



O cinema e seus duplos Cinema and its doubles

Maria do Rosário Lupi Bello¹

Resumo: Reflexão sobre as relações que se estabelecem entre o cinema, apelidado de Sétima Arte, e algumas formas de expressão artística nascidas antes dele, com o objectivo de identificar o princípio estético que preside a cada arte e o lugar que o cinema, arte da temporalidade, ocupa enquanto específica forma de resposta à necessidade do homem moderno.

Palavras-chave: estudos interartes, cinema, temporalidade

Abstract: Reflection on the relationship between cinema, called the Seventh Art, and some of the artistic forms of expression that were born previously, with the aim of identifying the aesthetic principle that presides over each art and the place held by cinema, art of temporality, as specific form of answer to the need of modern man.

Keywords: interart studies, cinema, temporality

A ideia de que o cinema é uma arte relacional, feita de duplos e de relações implícitas e explícitas com outras expressões artísticas, está impressa no seu próprio nome: esta é a “Sétima” Arte, aquela cuja designação regista uma história, uma herança, tal como o apelido de uma pessoa indica a sua ascendência familiar. Nenhuma outra forma de arte é chamada assim, pela sua “cronologia”, e seria simplista dizer que a “culpa” é toda de Ricciotto Canudo, o físico e crítico de cinema que publicou, em 1923, o famoso *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte*. É certo que o nome nasceu aí, mas se não se tivesse provado certo provavelmente não teria resistido ao tempo, esse “omnipotente Chronos, omnívoro e destruidor”. (SLAWINSKA, 1985, p. 197)

A discussão acerca do fenómeno de intercâmbio entre as diversas formas de arte remonta aos primórdios da reflexão teórica sobre a milenar arte poética e as suas relações com outros tipos de expressão artística (como a música, a pintura e outras artes plásticas), tanto por um desejo de aprofundar a definição das respectivas naturezas, quanto pelo reconhecimento do dinamismo que as coloca em permanente interacção. Se, por exemplo, determinados objectos literários como a poesia efrástica, o emblema, a poesia parnasiana, os caligramas de Apollinaire e outras produções posteriores, futuristas e modernistas, pretenderam uma aproximação entre a literatura e a pintura, já outro tipo de composições como determinada poesia da Antiga Grécia, da época trovadoresca, muitos géneros líricos do Renascimento e do Barroco e mesmo inumeráveis obras posteriores, particularmente nos períodos do Romantismo, do Simbolismo e do Modernismo – que têm arrastado a sua influência até aos dias de hoje, nas múltiplas formas da sua evolução moderna e pós-moderna –, têm evidenciado a

¹ Professora Auxiliar do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta, Lisboa.

familiaridade entre a literatura e a música. Por outro lado, é sabido que, por exemplo, a pintura do Renascimento deve muito da sua noção de volume à escultura gótica, e que a tragédia clássica absorveu códigos da pastoral romanesca, num constante jogo de influências mútuas, reveladoras da natureza universal da arte e da interpenetração das suas formas em todos os campos da expressão humana.

No final do século XIX nasce, depois da música, da dança, da pintura, da escultura, da literatura e da arquitectura, aquela que será chamada a “Sétima Arte”. Absorvendo a tradição do espectáculo (nomeadamente do tipo "lanterna mágica", característico de circos e de feiras) e a sua correspondente técnica da oralidade, o cinema primitivo espelhava o forte desejo de veicular o sonho e a fantasia, como Méliès, mais do que nenhum outro, tão bem soube compreender e exprimir. Mas é inegável notar que, a par do seu teor eminentemente plástico e teatral, o cinema revelou, desde o seu início, o irreprimível impulso de contar histórias.

Independentemente da maior ou menor consciência narrativa dos seus autores, é evidente que a narratividade implícita em filmes de charneira como *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) ou *L'arroseur arrosé* (1895), ambos de Louis Lumière, manifesta a exploração das imensas potencialidades narrativas que o cinema instaurou. Estas, contidas em embrião nos filmes pioneiros, onde os acontecimentos são meramente postos em cena e registados por uma câmara fixa, assumem personalidade própria com o advento da verdadeira técnica narrativa cinematográfica que a mobilidade da câmara (e a conseqüente mudança de plano) permitiu e que a introdução e o desenvolvimento da montagem levou a pleno fôlego.

