 2012.

PAÏNI, Dominique. Ruínas. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2001.

PERSSON, Per. Understanding Cinema - A Psychological Theory of Moving Imagery. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

REIS, Carlos. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Almedina, 2000.

RIBEIRO, M.Félix. Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896 -1949.

Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

ROSSELL, Deac. *Living Pictures: The Origins of the Movies*. New York: University of New York Press, 1998.

SANTOS, A. Videira. *Para a história do cinema em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.

SCHEFER, Jean Louis & COSTA, João Bénard. *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005.

SCHWARTZ, Vanessa R.. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. California: University of California Press, 1998.

SMITH, Greg M.. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003.

STEINER, Georges. *As gramáticas da criação*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

STEINER, Georges. *As lições dos mestres*. Lisboa: Gradiva, 2003.

STRAUVEN, Wanda. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

TUFTE, Edward R.. *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Connecticut: Graphic Press, 2005.

WINKLER, Martin M. *Cambridge: Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*. Cambridge University Press, 2009.

VACCHE, Angela Dalle. *Cinema and Painting: How art is used in Film*. University of Texas Press, 1996.

VEREVIS, Constantin. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

VIRILIO, Paul. *The Vision Machine*. London: British Film Institute, 1996.

XAVIER, Ismael. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation And Film Adaptation*. Cleveland: Multilingual Matters, 2005.

FILMOGRAFIA

excluindo a filmografia individual dos autores

A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies
Cinema Europe: The Other Hollywood' (BBC, 1996)
Cinematographer Style
Early Cinema: Primitives and Pioneers (bfi, 2005)
Electric Edwardians: The Films of Mitchell and Kenyon (bfi, 2005)
Emile Cohl: L'agitateur aux mille images (1908-18)
European Cinema of Attractions 1896-1916 (2007)
Dickson Experimental Sound Film (1894)
History of Australian Cinema: The Pictures That Moved (1969);
The Passionate Industry (1972);
Now You're Talking (1980).
Lumière et compagnie (1995)
Paul Merton's Weird and Wonderful World of Early Cinema (2010)
R.W. Paul: The Collected Films, 1895-1908 (bfi, 2006).
Segundo de Chomón - 71 films (1902/11)
Science is Fiction: 23 Films by Jean Painlevé (1925-1982)
Silent Britain (bfi, 2006)
The Lost World of Mitchell and Kenyon (bfi, 2005)
The Movies Begin, Vol. 1: The Great Train Robbery & Other Primary Works (1893)
The Movies Begin, Vol. 2: The European Pioneers (1895-1906)
The Movies Begin, Vol. 3: Experimentation & Discovery (1898-1910)
The Movies Begin, Vol. 4: The Magic of Méliès (1904-1908)
The Movies Begin, Vol. 5: Comedy, Spectacle, and New Horizons (1893-1913)
Unseen Cinema: Amateur as Auteur (1924-1942)
Unseen Cinema: Viva La Dance (1894-1946)
Unseen Cinema: Picturing A Metropolis (1899-1940)
Unseen Cinema: Inverted Narratives (1910-1943)
Unseen Cinema: Light Rhythms (1923-1942)

Unseen Cinema: The Devil's Plaything (1902-1938)

Unseen Cinema: The Mechanized Eye (1900-1943)

Visions of Light: The Art of Cinematography

Was geschah wirklich zwischen den Bildern? (1986) Film Before Film: What Really Happened Between the Images?

Welt Spiegel Kino Ep.1 Kinematograf Theater Erdberg, Wien 1912 (2005)