

Os olhos e o cinema. Mimesis e onomatopeia

Ricardo Costa*

Índice

1	No cenário da ilusão	2
2	A ilusão de Méliès	6
3	O fenómeno da ilusão	10
4	O efeito Dreyfus ou o desejo de não ver	17
5	O desejo do futuro	20
6	O efeito Edison ou o desejo de vender	22
7	O desejo de vender e a exigência narrativa	27
8	A exigência narrativa e o desejo de ver	36
9	A exigência narrativa e o espectáculo	48
10	O puro desejo de ver	55

*1/7/97

*A Maurice Merleau-Ponty – o de “l’oeil et l’esprit”,
que inspirou este texto*

1 No cenário da ilusão

Naquele tempo de milagres, ano de 1889, a um passo do fim do século, enquanto damas elegantes se pavoneavam por entre o que já se via da Exposição Universal (inaugurada em Maio e terminada a dois de Agosto de 1914, quando se ouviu o primeiro tiro de canhão da Grande Guerra) entre os Inválidos e o *Champ de Mars*, suando nos corsets e saias que lhes acentuavam os bustos e desenhavam as ancas, enquanto os maridos ou amantes comentavam aquele monstro de ferro de trezentos metros de altura que o engenheiro Eiffel ali plantara tramando a paisagem, o jovem prestigitador e ilusionista, George Méliès, distraía-se com outras coisas. O general Boulanger, que ele alcunhara de Barbenzigue, por todas as honras que merecia, tinha acabado de anunciar a sua candidatura às eleições de Outono com o apoio de católicos, conservadores e realistas. Por isso decidiu o ilusionista fundar um jornal com o primo, o Adolphe: *La Griffé*. Pôs-se este, que fizera fortuna com peles de vaca, a redigir editoriais inflamados contra os monárquicos. Divertia-se ele, o George, fazendo do general ferozes caricaturas sob o pseudónimo de *Geo Smile*. Um dos seus mais perigosos concorrentes, que se instalara na *Place de l’Opéra*, bem perto do seu *Théâtre Robert-Houdin*, no *Boulevard des Italiens*, não lhe dava menos dores de cabeça. No número do jornal de 19 de Setembro escreviam os assanhados Méliès: “No meio destes republicanos que ainda ontem eram monárquicos, destes monárquicos que eram republicanos durante o Império, destes ex-radicais aliados à direita e destes homens de direita que andam a fingir ser de esquerda, está o senhor Boulanger e nós gostávamos muito de saber como é que lá foi parar. É claro que não lhe é difícil escolher partidários e métodos. Servem-lhe todos os métodos

e homens, desde que consiga chegar ao Eliseu, onde não passará de um manequim nas mãos de facções poderosas”.

Boulangier perde à segunda volta, a seis de Outubro. “O Barbenzingue está nas lonas e já não se levanta!”, põe-se o George a gritar para a mulher mal chega a casa. “E o que é que isso te adianta?”, pergunta ela. “Achas que os radicais vão fazer o que tu querias?”. Para aliviar o stress e comemorar a vitória resolvem ir os dois nessa noite ao *Moulin Rouge*, inaugurado, na presunção da vitória republicana, por um conhecido de Méliès, Charles Ziedler. Ela não faz ideia nenhuma que coisa é essa, a do moinho, mas lá vai. Só sabe que aquilo por ali, onde giram as enormes velas escarlates, num festival de luzes e barafunda, é local de má fama. E pergunta: “Não achas que vamos cair no meio de uma caterva de índios?” Méliès: “Antes no meio de índios que de banqueiros! Os índios ao menos vê-se logo que são índios por causa das penas...”.

Mal entram dão logo de caras com um bizarro senhor de lunetas, o nariz quase pregado no tampo da mesa, com um *crayon* na mão. “Este quem é?”, pergunta Eugénie, a esposa. “Chama-se Toulouse-Lautrec. Está sempre a fazer uns bonecos assim “. Ao lado de Toulouse-Lautrec, o seu primo inseparável, com o ar de quem lhe cai tudo em cima. E uns tipos barulhentos: o príncipe Troubetzkoï e o conde Rochefoucauld. “Não tarda muito o conde vai ficar para aí, estendido em cima da mesa, bêbado que nem um cacho. E não tarda nada vais ver o príncipe sacar do bolso uma nota de cem ... para acender o charuto. Sai-lhe caro, mas resulta ...”. A Eugénie está cada vez mais desconfiada das andanças nocturnas do marido. E logo lhe aponta umas damas extravagantes, cobertas de jóias. “Aquelas?” – eis a resposta – “Só cá vêm para dar nas vistas. É a única coisa que elas dão de graça ...”.

No palco entra a célebre pandilha: a Camélie, mais conhecida por *Trompe-la-Mort*, a *Mélinite*, a *Glu*, a *Vol-au-Vent*, a *Grille d'Égout* e, a mais conhecida delas todas, a *Goulue*, borboleta de asas queimadas, que acabará seu dias numa barraca de feira. Entre os que mais aplaudem, junto com os amigos, pintores e artistas, está uma tal Jehanne d'Alcy, pequenina e viva, vedeta do teatro

Robert-Houdin. Vira-se de costas no palco a Goulue que, fazendo a clássica vénia, logo levanta as saias para agradecer as palmas, mostrando as nádegas.

“Bom, já chega! “, comenta a Eugénie. “Vamos mas é para casa “. Vêm-se os esposos embora, por entre os *flonflons* da dança. Lê-se numa das fontes desta história ¹: “Na charrette, Georges e Eugénie guardam um silêncio comprometido. Põe-se a rapariga a pensar se algum dia conseguirá acalmar aquele exuberante gosto de viver do marido. George, esse, sente-se cada vez mais próximo desses saltimbancos, a carne do espectáculo”.

Méliès era reputado pelo seu sentido profissional, pela honestidade no trabalho. Numa época em que a magia, em plena moda, constituía por excelência o alimento preferido dos mistificadores. Havia charlatães por todo o lado, deitando mão às ciências ocultas para explorar os papalvos. Ele, ao menos, tinha o cuidado de avisar os espectadores de que era truque tudo o que eles viam nos seus espectáculos. “Tinha eu vinte e nove anos – escrevia Méliès – e era muito combativo. Mas não era o único. Uma nuvem de falsos *mediums* tinha-se abatido sobre os salões parisienses e todas as suas experiências, obtidas pelos processos mais primitivos, punham as cabeças doidas”. Afirmava que uma das suas maiores ambições nessa altura era conseguir algo de nunca visto, nunca trabalhando no escuro, como os espíritas, mas bem às claras, com boa luz, “a uns oitenta centímetros da primeira fila”.

No dia seguinte ao da visita ao *Moulin Rouge*, o teatro *Robert-Houdin* terá honras oficiais. E começa-se a falar cada vez mais em Paris de George Méliès, do seu teatro e da sua jovem e talentosa vedeta, Jehanne d’Alcy, a *Fanny* dos cartazes.