Alguns teóricos são da opinião que a via narrativa foi a que mais facilmente serviu o poder que rapidamente tomou corpo na indústria cinematográfica e que daí advém a sua rápida predominância. É verdade que a aposta num cinema de «*story telling*» sucumbiu frequentemente (com particular incidência nos Estados Unidos da América), ao atractivo do lucro; porém, a potência narrativa do cinema não é mero resultado “comercial” nem simples factor do qual este não tenha sabido escapar, mas antes revela a dimensão profunda que preside a uma forma de expressão artística estreitamente dependente do fluxo temporal. A narrativa cinematográfica revela-se, de facto, como sequência causal de acontecimentos que se sucedem no tempo e que se configuram como conjunto organizado e articulado segundo as normas de um específico sistema sógnico e semiótico.

Gilles Deleuze admite que a narratividade possa constituir um bom critério para a comparação inter-artística, já que “tudo tem uma história”, diz o filósofo, e portanto é no modo e no material usados para a contar que reside a diferença. Ora esta é precisamente a pergunta que aqui se impõe: onde está a diferença quando se fala de cinema? Ou seja, o que é que o cinema trouxe de novo em relação às (seis) artes anteriores? E que relação estabelece com elas?

O cinema, diz André Bazin, satisfaz “uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo” (BAZIN, 1992, p. 13). A fotografia já cumprira parte deste desejo de eternidade, ao captar a aparência da realidade, respondendo assim ao que Bazin considera ser “a obsessão do realismo”. O cinema vai mais longe: aproveita o contributo da fotografia e realiza-o plenamente, ao capturar uma realidade em transformação, sujeita às leis do tempo.

Neste sentido, o cinema é a “múmia da mudança” (BAZIN, 1992, p. 20), expressão que consiste, deliberadamente, numa espécie de contradição nos termos: captura o que muda, fixa aquilo que é, por natureza, dinâmico.

Andrei Tarkovski torna mais clara a radical novidade da Sétima Arte ao afirmar que com o cinema “nasceu um novo princípio estético”:

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o ser humano encontrou um meio de fixar o tempo. [...] Adquiriu uma matriz de *tempo real*. Uma vez visto e gravado o tempo podia ser preservado dentro de caixas de metal durante um longo período (teoricamente para sempre).

Podemos então dizer: o (aparentemente) impossível tornou-se possível. De que forma é que o cinema fixa o tempo? Enquanto *facto*: o carácter específico do cinema é este: o de fixar o tempo em forma de *facto*, porque o tempo vê-se através das formas e manifestações factuais que ocorrem na vida. (TARKOVSKI, 1989, p. 59)

Gilles Deleuze sublinha também que a matéria distintiva do cinema são “blocos de movimento e duração” (por oposição aos “blocos de conceitos” da filosofia, aos “blocos de linhas e cores” da pintura, aos “blocos de sons” da música, etc.).

Outros artistas e teóricos irão aproveitar estas reflexões e enriquecê-las com contributos pessoais. Manoel de Oliveira irá definir “teatro” como encenação da vida – “tudo o que não é vida é teatro”, afirma repetidas vezes o cineasta – e, neste sentido, o cinema mais não faz do que registar e fixar o dinamismo do teatro. Béla Balázs (XAVIER, 2003, p. 85) defende que a novidade absoluta do cinema tem que ver com uma dimensão psicológica, favorecida pela possibilidade de uma perspectiva impossível: “no cinema, a câmara carrega o espectador para dentro mesmo do filme” e portanto, acrescenta o autor, “nossos olhos estão na câmara e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o acto psicológico de identificação” que o cinema proporciona como nenhuma outra arte pode fazer. Ou seja, o tempo enquanto *facto* não é apenas capturado, mas visto de uma perspectiva nova e “impossível”, por dentro.

Stanley Cavell, na sua interessante obra *The World Viewed* (CAVELL, 1979, p. 14) afirma que “o cinema é a arte moderna, aquela à qual o homem moderno naturalmente responde”. Alguma coisa existe no cinema que parece responder ao desejo da mulher e do homem de hoje. Que coisa poderá ser essa?

Como relembra Cavell, o historiador de arte Erwin Panofsky fez, entre outras, uma afirmação de grande pertinência sobre a natureza da Sétima Arte e a sua relação com o real: “o *medium* dos filmes é a realidade física enquanto tal”. André Bazin, nascido alguns anos depois dele, corroborou a sua defesa de que o cinema é a “realidade física enquanto tal” e acrescentou: “O cinema está ‘obrigado’ a comunicar apenas através daquilo que é real”, ele “é por essência uma dramaturgia da natureza” (CAVELL, 1979, p. 16). Ambos estes pensadores têm em mente que a base técnica do cinema é a fotografia, e que esta forma de arte captura precisamente a realidade física e natural, o seu aspecto exterior, os seus “índices visíveis e perceptíveis/sensíveis”, como diz Pasolini. O mesmo princípio levou também Stanley Cavell a definir cinema como “sucessão de projecções automáticas do mundo”. (CAVELL, 1979, p. 146)

Ora, se prestarmos atenção a estas várias tentativas de definição do cinema, poderemos notar que elas se distinguem de outras definições artísticas na medida em que o cinema dificilmente se pode conceber como uma *linguagem* em sentido literal, ou seja, como um sistema de códigos convencionais e linguísticos em interação dinâmica e significativa – como acontece de modo evidente, por exemplo, com a literatura.

Tarkovski diz de forma explícita que o cinema não é uma linguagem e Gilles Deleuze esclarece a questão quando explica o conceito de “imagem-movimento” - que é o tipo de imagem que caracteriza o cinema clássico e realista, em que o tempo é uma consequência indirecta causada pela montagem e não implicada na imagem em si mesma, como acontece na “imagem-tempo” do filme moderno -, ao afirmar que “a imagem-movimento é a própria matéria, como Bergson demonstrou. É uma matéria semiótica e formada de modo não linguístico, constituindo assim a primeira dimensão da semiótica”. (DELEUZE, 1985, p. 49)

Mas é talvez Pier Paolo Pasolini quem melhor nos ajuda a compreender este problema. O cineasta italiano defende que o cinema não é *uma* linguagem, mas é antes a linguagem da realidade, sendo que esta (a realidade) é por si mesma temporal e dinâmica. Numa entrevista com Giuseppe Cardillo (FONTANELLA, 2005, p. 31), referindo-se ao seu famoso ensaio de 1967 *Osservazioni sul piano-sequenza*, afirma o realizador: “a semiologia do cinema corresponde a uma semiologia da realidade”, já que a realidade pode ser vista como um plano-sequência infinito:

Desde o momento em que nascemos até ao momento em que morremos passa diante de nós um plano-sequência infinito. O cinema não é mais do que uma câmara ideal colocada diante deste plano infinito, deste desenvolvimento contínuo de acontecimentos, que passa perante os nossos olhos desde o nascimento até à morte. Portanto, o cinema é, de facto, um plano-sequência hipotético, impossível e infinito, tão infinito como a realidade que passa diante dos nossos olhos.

Neste sentido, acrescenta Pasolini, a montagem pode ser comparada à morte, porque ela é o ponto final que nós artificialmente colocamos nesse contínuo fluxo de tempo, ela é a redução dessa linha infinita a um segmento limitado. É interessante notar que não foi, no entanto, Pasolini quem procurou demonstrar este fenómeno da forma mais arriscada, mas sim o realizador russo Alexander Sokurov, com o filme *The Russian Ark* (2002), feito de um único plano-sequência de 96 minutos. Tarkovski dizia, curiosamente, não acreditar na morte, assim confirmando, indirectamente, esta ideia pasoliniana e sokuroviana da vida como fluxo ininterrupto e também do cinema como único dispositivo capaz de a captar.

Ora, se partirmos desta noção talvez seja mais fácil compreender de que forma é que o cinema dialoga com as outras artes, que tipo de relação estabelece com elas, como é que elas se manifestam como seus “duplos”. Voltemos a Bazin, primeiro teórico sistemático do cinema: é bem conhecida a sua fórmula “por um cinema impuro”. Bazin, definido como pensador idealista, considera que pode caracterizar-se o cinema como uma forma de linguagem. Mas será preciso compreender em que época e em que contexto ele o defende, para perceber o que significa realmente esta

sua afirmação. Bazin está a começar a organizar uma reflexão sistemática sobre a sétima arte, e portanto tem necessidade de a comparar com as outras expressões artísticas, porque para definir é preciso distinguir. Mas o ponto que interessa aqui relevar é a sua posição perante a História da Arte. André Bazin (1992, p. 98) afirma que “a História da Arte evolui no sentido da autonomia e da especificidade”, ou seja: se é verdade que qualquer forma de arte mantém inevitáveis diálogos com outras formas de expressão artística, é na consciência daquilo que as separa e identifica que está a maior profundidade de conhecimento. A história, portanto, não avança no sentido de uma dissolução das várias formas de expressão artística, mas sim no sentido da sua maior especificação. É essa clareza que permite identificar depois melhor de que forma se entrecruzam, duplicam, influenciam, fecundam mutuamente.