Pela concorrência e pelo sonho sentia-se Méliès constrangido a manter-se na crista da vaga. A exposição ia-lhe trazendo multidões ao teatro. Mas aquilo que se ganhava num dia gastava-se

¹Madeleine Malthête Méliès – *Méliès, L’Enchanteur*, ed. Aut. Paris, 1985. A autora é neta de Méliès e de uma personagem da história que aqui é contada. O texto resume passagens da biografia.

logo no outro. No “Pagem Misterioso”, na “Fada das Flores”, no “Espelho de Cagliostro” e depois no “Alcofisbras” que se punha a correr atrás do esqueleto que lhe tinha roubado a cabeça, perante os gritinhos histéricos das damas da plateia: fios invisíveis sustinham o esqueleto, movido por um carrinho de rodas com bielas ligando os fios às articulações dos ossos. Entre o público de “O Decapitado Recalcitrante” viu Méliès um dia dois senhores, vestidos de preto, que assistiam ao espectáculo quase sem pestanejar. E que voltaram no dia seguinte. Desconfiado, mandou o assistente de cena saber quem eles eram. Ficou de olhos arregalados ao ouvir a resposta: um tal Deibler, carrasco célebre, com um colaborador. Tinham vindo ... em busca de inspiração.

Além da “Fanny”, que partira de repente para Londres por causa de uma desilusão de amor, o que afectou bastante o ilusionista, havia no teatro gente de garra. O Gascon que, no entusiasmo do trabalho, quase todos os dias lhe arrebatava com um adereço. Uma francesa leitosa que passou a ter pele morena e a chamar-se “Hawah Djinah”, ao aceitar um papel de indiana e que, em tourné, durante meses, para não desiludir, nunca dizia pata-vina nem tirava a maquilhagem: andava sempre com uns lençóis na mala para não borrar os do hotel. Pini, o italiano, o grande tagarela de sotaque horrível, que transformava fitinhas de papel em macaroni quentinho e fumegante que tirava de dentro do chapéu e ... que dava de comer à plateia. Era duro o trabalho. E Méliès andava sempre com a mania de melhorar as coisas.

No dia vinte e oito de Outubro de 1892 foi ele assistir, no museu Grévin às demonstrações de um amigo, um tal Emile Reynaud, que tinha sido professor de física e ciências naturais e usara projecções luminosas para ilustrar os cursos. Projectava este num écran silhuetas, que pareciam gente viva, a partir de uma película de celulóide em que tinham sido desenhadas. Comentava um jornalista: “O espectador assiste a uma acção mímica, particularmente picante, pois se trata de pura ilusão óptica”. Reynaud já tinha feito sucesso na exposição com o seu Praxinoscópio, uma máquina concebida na base de um tambor de espelhos fazendo gi-

rar uma banda de imagens: o princípio do desenho animado. Um dos filmes projectados, que durava doze minutos, com o título de “Un Bon Bock”, continha, nem mais nem menos, que umas setecentas. Méliès juntava mais um sonho àqueles que ainda não realizara.

A vida é feita de coincidências. Em Londres, Fanny, aliás, Jehanne d’Alcy, já refeita do desgosto de amor, acabava de conhecer Robert William Paul. Tinha-se este instalado há pouco no Hatton Garden e fazia também experiências com imagens animadas. Trabalhava com ele um americano que bem conhecia Thomas Edison. Jehanne – que Méliès julgava ter-se desvanecido nas brumas londrinas – volta para Paris, depois de lá ter encontrado um antigo companheiro do teatro, Félicien Trewey, que lhe prometeu visita quando voltasse a Paris.

2 A ilusão de Méliès

No dia catorze de Maio de 1894, Méliès vê o Félicien entrar-lhe pela porta dentro com dois indivíduos que ele não conhecia. Um fotógrafo chamado Clément Maurice e um industrial de fotografia que se chamava Antoine Lumière. Félicien põe-se a descrever com entusiasmo o invento de Edison, que ele também tinha visto em Londres: “É como um armariozinho com metro e meio de altura que tem uma luneta em cima. Metem uma moeda de meio dólar numa fendinha. E, através de um vidrinho de aumentar, vê-se as pessoas fotografadas porem-se a mexer numa superfície do tamanho de um cartão de visita”.

O senhor Lumière não fica calado: tem dois filhos, tão obstinados como ele pela fotografia, um chamado Alfred, de vinte e oito anos, e o outro Louis, de trinta. Andavam os rapazes a ruminar coisas que tinham a ver com uma certa teoria da retenção retiniana. Algo que se parecia um tanto com o que tinha já levado Leonardo da Vinci a imaginar a lanterna mágica. E explica-se: “É

que andam há três anos de volta de um projecto de animação. E até já conseguiram umas coisas . . .”.

Méliès convence-os a ir jantar a um restaurante ali dos boulevards, o *Café Anglais*. Com uns copos pelo meio, Antoine pôs-se a contar a vida. Que não podia envergonhar-se do dinheirinho que ganhava, que soubera educar bem os filhos. O Auguste tinha uma licenciatura em química. O Louis era licenciado em física. Graças a eles tinham-se posto a fabricar placas fotográficas. Tinham uma fábrica em Lyon com uns trezentos operários. No ano seguinte não iriam vender menos de quinze milhões dessas placas. Que estava rico e farto daquilo, os filhos que se desunhassem! O que lhe interessava agora era a pintura, o desenho e o descanso. E que, feitas contas com a vida, vinha agora de vez em quando a Paris para gastar o resto da juventude que tinha.

Algum tempo depois, numa noite serena de Julho, excitadíssimo, Antoine Lumière entra pelo teatro dentro e anuncia: “Mon cher, mandei vir da América um kinetoscópio do Edisson! Chega de manhãzinha. Quer vê-lo trabalhar?”.

Na manhã seguinte toda a trupe do teatro Robert-Houdin está caída no atelier do Clément Maurice. Entre os convidados para a sessão encontram-se dois outros prestigitadores, Arnould e Raynaly, também eles doidinhos por este género de coisas. É que, uns anos antes, o Professor Alfred Binet, um dos pais da psicologia moderna – querendo estudar cientificamente os mistérios da magia – os tinha convidado a executar vários truques diante duma engenhoca do género, que se chamava “cronofotógrafo”, capaz de fotografar a vinte imagens por segundo: invento de Étienne Marey, célebre fisiologista de Reaume, que via na decomposição do movimento – ralenti ou acelerado – um meio de pesquisa científica.

O kinetoscópio de Edison era outra coisa, não havia dúvida. Trazia oito filmes de dez metros cada, em película perfurada de 35mm. Méliès, que vinha com a amiguinha Jehanne, espreitou pela luneta várias vezes e disse finalmente: “Curiosidade de amadores! Para valer a pena, a coisa tem de saltar da caixinha cá para

fora”. Respondeu-lhe o industrial com um sorriso entendido. E Méliès ficou à espera.

O teatro não lhe dava tempo de ir muito além dos sonhos que ele lhe permitia. Pelos finais desse ano de 1894 andava ocupado com um espectáculo a que dera o nome de “O Castelo de Mesmer, grande cena medianímica”, em que o ilusionista Duperry repetia vários truques de magia: “Os Fogos Fátuos”, a “Mão Adivinha”, o “Retrato Animado”. Mas iam-lhe chegando os ecos das coisas que se passavam no mundo. Na Alemanha o engenheiro Skadanowsky andava às voltas com o seu bioscópico e na Inglaterra William Paul continuava suas pesquisas.