Ora aqui se encontra precisamente aquilo que dá ao cinema a sua radical originalidade: é que a sétima arte não é assim nomeada apenas por vir depois de outras seis (aliás, essa ordenação é arbitrária e discutível), mas também porque integra essas formas de arte anteriores na sua própria natureza. André Bazin fala mesmo de assimilação e de apropriação, não tanto da identidade específica de cada forma de arte mas sim daquilo que cada uma delas veicula, do seu conteúdo, do “assunto” nelas tratado:

O cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, concentrados à sua volta pelas artes ribeirinhas no decorrer dos séculos. Apropria-se deles por necessidade e porque sentimos o desejo de os *reencontrar* por seu intermédio. (BAZIN, 1992, p. 117)

O cinema tem a capacidade de voltar a oferecer a experiência de um “encontro” feito anteriormente durante a leitura de um livro, a audição de uma música, a recepção de um espectáculo teatral. De alguma forma, o cinema parece cumprir plenamente o que tais experiências estéticas prometiam, voltando a oferecê-las duplicadas, transfiguradas e guardadas para sempre nas tais caixas metálicas de que falava Tarkovski.

Num curso dado por Igor Stravinsky a alunos da Universidade de Harvard, o compositor afirmou:

Não podemos tomar conhecimento do fenómeno da criação artística independentemente da forma em que se manifesta. Ora é claro que cada processo formal deriva de um princípio, e o estudo deste princípio implica precisamente aquilo a que chamamos dogma. (STRAVINSKY, 2016: 8).

Se quiséssemos reduzir ao essencial, ao seu princípio-base – inevitavelmente simplificando – cada uma das diversas formas de arte cujas experiências fundamentais o cinema reproduz e transforma, o que poderíamos dizer? Por outras palavras: quais são estes “duplos” e o que os distingue do cinema, quais são os respectivos princípios que os constituem, os seus respectivos “dogmas”?

O cinema só pode definir-se como arte narrativa se entendermos a narratividade como o fenómeno discursivo da sucessão de estados e transformações – acontecidos no tempo – que se organizam na produção de sentido(s). Deste modo, tudo aquilo que

interage com o cinema interage também com esta dimensão temporal intrínseca ao cinema, quer por afinidade, ao participar dessa temporalidade – como acontece com a literatura narrativa ou com a música – quer por contraste, ou seja, porque o seu princípio-base é, em vez de temporal, espacial – como é o caso da pintura ou da fotografia. Assim, o confronto de cada uma destas formas de arte com a dimensão crono-lógica, permitirá retirar ilações importantes sobre as suas respectivas naturezas e sobre o modo como cada uma “vive” dentro da realidade cinematográfica.

Comecemos pelo teatro, arte da antiguidade. Tal como o cinema, o teatro conta histórias, embora o cerne da sua natureza não consista tanto na relação sequencial e causal entre os vários eventos, típica das artes narrativas, quanto na relação de “tensão” que se condensa na cena teatral. A palavra “drama” significa precisamente isto: luta, tensão, conflito. Por isso o teatro é sintético e absoluto – faz com que tudo tenda para a *crise*, para o âmago da luta existencial do homem enquanto pessoa, em vez de incidir no *desenvolvimento* da história propriamente dita, no fio narrativo e temporal. Quando Manoel de Oliveira afirma que o cinema acrescenta ao teatro a possibilidade da fixação, está indirectamente a admitir a metamorfose que é operada pelo facto de a cena ser gravada pela câmara, ou seja, a passagem da sua condição de drama para a de épica, narrativa, através de uma espécie de distensão da natureza tendencialmente condensada do teatro. É como se o olhar para a situação do *homem* no mundo se alargasse centrifugamente para a consideração do *mundo* do homem. Obviamente, procura-se aqui a definição de uma suposta “essência”, pois todas as variações são possíveis, e o teatro pode apresentar fortes componentes épicas.

O filósofo e crítico de teatro Henri Gouhier (BAZIN, 1992, p. 161) diz que “o que há de [mais] especificamente teatral é a impossibilidade de desligar a acção do actor”, ou seja, “a cena aceita todas as ilusões salvo a da presença”; enquanto que pelo contrário, segundo Bazin, o cinema pode aceitar todas as realidades salvo a da presença física do actor. O cinema é uma arte da *presença ausente*: presente porque reflectida como num espelho, mas fisicamente ausente. No teatro, de facto, tudo tem de tomar a forma de acção, uma acção que se concentra centripetamente na cena vista (*drama* significa acção e *theatron* visão), enquanto que o cinema faz uso de outros processos, não se concentrando exclusivamente na acção (mas também na descrição, na focalização interior, no comentário, na pausa, etc). O cinema toma a “verdade” da acção humana representada no teatro e relaciona-a com a sociedade, com a vida, com a realidade inteira. Aquilo que é experimentado como verdade decisiva e dramática, que *passa* – no teatro – torna-se passível de ser experimentado de novo, uma e outra vez, como forma de vida que *fica* – no cinema. O cinema socorre-se da intensidade dramática e existencial do teatro e oferece uma possibilidade renovada de a experimentar, ainda que não possa suprir a falta dessa presença carnal.

E o que acontece quando olhamos para a base literária de tanto cinema, ou para a forma como estas duas artes se têm relacionado?

O cineasta Andrei Tarkovski afirma, de forma explícita e simples:

O que é que aproxima o cinema da literatura? Antes de mais, esta liberdade única de que dispõem os artistas na utilização do material que lhes fornece a realidade e de o organizar em sequência, segundo uma lógica própria a cada

um. É uma definição que pode parecer demasiado vasta e geral, mas ela é na realidade aquilo que o cinema e a literatura mais têm em comum. (TARKOVSKI, 1989: 58)

Por outras palavras: é a narratividade, enquanto estrutura profunda, que aproxima literatura e cinema, tal como o gigantesco fenómeno da adaptação de obras literárias ao ecrã pode testemunhar. Mas de que forma é que o cinema se apropria da literatura? Vale a pena ouvir o teórico da literatura Roman Ingarden, quando fala naquilo em que consiste a concretização, ou leitura, da obra literária: para Ingarden, a obra literária vive na medida em que atinge a sua expressão na multiplicidade das suas concretizações. Ora a adaptação manifesta precisamente um particular modo de concretização da obra literária, operado através da passagem da “intuição imaginária” do romance para a “percepção sensível” do filme, ainda que essa transposição não se verifique de modo total, já que “a obra literária nunca é apreendida *plenamente em todos os seus estratos e componentes* mas sempre só parcialmente, sempre, por assim dizer, apenas numa abreviação perspectivista” (INGARDEN, 1965: 366), a que a adaptação dá corpo. Neste sentido, é muito interessante verificar que o cinema, ao transformar a intuição imaginária em percepção sensível, como que responde a uma necessidade sentida pelo leitor literário: a de poder transformar em universo visível, audível, sensível aquele mundo encontrado imaginariamente na leitura. O cinema atribui a estes mundos as características físicas e temporais específicas da realidade, retirando-os da indefinição “abstracta” da palavra para a definição concreta da imagem que a palavra literária “deseja”.

Reflictamos agora um pouco no que se passa com essas duas artes do volume e do espaço que são a escultura e a arquitectura. Num livro intitulado precisamente *Cinema e Arquitectura* (TEIXEIRA, 1999, p. 32), diz-nos Manuel C. Teixeira que o diálogo entre o cinema e a arquitectura existe desde os princípios do cinema:

Quer o cinema quer a arquitectura se baseiam na criação ou na manipulação de espaços. No cinema, a criação de um espaço de vida virtual, como contexto ou parte de uma história que se pretende contar; na arquitectura, a criação de um espaço físico concreto, para o exercício de uma determinada actividade.

As contribuições mútuas são evidentes: “o cinema tem uma influência marcante na arquitectura moderna e a arquitectura moderna traz o seu lado artístico para o cinema”. Segundo Teixeira, Sergei Eisenstein, que tinha formação de arquitecto,

considerava que a arte do cinema oferecia a possibilidade de desenvolver uma nova arquitectura, entendida como pura concepção de espaços, liberta das condicionantes materiais e físicas do mundo real. Isto é, liberta das limitações materiais e construtivas, a arquitectura podia agora aspirar à expressão de puras sensações espaciais. (TEIXEIRA, 1999, p. 33)

Ou seja, o cinema oferece uma espécie de oportunidade ilimitada de construção arquitectónica, e por seu lado é ele mesmo enriquecido, ainda que subliminarmente, pelos valores estéticos e espaciais da própria arquitectura.