No entanto, ali mesmo ao lado, Louis Lumière tinha as coisas bem mais adiantadas do que o prestigeador supunha. Unidos como eram, os manos Lumière, casados com duas irmãs, não paravam. A peçazinha que lhes faltava foi parida. A treze de Fevereiro de 1895 Antoine Lumière, o papá, registava o protótipo de uma máquina que filmava e projectava imagens animadas. Mas só a dez de Março, em adenda à patente, aparece o seu nome: cinematógrafo.

Antoine Lumière era um homem que via mais do que sonhava, calando os sonhos pelos interesses da vida. Méliès, ao contrário, sonhava mais do que via. Por isso não fazia mistérios da vida. Talvez esta questão não tenha ainda merecido a atenção que devia por parte dos historiadores das primeiras horas do cinema.

Com o outro comum amigo, Clément Maurice, Antoine andava por essa altura a pensar alugar em Paris um estúdio de fotografia. Méliès, que nada escondia, e que ainda por cima tinha a mania de agradar aos outros, tendo sabido uns meses antes que os dois andares situados por cima do seu teatro iam ficar vagos, avisou logo o amigo. No dia das mentiras, no dia um de Abril desse mesmo ano, felizes, ambos se vieram juntar a ele, instalando-se por cima da sala Robert-Houdin. Méliès não parava de sonhar.

O silêncio é a alma do negócio. Para a família Lumière a confidencialidade do invento teria de ficar salvaguardada até à altura devida. Passou-se assim algum tempo. Jehanne, que entretanto

voltara a Londres, envia a Méliès uma carta entusiasmada pondo-o ao corrente da evolução dos trabalhos de William Paul. George Méliès decide ir a Inglaterra. O inglês mostra-lhe o aparelho. Subsiste o problema, ainda não resolvido, da projecção de imagens, coisa indispensável às sessões públicas. Promete resolvê-lo e Méliès regressa a Paris, sem sequer ter sabido que Antoine Lumière já tinha dado uma conferência sobre o invento.

Nessa conferência, na *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, rua de Rennes, no coração de Paris, dia vinte e dois de Março, embora tivesse sobretudo falado de certas ideias que tinha sobre a fotografia a cores, diante de um público de especialistas, Louis Lumière fez-se notar pela pequena surpresa que deixara para o fim do espectáculo: a projecção de um filmezinho, que ficaria para a história, com o nome de *La Sortie des Usines Lumière*. Na segunda sessão de divulgação do invento, esta pouco mais de dois meses depois, a dez de Junho, em Lyon, num congresso da *Société Française de Photographie*, Méliès, já depois do seu regresso de Londres, também não estará presente. Aí o impacto é bastante maior: na véspera os participantes tinham sido filmados num passeio de barco no rio Saône. E foi isso que eles viram. Entre as pessoas que se agitavam na luz do écran havia dois congressistas importantes: o astrónomo Jules Janssen a falar com o presidente do congresso, um tal Monsieur Lagrange, conselheiro-geral da região do Rhône. Tratava-se do primeiro efeito mediático produzido por uma máquina de filmar. Com um truque pelo meio, digno das artes de Méliès: na projecção ambos se esconderam por trás da tela, reproduzindo a conversa em voz alta. Seria também a primeira dobragem da história do cinema.

George Méliès só soube disso uns dias depois, pela boca do próprio Antoine Lumière. E só teria direito de assistir ao milagre cinco meses depois e seis semanas após uma terceira sessão organizada pelos Lumière na Sorbonne, a dezasseis de Novembro. Num disco gravado em 1937, conta Méliès que, tendo-se cruzado por acaso com o industrial nas escadas do teatro, este lhe dissera: “Oiça lá, você que anda sempre a querer espantar o mundo com

os seus truques, apareça esta noite no *Grand Café*. De certeza que não vem de lá menos espantado!”. E era verdade. Méliès duvidou da qualidade do truque ao ver a simples fotografia projectada do portão de uma fábrica. Mas logo se convenceu ao ver gente viva a sair. E mais ainda: quando viu um combóio a precipitar-se sobre ele. Ficou como ficou – seria de esperar – um entusiástico jornalista depois de ter visto o que vira: vira, diz ele, personagens surpreendidos nos actos da vida, em tamanho natural, perspectiva natural e “*a cores*”.

No final da projecção, Méliès insistiu para que Antoine lhe vendesse um exemplar da máquina. Mas este recusou. Seria ele sozinho a fazer a exploração comercial do invento. Tratava-se de uma curiosidade científica sem valor comercial. Num dos casos: amigos, amigos . . . negócios à parte. No outro: sendo o cinematógrafo, como a fotografia, um instrumento de tomada de consciência, coisa séria, ele não gostaria de o ver adulterado. Não era o género de pessoa que gostasse de fomentar ilusões.

3 O fenómeno da ilusão

Os Lumière sabiam que a imagem projectada na retina se sobre põe sempre à imagem anterior, nela retida, que persiste para lá do tempo em que o olhar fixa o seu objecto. Por isso perceberam que teriam de sincronizar as imagens projectadas no écran, fotograma a fotograma, com o tempo de que o fenómeno necessita na retina para se realizar. Interessava-lhes conseguir isso porque assim poderiam produzir uma fotografia em movimento: um *plano animado*. Aquilo que, a partir do momento em que o conseguiram, passou a ser todo o cinema.

O que eles não sabiam é até que ponto nos pode levar a *ligação entre si das imagens retidas* quando o olhar se movimenta. Nem suspeitavam que descobertas poderia trazer para o olhar a fútil intenção de, colocando uma máscara no rosto do mundo, assim o poderemos filmar. Méliès sabia muito mais. Os Lumière

inventaram algumas técnicas, como aconteceu a um dos seus operadores que, ao deslocar-se de gôndola num dos canais de Veneza para o hotel, lhe apeteceu disparar a câmara, descobrindo a panorâmica. Méliès sabia de outras coisas: as que estão ligadas a essas por detrás do olhar.

Numa das primeiras filmagens feitas, esse operador, Promio – que um dia, para carregar uma bobine, se teve de meter na câmara escura de um caixão –, esse mesmo, para filmar a vida de um quartel, tal e qual ela é, teve de obrigar o general a mandar fazer encenação: mobilizando soldados e carroças. As boas intenções de Lumière, poder olhar o mundo através do olhar “científico” da câmara, estavam pervertidas à partida. Tudo o que filmaram depois foi espectáculo.

Méliès decide ir a Londres, ao atelier de William Paul e de lá traz a solução. Bricoleur de profissão, servindo-se de umas coisas daqui e de outras de ali, constrói a sua própria máquina. E põe-se a experimentar. Faz vários filmes no género dos de Lumière. Terá ele um dia perguntado a Jehanne: “O que é que achas de uma peça de teatro a representar cenas da vida quotidiana?” Ela ter-lhe-há respondido: “Precisava de uma história...”.

Continua a filmar. Fabrica câmaras que vende a directores de music-halls e feirantes que fazem projecções de vinte a trinta minutos. Um certo Charles Pathé, que tinha feito bom dinheiro com os fonógrafos de Edison, chegou-se então junto dele e disse-lhe: “E se o zé-povinho se fartar dessas coisas, de ver desfilarem papalvos e bebês a papar o pequeno almoço?”.

Certo dia, quando Méliès filmava o trânsito que desfilava na Opera encravou-se-lhe a câmara. “Um minuto bastou-me para desencravar a máquina, soltar a película e pô-la outra vez a trabalhar. É claro que, durante esse espaço de tempo, os omnibus e os carros mudaram de lugar. Revelei o filme e coleí a ponta rasgada. Quando o projectei vi de repente o omnibus da Madeleine-Bastille transformar-se em carro funerário e os homens virarem mulheres... O truque por substituição, ou interrupção, fora descoberto. Dois dias depois punha-me eu a executar as primeiras metamor-

foses de homens em mulheres e os desaparecimentos súbitos que tiveram, ao princípio, tanto sucesso”..

E surgem as féeries, os sonhos de fada: “As Artes do Diabo”, “O Diabo no Convento”, “*Cendrillon*”. *Cendrillon* que, depois de sair da cozinha, logo surge numa sala de baile: efeito de montagem. Truque atrás de truque. Mudanças de décor em *fusão*, múltiplas aparições e desapareções, *metamorfofes*, obtidas por *sobreposição* brusca de cenários, sobreposições em fundo branco ou negro, ou em partes do cenário. Cabeças cortadas, *desdobramento* de personagens, ao ponto de conseguir colocar em cena dez duplos, contracenando com ele. Tinha percebido tudo.

São suas estas palavras: “custe o que custar temos de realizar o impossível, já que o podemos fotografar e mostrar! O domínio dos filmes ditos de transformação, ou de vistas fantásticas, vai muito além, porque tem lá tudo. (Passa a enumerar as coisas que nesse domínio se conjugam). E resume: “Arte dramática, desenho, pintura, escultura, arquitectura, mecânica, trabalhos manuais de todo o feitio, tudo é empregue em doses iguais nesta extraordinária profissão” . Méliès sabia disso mas também sabia que, no meio dessas coisas, estão as que lhe deram origem, coisas comuns a todas elas. Tinha de facto percebido tudo: “Misturando-se todos estes procedimentos uns com os outros, e aplicados com competência, não tenho dúvidas nenhuma ao dizer que é hoje possível realizarmos as coisas mais impossíveis e inverosímeis”.

Estas últimas duas palavras são duas chaves. O nosso olhar age sempre entre dois pólos, possível e impossível, verosímil e inverosímil, verdadeiro e falso: no ponto onde age a consciência e onde se produz o fenómeno da metamorfose. É nesse ponto preciso que se exerce o olhar. O ponto onde está situada a janela que nos separa do mundo. Perante o mundo, por razões que não se entende bem, Méliès e Lumière são diferentes a este grau: um quis virar os olhos para fora, o outro preferiu virá-los para dentro.

Se quisermos entender isso não podemos de concerteza excluir do problema a maneira como estas coisas em nós se passam.

Problema no qual intervêm todas as coisas que, em consequência deles, o visionário e o ilusionista, se passaram depois no cinema.

Um dia resolveu Méliès vestir de faquir o pobre Louvel, o jardineiro da sua casa de Montreuil. O infeliz não parava de soltar fumaças de narguilé, encostado ao muro de um palácio oriental: cenário pintado num enorme pano erguido no meio do jardim. Mas no jardim as coisas complicavam-se: as fausses teintes, o efeito provocado pela mudança da posição do sol, as sombras. Pôs uma equipa ao seu dispor para resolver esse género de problemas. E em pouco tempo construiu um barracão todo envidraçado, em vidro despolido, com a mesma área do teatro.

É nessas condições que *encena* “As Artes do Diabo”. Não de um, mas de vários. Que aparecem de repente no meio de duas princesas e duas zelosas freiras. A quem roubam o livro de orações. Tentando-as. Mas logo os diabos se piram . . . ao sinal da cruz. Eis senão quando surge alguém, príncipe salvador, a quem uma das princesas estende a mão. Que não retira, ao sentir *a coisa tocada*. Sorrindo, envolve-se com ela: o Diabo reencarnado. Que a leva direitinha para o inferno.

No filme, que fez sucesso, a princesa era encarnada pela Jehanne e o diabo por Méliès. Que, claro, já a tinha levado para a cama. Pormenor importante: o filme era mesmo a cores. O primeiro filme a cores da história do cinema! Pintadinho à mão, fotograma a fotograma. Apontamento de telenovela: Georges, que tinha não só o dom mas também o vício da ubiquidade, já há uns bons tempos que andava a enganar a mulher com a “vedeta”, sem que ela soubesse de nada.

Aproximava-se o Inverno. O barracão envidraçado, o primeiro estúdio de cinema da história, estava concluído a 22 de Março de 1897: uma coisa enorme com tudo lá dentro. Méliès inventava engenhoca atrás de engenhoca, truque atrás de truque. Fazendo coisas como esta: fazendo o artista ultrapassar o risco de giz traçado no chão – a base do quadro – até se imobilizar a dois passos da câmara para ser filmado em grande plano. Que significa este gozo? O gozo de, a cada passo, ultrapassar? O gozo que fez o tal

jornalista ver a cores coisas que viu a preto e branco? O gozo de ver surgir o rosto da vedeta? O gozo de fazer aparecer o corpo do diabo?

O diálogo entre o Bem e o Mal contém algo da mesma natureza daquilo que é a essência do cinema. Na relação entre os contrários, negativo e positivo, preto e branco, há sempre uma zona de claro-escuro. Coisas essenciais, na vida, na pintura, na fotografia, no teatro e no cinema. Méliès sabia brincar com essas coisas. Mas também sabia fazê-las. Divertia-se com o sonho, mas tinha de olhar para a vida, tal qual ela tem de ser olhada. Depois de ter descoberto a *sobre-impressão*, voltando a impressionar uma ponta de filme já meio impressionada, consegue fazer passar um fantasma no meio de cadeiras, mesas e paredes, por entre o espanto da assistência.

Os irmãos Lumière tinham colocado a objectiva da câmara no lugar da íris, apontando-a para o mundo. Méliès pôs-se a fazer o contrário. Colocando a objectiva no mesmo ponto, apontou-a para o lado da retina, desvelando muito dos mistérios escondidos por trás desse écran. Mas, sentindo que não lhe bastava ter os olhos virados para o sonho, vira-os agora de novo para a vida. Com o mesmíssimo propósito dos Lumière: mostrá-la, “tal e qual ela é”. Sabendo que a experiência dos irmãos tinha esbarrado no problema da reprodução (o cinema só pode mostrar as coisas no espaço de tempo em que acontecem, sendo para isso necessário que a câmara lá esteja *no mesmo momento*) Méliès decide reconstruir a vida para poder retratá-la. Isso mesmo: reproduzir as coisas da vida, *produzindo-as*. Metendo-as em cena, no plateau, antes de as filmar.