No que toca à escultura a relação é talvez mais marginal ou complementar, ou seja, a noção de volume dada pela obra escultórica contribui para iludir a bi-dimensionalidade do cinema, ao mesmo tempo que lhe atribui um valor de “fixação” no espaço; por outro lado, o seu potencial simbólico tem sido aproveitado pela Sétima Arte de muitas e fecundas formas, directa e indirectamente.

Já que no que diz respeito à pintura, sabemos que foi o próprio André Bazin o primeiro a estruturar uma reflexão teórica que explorasse a sua interacção com a arte cinematográfica, passando por considerações decisivas acerca da fotografia enquanto base técnica do cinema e possível expressão artística inserida cronologicamente entre as duas artes (pintura e cinema).

Bazin discute a ontologia destas formas de arte baseando-se, como foi dito no início em relação ao próprio cinema, nessa necessidade fundamental do ser humano que é a luta contra o tempo. Assim, diz o teórico, “fixar artificialmente as aparências carnis do ser é arrancá-lo ao rio da duração: arrumá-lo na vida [e não na morte]” (BAZIN, 1992, p. 13), como se fosse possível “salvar o ser” [que “foge”] “pela aparência” [que “fica”]. E cita seguidamente André Malraux: “O cinema não é senão o aspecto mais evoluído do realismo plástico que começa com a Renascença e encontra a sua expressão limite na pintura barroca” (BAZIN, 1992, p. 14). Mas estabelece uma diferença essencial entre o ecrã do cinema e os limites da moldura: enquanto que a moldura do quadro separa o microcosmos pictural do macrocosmos natural – o que significa que a pintura se estabelece em oposição ao real – , os limites do ecrã de cinema são um mero “cache” que “só pode desvendar uma parte da realidade”, ou seja, o ecrã supõe a existência do resto do mundo que não se vê. “A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o ecrã nos mostra se supõe prolongar-se indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o ecrã centrífugo [como acontece entre teatro e cinema]”. (BAZIN, 1992, p. 200-201).

Neste sentido, ao utilizar a pintura, o cinema parece contrariá-la ou mesmo traí-la, como se deduz do que afirma o teórico francês:

Por outro lado, a montagem reconstitui uma unidade temporal horizontal, de certo modo geográfica, quando a temporalidade do quadro – tanto quanto se lhe reconhece – se desenvolve geologicamente, em profundidade. (BAZIN, 1992, p. 200)

Mas isto não significa necessariamente que o cinema “destrua” a pintura, o que ele faz é integrar uma forma de expressão essencialmente espacial, material e delimitada no seu “ambiente” temporalizado, imaterial e abrangente, chamando assim a atenção para o peso dessa realidade física e mineral que, através das suas formas e cores, “congela” um certo olhar sobre a aparência da realidade, tornando evidente a necessária subjectividade de quem olha.

É precisamente nesta questão da subjectividade *versus* a objectividade que reside a força da fotografia. É ainda Bazin (1992, p. 17) quem diz que

a originalidade da fotografia em relação à pintura reside na sua objectividade essencial, tanto assim que se chama precisamente ‘objectiva’ ao conjunto de lentes que constituem o olho fotográfico substituto do olho humano.

E é esta objectividade que “confere-lhe uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica”. Porém, o reverso da medalha é que a “fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção”, já que se trata de um processo eminentemente técnico.

Por seu turno, Roland Barthes defende que ela é “pura linguagem deíctica”, ou seja, ela “ela diz: *isto, é isto, é assim!* Mas não diz mais nada” (BARTHES, 1989, p. 17), “ao contrário do texto que, pela acção súbita de uma palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão” (BARTHES, 1989, p. 49), ou do cinema, cujo movimento pode igualmente passar da “mostração” à acção. Ela “traz sempre consigo o seu referente (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*), ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento” (BARTHES, 1989, p. 19). Ou seja: a fotografia partilha com o cinema a força *persuasiva* que vem do facto de ambas reproduzirem os “índices sensíveis do real”, só que ela não pode fazer mais nada do que isso: exhibir esses índices, cristalizados fora do tempo, enquanto que o cinema aprofunda a objectividade da fotografia, o seu desejo de realismo, ao captar não só as coisas mas sim a *duração* das coisas, a sua natureza temporal.