Por exemplo: em terceiro plano, ergue o cenário do fundo do oceano. Move-se, em segundo plano, um escafandrista. Em primeiro plano, coloca a maquete de um célebre barco naufragado em Cuba, o Maine. Perante o olhar incrédulo do operador, que não acreditava no truque, instala em frente do barco um aquário com peixes vermelhos a nadar. E, aponta a câmara para o aquário, limitando o quadro à superfície do vidro. Do outro lado do

aquário move-se o escafandrista diante do navio afundado. Não satisfeito com isso, filma o aquário sem nada por detrás. Rebobina o filme na câmara escura, e volta a filmar o escafandrista, impressionando de novo a camada já impressa: na projecção, o escafandrista move-se por entre os peixes. Este filme, “O Cais de Havana e a Explosão do Couraçado Le Maine” (1898) chegaria aos Estados Unidos. O filme descrevia um episódio da guerra hispano-americana. Nele se inspira um tal Spoor, filmando, em realidade trucada, a vitória naval americana sobre a armada do general Cervera, nas Filipinas.

Tinha Méliès acadado de constituir a sua firma, a *Star Film*. Vítima de impostores, recusa a oferta de um certo Louis Grivolos, também membro da Academia de Prestidigitação, dono de uma fábrica de equipamentos eléctricos, invenções e aparelhos de cinema, que queria fazer negócio com ele. Este acaba por oferecer o capital a Charles Pathé, o tal que um dia chamara a atenção de Méliès para a banalidade em que estava a cair a “fotografia animada”.

Os Spoor por um lado e os Pathé por outro. Os dados estavam lançados. Mas Méliès via mais que eles, embora não pudesse ainda ver até que ponto certos dos seus sonhos começavam a esbarrar com o mundo. Já tinha ouvido algo do género da boca de Charles Pathé, ouvia-o agora da boca do “Père Dullar”, um dos feirantes a quem vendia os filmes: “Senhor Méliès, as suas imagens são artísticas demais para o público! O que ele anda sempre a pedir, o público, é de um valente pontapé no cu . . .”.

As ilusões gastam-se. Consomem-se ao fim de certo tempo de uso. Percebendo isso melhor que nunca, Méliès resolve atacar por outro lado: “As Tentações de Santo António”, sem medir bem o perigo. Mete-se na pele do santo. E põe-se a ler o Evangelho ao lado de Cristo crucificado. Uma figura vaporosa e insinuante passa em frente. Sentindo-se tentado, o Santo António esconjura-a, erguendo uma caveira. Em vão. Surgem logo, em túnicas gregas, três outras irresistíveis figuras. Lança-se o santo

aos pés de Cristo. Milagre: transforma-se em vaporosa dama o Cristo crucificado. Mas logo esta se desvanece . . . virando anjo.

O anjo não bastou. Um corpo de mulher na cruz de Cristo? E um S. António virado do avesso? Aqui estava tudo ao contrário. Os feirantes não gostaram da fita. E não lha quiseram comprar. O filme ficou na gaveta. Desta vez, o genial ilusionista calculara mal as coisas.

A França estava entretanto dividida por causa do “caso Dreyfus”. O capitão Alfred Dreyfus tinha sido condenado a prisão perpétua uns anos antes, em 1894. Era acusado de colaborar com os alemães, mas estava inocente. Fez tudo o que pôde para juntar as provas necessárias da sua inocência. Mas os poderes públicos fizeram orelhas moucas e ficaram de olhos fechados. Levantam-se vozes solidárias: entre elas Georges Clemenceau, Emile Zola e Adolphe Méliès, primo de George Méliès, que logo toma o partido do condenado. Tomando, é claro, o partido da vida. Primeiro interessando-se. Depois entusiasmando-se: nesse ano de 1898, o escândalo rebenta e toda a gente fica a perceber que se trata de um a tramóia que envolve chefes do Estado Maior do Exército. Apaixona-se, como toda a gente, quando é descoberto o culpado, um tal comandante Esterhazy, que resolve o mal pela raiz: cortando o pescoço. Como se isso não bastasse, o presidente Félix Faure, que tudo fazia para salvar o rosto, morre na cama . . . ao lado da amante, que logo se some, como num truque de cinema.

Filma Méliès o funeral do Presidente. Acontecimentos daqueles, vistos num écran de província, atraem multidões. E logo a seguir decide reconstituir o caso Dreyfus, numa série de episódios, onze, um folhetim dramático. É preciso agitar as consciências. Muitas ainda não estavam acordadas. Mete-se desta vez na pele do Maître Laborit, o defensor do capitão no célebre processo. Descobre um ferro-velho, a cara chapada do capitão Dreyfus. Arma-se em bom da fita e põe-se a brandir a espada. Tal com antes fizera no jornal *La Griffé* com o outro primo, tramando a vida ao general Boulanger, o tal que perdeu as eleições, amaldiçoando a República.

Mais uma vez, e pelas mesmas razões do “Santo António”, correm-lhe mal as coisas. E só filma os primeiros episódios: a cada projecção segue-se uma batalha campal com deyfrusianos e anti-dreyfusianos, a murro e pontapé, bombardeando-se com tudo o que apanham à mão de semear, dando cabo das cadeiras. A coisa vai ao ponto de os perfeitos de polícia dos locais onde a série passava acabarem por proibir as projecções. Confirma Méliès aquilo que já sabia: que o Bem pode ser tão perverso como o Mal. Desta vez ficou a sabê-lo de outra maneira.

4 O efeito Dreyfus ou o desejo de não ver

Sabia Méliès que algo na vida existe que nos obriga a ter os pés assentes na terra. Ter os pés na terra é o que nos permite saber onde estamos e *até onde* podemos ir: no espaço coberto pelos nossos instrumentos de visão. Sabia também que por vezes preferimos não saber onde estamos (no mundo ou na sala de cinema) nem até onde podemos ir. Ele conhecia bem o medo que todos sentimos de dar o primeiro passo. O medo que a gazela tem de ser levada ao ponto onde se cruza com o leão.

Sabendo isso, sabia isto também: só à força, por vezes, as coisas entram pelos olhos dentro. Foi o que ele fez. Fazer entrar o escândalo pelos olhos dentro de quem o não queria ver. Desiludindo as pessoas de uma nefasta ilusão: da ilusão de que Dreyfus era culpado. E ainda por cima das ilusões fabricadas que levaram muita boa gente a acreditar que de facto era. Truque contra truque. Não falhou pela má qualidade do espectáculo, antes pelo contrário. Falhou única e simplesmente porque o obrigaram a falhar. Fechando-lhe as portas ao exercício do sonho. Barrando o sonho com portas de ferro: as únicas que impedem o corpo e a luz do olhar.

O que demonstram as “Tentações” e o caso Dreyfus é que há um limite para certas coisas: aquele limite que as pessoas não desejam transpor para não ser desiludidas. O limite a partir do

qual, no mínimo, passaríamos a sentir a dor: a dor de termos visto a verdade onde estava a mentira, o vício onde estava a virtude, a culpa onde estava a inocência. Transpor limites desses pode de facto levar-nos, mesmo em pequenas coisas, a graus dificilmente suportáveis de sofrimento. Há uma diferença entre quem quer ser iludido e quem não quer. Queremos ser iludidos pelo gozo que a ilusão nos dá. Não quer ser iludido quem receia a dor que a ilusão lhe traz: como a gazela ao fugir do leão. É este medo da dor que nos leva à fuga. E é esta a lógica: só fugindo me salvo. Enquanto o perigo se mantém não me tocará nem a pata do leão nem a do diabo.

Sabe melhor disso quem vende os filmes de que quem os faz. Há que ter cautela com as tentações do cinema, onde as emoções são fortes. Há que evitar que no écran se projectem coisas que levem o público a partir as cadeiras.

Enquanto o desejo de ver significa querer atingir qualquer coisa, significa o desejo de não ver . . . querer evitá-la. Para ver e não ver foram os olhos criados. E é por os termos que vamos ao cinema. Embora também seja possível irmos ver um filme pelo prazer de ver algo que não desejaríamos, vamos sempre para ver algo que desejamos, e não o contrário. No cinema estamos sempre de olhos abertos. E o cinema tenta-nos, como o diabo. Méliès, que fazia filmes, sabia disso melhor que quem os vende. Por isso quis filmar o caso Dreyfus. Para intervir, já não brincando, com um assunto sério do seu tempo. Indo de extremo a extremo. Criando, no espaço de tempo que nos dava para ver, ora o delírio, as férias do desejo, ora a lucidez do conhecimento. Radical em tudo.

Leva o desejo de ver à necessidade do olhar. Para que o olhar domine o que é olhado, isto é, para que o alcance com clareza. Tal como quando a gazela avista o leão: para o evitar. Mas antes de o ver com toda essa clareza (a não ser que o veja aparecer a um passo, o que não é provável), o olhar da gazela, levado pelo corpo móvel, numa certa errância, apenas o vislumbra. É esse vislumbre

que lhe atrai o olhar e o fixa no ponto preciso em que o leão se encontra. Só então o vê.

Afasta-se discretamente se ele não se move e só se põe em fuga se vir que ele se aproxima. E como é que ela o evita? Antes que ele a atinja, finta-o. Troca-lhe as voltas e o olhar, baralhando-lhe as perspectivas. Pondo-se fora de campo. Evitando *o ponto de encontro*, onde se produz o drama. Obrigando-o a cada passo à errância. Até poder ficar fora do alcance do seu olhar, até se tornar vislumbre. E até que esse vislumbre se extinga.

E o que faz o leão para a atingir? Equaciona todas as perspectivas a que a gazela o força a cada finta. Produzindo em si a visão de todas as possibilidades de fuga até a poder ver . . . ao alcance das suas garras. Enquanto se mantém a visão – equação de múltiplas perspectivas – ele não poderá dominá-la. Só a domina quando a alcança.

Olhar e visão são duas coisas distintas. O olhar realiza-se na consumação do desejo de alcançar, de dominar aquilo que é visto. A visão produz-se no momento, anterior, em que a errância do olhar, onde se fundem várias perspectivas, faz surgir o vislumbre da coisa alcançada, algo como o seu fantasma. A visão não domina. O olhar sim. Os olhos precisam de um certo tempo para que se produza a convergência dos fragmentos visíveis das coisas, que fará o olhar. Só então vêm. A visão não, exerce-se de uma forma instantânea: basta-lhe um *indício*. Só depois de se exercer bem sobre o seu objecto pode o olhar tornar-se de novo visão das coisas, síntese delas, seu último sentido. Desenhando, num esboço, um *ícone*: o espectro que tem o corpo de todas elas.

Visionário por natureza, Méliès foi um fabricante de indícios. Alguém que se meteu a brincar com os mecanismos da visão, produzindo visões que outra coisa não são que elementares e geniais metáforas desses mecanismos. A ambição dos irmãos Lumière era dominar o mundo e o tempo que ele produz com um instrumento semelhante ao do olhar. Queriam reconstruir o presente para que sobrevivesse ao passado. Méliès preocupou-se pouco

com isso, desiludindo o presente com os velhos fantasmas que o habitam. Mas nem isso lhe chegava, queria ir a todo o lado.

5 O desejo do futuro

Em 1903 tinha Méliès quarenta e dois anos. Não só cada vez mais se consumiam as ilusões que criava como também se sentia um pouco farto de criar ilusões. Por outro lado, as ilusões que fabricava iam sendo copiadas. Desde que um dia Charles Pathé lhe aparecera pela frente que entendera que tinha o destino traçado: criar ilusões atrás de ilusões, substituir umas pelas outras, sem poder parar. Sentia isso na carne. Até a própria vedeta dos seus filmes envelhecia, tornando-se gorda e exigente. Ao ponto de ter de a substituir: no écran e na vida.

Mantendo-se agarrado ao passado – e à mulher, Eugénie – criava novos truques. No “Homem da Cabeça de Borracha” retira a cabeça dos ombros, coloca-a em cima de uma mesa. Tira nova cabeça do bolso, mete-a por cima das costas e põe-se a falar com a outra. E não só: começa a soprar por um tubo que vai enchendo de ar a cabeça que sorri na mesa, até a fazer rebentar. Note-se: a cabeça que rebentava era a sua.

Ora o sonho, ora a realidade. Para filmar a coroação do rei Eduardo VII (a cerimónia realizar-se-ia no dia 9 de Agosto de 1902 e na baía de Westminster não há luz) decide reconstruir a abadia no seu estúdio. Descobre um duplo perfeito do rei, um jovem do lavadouro de Kremlin-Bicêtre, e um duplo da rainha, uma dançarina do Châtelet. O filme, concluído com uma boa antecedência, será projectado no “Alhambra” da Leicester Square no próprio dia da coroação. Comentará o rei em sessão privada: “Mister Méliès, é uma maravilha de aparelho, esse cinematógrafo: até consegue mostrar cenas que nunca aconteceram!”. Via-se talvez no retrato.

Méliès, inspirando-se em Júlio Verne, conclui a “Viagem à Lua” em Julho desse ano, depois de três meses de filmagem para

15 minutos de projecção. Regressam de lá os astronautas . . . fazendo uma amaragem. A “vedeta” do filme, sentada no quarto-crescente, já não é a linda Jehanne. “A Viagem à Lua” é um sucesso em França e em Inglaterra. Um certo Al Abadie, o agente londrino de Thomas Edison, entusiasma-se e desloca-se a Paris. A sua função é comprar na Europa todos os filmes interessantes que vão saindo. Surge diante de Méliès de livro de cheques na mão: “Diga qual é o seu preço, que é o meu . . .”. Méliès recusa, justificando-se: quem faz a distribuição na Inglaterra e Estados Unidos chama-se Charles Urban.