Tomemos por fim o caso da música (saltando outras formas de expressão artística, como por exemplo a dança, cuja interacção com o cinema não parece ser tão “umbilical” como os casos referidos). A música é feita de uma combinação organizada de sons e silêncios, de melodia, harmonia e ritmo. O teórico Vítor Aguiar e Silva (1990, p.173-175) esclarece:

A palavra grega *mousike* possui um significado muito amplo e complexo: designa toda a actividade espiritual inspirada e guiada pelas Musas, mas designa, em particular, a música propriamente dita, a poesia e a dança. No seu significado amplo, o termo *mousike*, como se lê na *República* (376 e ss.) de Platão, abrange a poesia. [...] A diferenciação entre o texto poético e o texto musical, entre a *lexis* e o *melos*, iniciou-se com a emergência da poesia escrita e o correlativo declínio da poesia oralmente comunicada.

Tal como qualquer forma de arte narrativa, a música caracteriza-se pela sua natureza temporal, tanto ao nível da produção quanto ao da recepção. Igor Stravinsky esclarece:

A música coloca-se na sucessão do tempo e pede portanto a vigilância da memória. É, em consequência disso, uma arte cronológica, tal como a pintura é uma arte espacial. Supõe antes de mais uma certa organização do tempo, uma ‘crononomia’, se é que é consentido este neologismo. (STRAVINSKY, 2016, p. 26).

Porém, diferentemente da literatura e de outras expressões artísticas como o teatro, a pintura, a escultura, o cinema, etc., a música é uma forma de arte caracterizada pela sua imaterialidade, pelo facto de os seus signos não remeterem para o universo material e concreto de que é tecido o quotidiano do ser humano – e nesta dimensão abstracta radica a sua autonomia e a sua especificidade. O crítico musical Carlos de Pontes Leça traduz com as seguintes palavras a natureza da arte melódica:

Pela própria natureza, a Música é a única arte que pode dispensar inteiramente uma referência quer ao universo mental dos conceitos, juízos e raciocínios, quer ao mundo da natureza, quer ainda à realidade concreta da vida do Homem, considerada tanto na sua interioridade psicológica como no seu comportamento externo em sociedade. (PONTES LEÇA, 1986, p. 63)

O conteúdo da música não pode ser traduzido em palavras, mas a música tem conteúdo: é uma substância intangível, que se exprime através do som. (BARENBOIM, 2017, p. 17). Se a pintura se distingue das artes narrativas pela predominância absoluta do espaço sobre o tempo, a música distingue-se das artes narrativas pela predominância absoluta da sua natureza abstracta sobre a dimensão concreta da representação.

Tal característica incide sobre a própria temporalidade do fenómeno musical. Diz Tarkovski (1989, p. 60), estabelecendo relações entre a música e o cinema: “Podíamos retorquir que o tempo também é fundamental na arte musical. Com efeito, assim o é. Mas o seu princípio é outro: a materialidade da vida não figura nela, a não ser no limite do seu completo desaparecimento”.

O cinema, pois, integra com grande facilidade a música na sua gramática (são raríssimos os casos em que um filme não tem música)², na medida em que a imagem temporalizada acrescenta à música a fisicidade do real, oferecendo-lhe um conteúdo possível, enquanto que a música favorece uma relação mais profunda com a realidade visível, fazendo emergir com maior densidade o mistério (desde que não seja utilizada como pura estratégia acessória, de manipulação sentimental). Por isso, muitos realizadores, entre eles Manoel de Oliveira, afirmam que a relação (Oliveira chama-lhe mesmo “casamento”) entre a música e o filme só pode ser feliz, o que confirma a dinâmica de complementaridade que estas expressões artísticas podem revelar.

É tempo de concluir. Para tal é importante voltar à ideia lançada por Stanley Cavell de que o cinema seja precisamente a forma de arte que responde ao homem moderno. A que necessidade específica do homem actual poderá o cinema responder?

Vale a pena ouvir o filósofo alemão Walter Benjamin, no seu famoso texto de 1936, *O Narrador*. Benjamin defende que “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.” Qual a razão? Por diversos motivos – que o filósofo explicará brilhantemente (influência do romance, perda do ócio, eliminação da presença da morte, etc) – aquilo que se verifica é que “as acções da experiência estão em baixa e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”. Ora um desses motivos tem que ver com a atitude do homem que ouve: só é possível assimilar uma história que é contada se se dispuser de tempo e disponibilidade, daquilo a que Benjamin chama “distensão”:

Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o

² São muito poucos os casos em que a música não assume um papel, se não determinante, pelo menos complementar, no cinema. O realizador finlandês Aki Kaurismäki é conhecido por ter feito a experiência radical de realizar um filme, *Juha*, no final dos anos 90, sem qualquer trecho musical. Também Ermano Olmi, no ambiente neo-realista dos anos 60 do século XX, fez esse tipo de experiência. Mas, em ambos os casos, pretendia-se obter um efeito particular e não afirmar uma impossibilidade ou um não-valor da componente musical no cinema.

pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. (BENJAMIN, 1992, p. 36)

O que falta, pois, ao homem moderno? Tempo para ouvir, tempo para assimilar, tempo para confrontar-se existencialmente com o que ouve e assim fazer experiência pessoal de um encontro persuasivo com o relato visto e/ou ouvido.

O que é que leva as pessoas ao cinema?, pergunta Tarkovski. A motivação principal não é a distração, mas sim uma procura de tempo: “do tempo perdido, do tempo negligenciado, do tempo a reencontrar. A pessoa vai à procura de uma experiência de vida, porque o cinema, como nenhuma outra arte, alarga, enriquece, concentra a experiência humana”. (Tarkovski, 1989, p. 60) “Cada forma de arte nova vem em resposta a uma nova necessidade espiritual. O seu papel é o de colocar as questões mais essenciais ao seu tempo” (Tarkovski, 1989, p. 77). Talvez seja então por isso que o cinema, arte global e de síntese, feita da interacção de outras artes, veio responder com tanta propriedade ao ser humano moderno, afligido num mundo fragmentado, demasiadamente veloz, sem silêncio nem pausas. Oferecendo uma e outra vez pedaços de tempo fixados e “esculpidos”, o cinema – o verdadeiro cinema – que, como diz Bazin, “é capaz de salvar [cada uma das artes], devolvendo-lhe(s) a atenção dos homens” (BAZIN, 1992, p. 203) sob novas formas de ser, tem também em si o potencial narrativo de reconquistar, para o ser humano, a possibilidade da experiência e portanto, de alguma forma, de oferecer uma nova possibilidade de vida.

Terminemos com uma citação do filósofo Romano Guardini (2003: 29), que dispensa comentários:

Em cada obra de arte surge o ‘mundo’, que adquire respectivamente nas várias artes um diverso carácter. No entanto, na sua essência última – comparando com os outros modos de ser do mundo, como a ciência, a política, a educação humana – ele [o mundo] é o mesmo em todas as artes. O mundo musical é diferente do da pintura ou da arquitectura. Os primeiros dados de uma sinfonia são o tempo e a tonalidade e, neles, os temas musicais e a sua relação recíproca. Os dados de uma pintura são a superfície, a linha e a côr. Os de uma catedral são o espaço e a massa, dos quais se desenvolve e evidencia a relação que o arquitecto estabeleceu entre o culto cristão e determinadas formas de construção. Estes âmbitos da arte são entre eles profundamente distintos, mas em última análise têm o mesmo objectivo: conferir à unidade entre mundo e ser humano uma expressão que na realidade não tem e na qual ressoe a totalidade da existência.

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e Metodologia Literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- BALÁSZ, Béla. Nós estamos no filme. In: XAVIER, I (Org.). **A Experiência do Cinema. Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 2003. p. 84-86.

- BARENBOIM, D. **La musica sveglia il tempo**. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2017.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BENJAMIN, W. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Introdução de T.W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- CAVELL, S. **The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film**. Harvard: Harvard University Press, 1979.
- DELEUZE, G. **L'image – Temps**. Cinéma 2. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- FONTANELLA, L. (Org.). **Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo**. Milano: Archinto, 2005.
- GUARDINI, R. **L'Opera d'arte**. Brescia: Morcelliana, 2003.
- INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- PONTES LEÇA, C. Da luta pela criação musical. In: **Revista Portuguesa de Psicanálise**. Separata do N° 4. Dezembro 1986, p. 63-68.
- SLAWINSKA, I. **Le théâtre dans la pensée contemporaine : anthropologie et théâtre**. Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, 1985.
- STRAVINSKY, I. **Poetica della Musica**. Milano, 2016.
- TARKOVSKI, A. **Le temps scellé. De L'enfance d'Ivan au Sacrifice**. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989.
- TEIXEIRA, M.C. Arquitectura e Cinema. In: **Cinema e arquitectura**. Lisboa : Cinemateca Portuguesa/ISCTE. Ministério da Cultura, 1999, p. 23-40.