Al Abadie consegue uma cópia por portas travessas e manda-a para a América. A cópia é contratipada nos laboratórios de Edison de West Orange, em New Jersey. Palavras de Méliès: “Cópias foram enviadas aos milhares para todos os países do mundo e, ainda por cima, acompanhadas de reclames gigantescos que anunciavam, como nos cartazes e jornais, a “Viagem à Lua”, o formidável (tremendous) sucesso da *Geo-Méliès-Star-Film* de Paris. A marca da fábrica, falsificada, foi reproduzida nas provas e eu, infelizmente, nada podia fazer para impedir esta desonesta traficância”. Tinha gasto 30.000 francos no filme e só recuperou uns dez. Mas não se lamenta: “Outro resultado, muito mais importante que enriquecer os falsários, foi o filme ter feito do meu nome uma publicidade sem precedentes, graças à sua enorme difusão, e que esse nome, Geo Méliès, de um dia para o outro, ficou a ser conhecido no universo inteiro”. Uns anos mais tarde, esse sonho, que projectava o Homem no futuro, foi realizado pelos Americanos.

Continua Méliès a semear os sonhos noutro tempo, o do presente do indicativo: “O Homem Mosca”, que sobe paredes, “A viagem de Gulliver a Lilliput”, – é ele o herói – e os “Gigantes”, inspirando-se em Swift. “Robinson Crusóé”, entre outros. E o “Reino das Fadas”, em que o príncipe Bel-Azor é levado ao fundo do mar, ao palácio dos lavagantes. Na “Descida aos Infernos” cria um novo truque: fazendo deslizar, por trás do Dr. Fausto imóvel no plateau, o longo cenário da descida, enrolado entre dois tambores de madeira. Truque que mais tarde passaria a

chamar-se *follow shots*, nome com paladar americano. Nessa fita, chamava-se Fausto George Méliès e a tentação Jeanne Garnier. Outras tentações se seguiram.

6 O efeito Edison ou o desejo de vender

Os irmãos Lumière tornavam-se entretanto uma das grandes atrações da Exposição Universal. Trazia-lhes grande sucesso a *Galerie des Machines*, onde tinham instalado um écran monumental de 16 metros de altura e 25 de largura. Méliès exibia filmes que tinha realizado sobre a exposição, quinze no total, produzindo efeitos novos com a invenção de uma cabeça giratória em que a máquina se apoiava. Desses filmes destacavam-se o “Panorama do Sena”, “Panorâmica Circular do *Champ-de-Mars*” e “Panorâmica Circular dos Inválidos”. Tinha nascido a 7ª *Arte*, e isso não poderia ter acontecido antes, disse-nos Béla Balázs: “O cinema é a única de todas as artes a ter visto a luz do dia na idade do capitalismo”². Apetece acrescentar: “Seria portanto a sua história, desde o princípio do século, a resultante dos determinismos específicos à evolução de toda a arte e das influências sobre ela exercidas pelas artes já evoluídas. De mal a pior, mais se complica este complexo estético com incidências sociológicas”³.

A América estava nessa época pejada de emigrantes europeus que não falavam inglês e acorriam em massa ao espectáculo dos filmes mudos. Tinham entretanto descoberto o cinematógrafo dos irmãos Lumière, perante a raiva de Thomas Edison, cujo kinetoscópio estava a passar de moda. Por todo o lado onde iam Mesguish e Lafont, operadores dos irmãos Lumière, com os seus filmes de actualidades, acorriam multidões. Edison decidira vingarse lançando-se numa sanguinária guerra de brevets não só contra os pequenos empresários americanos mas também contra os Lu-

²Béla Balázs, *Der Film*, Globus Verlag, Viena 1972.

³George Sadoul, *Histoire du Cinéma* – Librairie Flammarion, Paris, 1962. Este ensaio segue de perto algumas passagens do texto de Sadoul.

mière a quem acusava de plagiato. Perseguiu os dois operadores com a Justiça, argumentando que o invento era seu, e estes viram-se forçados a embarcar clandestinamente, depois de passarem um dia inteiro escondidos numa barcaça. Mas surgiam outros concorrentes de Edison, entre os quais Adolphe Zukor, que mais tarde fundará a Paramount. Compravam estes filmes a Méliès ou Pathé, mas tinham decidido entretanto copiá-los ou fazer eles próprios filmes adequados ao seu mercado.

Aceitara Méliès a ideia de que o seu irmão Gaston partisse para Nova Iorque como agente comercial. Este consegue salvar-se da pirataria com um expediente legal depositando na *Library of Congress* uma cópia dos filmes fotografada em papel. Tendo vindo a Paris, dizia-lhe este agora “que os irmãos Warner, William Fox, Adolph Zukor e Carl Leammle abriram store shows com muito sucesso”. Nessas lojas tinham metido cadeiras e um écran e o espectáculo era permanente. Pagava-se cinco cêntimos de entrada e chamavam-se Nickel Odeons porque, em calão americano, a moedinha de cinco cêntimos se chamava um nickel. Gaston limitava-se a conhecer, por essa altura, um único realizador americano, de quem já George tinha ouvido falar, pelo seu agente de Londres. Chamava-se ele Edwin S. Porter – era um antigo operador de actualidades – e tinha acabado de rodar um filme intitulado *The Great Train Robbery*. Gaston tinha visto o filme com um colaborador americano de Léon Gaumont: um filme prodigioso em que um grupo de bandidos assaltam o comboio do correio, roubam a locomotiva, mas acabam por ser presos. Tudo filmado em cenários naturais, com muito movimento, uma história do “nosso tempo”. Tinha ele realizado já um filme para a firma de Thomas Edison. O cinema do futuro! Respondeu-lhe George que Gaumont estava a querer fazer filmes do género, mas que não acreditava nisso: o que o público queria era divertir-se com histórias poéticas e não com coisas que se passam todos os dias. Gaston embarca no dia seguinte no vapor *Le Puritain* para os Estados Unidos.

Entretanto Charles Pathé – e George sabia disso – iniciava

uma fulgurante ascensão. A produção de Ferdinand Zecca, ao serviço de Pathé, crescia a olhos vistos. Abria este em 1903 firmas em Inglaterra e na Alemanha e, em 1904, em Nova Iorque, Roma, Viena, Moscovo e São Petersburgo. “Em 1907 – são palavras de Zecca – o *Pathé Journal* tinha sido criado e, desde então, equipas especiais de cinema caçavam a imagem certa com obstinação. Conseguíamos, de resto, registar coisas bem divertidas”. Diria Pathé alguns anos depois: “O cinema será o teatro, o jornal e a escola de amanhã”. Passaria ele a dominar o cinema mundial a partir de 1908. George Méliès limitava-se a ter, com o irmão, uma firma nos Estados Unidos e um agente em Londres que, de resto, acabava de constituir a sua própria firma em Inglaterra, a *Edwin S. Porter*.

Não era o comércio que interessava a Méliès. Não parava de resto de protestar perante todos os que pretendiam ligá-lo à terra, aconselhando-o a “mudar de género”, afirmando que era um criador independente. Estava aliás escarrapachado no catálogo americano da *Star Film*: era ele o *originator* desse género de filmes cinematográficos, o “género Méliès”. Os outros que o imitassem, mas a independência ele não a perderia!

Tinham começado entretanto os grandes feirantes a misturar os géneros. Punham a cantar, no meio das projecções, acompanhadas por música de piano e órgão, as vedetas do *music hall* mais conhecidas, que também se viam nos filmes do ilusionista, que luta desesperadamente contra a concorrência, renovando. No “Carrasco Turco” Méliès, lembrando-se do outro, mete-se na pele do protagonista. Corta a cabeça a três condenados e atira-as para dentro de uma pipa. Mas elas saltam cá para fora e voltam ao sítio de onde tinham saído. Vinga-se um dos supliciados erguendo a cimitarra e cortando o carrasco aos bocados. Assim se livrava Méliès dos fantasmas: em fantasia.

Em Itália surgem os *Italia*, os *Cines* e os *Ambrosio*, que imitam os franceses e vendem os filmes bem mais baratos. A Dinamarca especializa-se no género beijo-na-boca: a “Nordisk Film” de Ole Olsen. Multiplicam-se por todo o lado as “salas de ci-

nema”. Méliès continua filmando: o “Raid Paris-Monte-Carlo em duas Horas”, as “Patifarias do Diabo”, os “Incendiários”, as “Bolas de Sabão Vivas”, “A Fada Carabosse”, “O Punhal Fatal” e outros, no mesmo estilo, com as mesmas pessoas e até os mesmos décors. Gaston volta a Paris no Natal de 1906 e atira-lhe: “Bronco Bill fez no Colorado uns filmes de *cow boys* para a firma “Essanay”. Foi um sucesso monstro!”. Resposta: “Não há cow boys em França e eu fazer filmes com vacas, não faço!”. Gaston insiste: “E o Stuart Blackton, da “Vitagraph” inventou um truque chamado movimento americano”. E explica-se: filma imagem a imagem um objecto que se desloca. No “Hotel Assombrado” vê-se uma faca a cortar sozinha uma salsicha aos bocados e o chá a sair de uma cafeteira sem que ninguém lhe mexa. Essa brincadeira em breve permitirá a um empregado da Gaumont, Emile Kohl, inventar no cinema a técnica do desenho animado.

Thomas Edison ganha a sua guerra nos Estados Unidos. Argumentando ter registado uns anos antes o kinetoscópio consegue que, a 24 de Outubro de 1907, os tribunais americanos proibam todas as projecções de filmes. Só que George Eastman, o dono da Kodak, tem a 90% o monopólio do fabrico do filme. E pretende criar um cartel com as grandes sociedades americanas, só aceitando os estrangeiros Pathé e . . . Méliès, que ele admira.

George Méliès reage com indiferença, passando a batata quente ao irmão, Gaston. As sociedades chegam a um acordo: aceitam pagar a Edison 50% do custo de toda a película vendida e garantem aos distribuidores a entrega de 300 metros de filme por semana. Edison assume a exclusividade da venda dos filmes nos Estados Unidos, ficando todos os estrangeiros de fora, salvo a casa Pathé e a “Star Film”.

Revoltam-se estes, em Londres, Paris e Itália. Entre eles estão os próprios amigos de George Méliès, Charles Urban – jovem americano fugido da América por causa da guerra dos *brevets* – e William Paul, um dos fundadores da Escola de Brighton⁴. Por de-

⁴William Paul tinha começado por filmar actualidades ao ar livre. Entre o grupo de Brighton, ficou para a história G.A. Smith, que teve a ideia de alternar

trás dos grupos de interesse americanos alinham-se os banqueiros Rockefeller, apoiando Edison, e Morgan, apoiando a “Biograph”, desde sempre o maior concorrente de Edison nos EU, firma de um antigo colaborador seu.

George mantém-se indiferente e Gaston em Nova Iorque zanga-se com ele. Já que os americanos querem ver nos filmes as coisas que se vêem na vida, ao menos que ele lhe envie de Paris um realizador qualquer que venha fazer filmes de cow-boys na América. George Méliès aceita. Mas um francês a fazer na América filmes “com vacas” ?

Gaston funda em Chicago a *Méliès Manufacturing Company*. Os ingleses querem um congresso internacional de produtores de filmes. Charles Urban vem ter com Méliès a Paris. E pede-lhe que interfira junto de Edison. Céptico, ele aceita. Eastman, esse, faz saber que quer um congresso internacional de fabricantes de filme. Em Paris... presidida por George Méliès. Este escreve a todos os produtores marcando uma reunião para dois de Fevereiro de 1909. Pathé responde-lhe: “Na expectativa, o recolhimento e a abstenção impõem-se”. Quer o mercado para si. Entretanto, nesse ano de 1908, cerca de cinquenta filmes tinham sido produzidos pelo grupo dos Méliès na América e em França, mas poucos foram vendidos e as despesas de produção nem sequer tinham sido amortizadas. George preocupava-se pouco com isso.

No congresso, realizado na data prevista, chegaram a um primeiro acordo: a standardização do filme de 35mm e a uniformização das perfurações da película. Cada fabricante, até então, usava um passo diferente de perfuração. A partir daí qualquer filme poderia desfilarem em qualquer máquina. Comprometem-se os fabricantes a só vender película a quem, por escrito, adira a esse acordo. Os aderentes são, além disso, obrigados a devolver a película impressionada no prazo de quatro meses.

Os feirantes reagem: além de o custo da película aumentar em 25% (custava um franco por metro), eram agora obrigados a

grandes planos e planos gerais na mesma cena, o princípio da planificação e da montagem.

ter de devolver os filmes que exploravam ao fim de quatro meses, quando podiam antes projectá-los durante mais de um ano e vendê-los depois a outros.

Só mais tarde toma George Méliès consciência da extensão do problema e, logo após um encontro de exibidores de filmes, no Teatro Robert-Houdin a cinco de Março, onde estão representadas trinta firmas europeias, escreve: “Será possível acreditar, com plena consciência, que a maioria dos fabricantes seja a tal ponto destituída de bom senso que deseje a morte ou o declínio dos exibidores, que são os seus clientes e quem lhes compra a mercadoria?”. Di-lo num artigo publicado no *Industrial Forain* e propõe que o problema fique resolvido no espaço de um ano.

Filma entretanto o “Inquilino Diabólico”, que mais tarde inspirará Walt Disney na *Mary Popins*, o filme em que Julie Andrews retira da mala de viagem uma mobília inteirinha. Méliès, mau grado a sua tomada de posição, perde toda a clientela de exibidores de feira. Organiza ainda um espectáculo de *music hall*, “Os Fantasmas do Nilo”, com uma trupe inglesa em que se destaca um iniciado, cheio de talento para gags cómicos, chamado Charlie Chaplin. Do espectáculo, estreado no “Olympia”, organiza uma *tournée*, fazendo transportar todo o material de combóio, como era hábito dos feirantes, o que lhe leva uma boa parte das receitas: Grenoble, Suíça, Itália e depois, no início de 1911, Baleares e Argélia.

7 O desejo de vender e a exigência narrativa

No início desse ano, 1911, toda a França estava inundada de cartazes mostrando uma figura de capa preta em seda com um punhal na mão. Sobre este rocambolesco personagem tinham sido escritas trezentas e noventa e duas páginas, publicadas em 600.000 tiragens e traduzidas em vinte línguas. “Queremos subtrair a cinematografia francesa à influência de Rocambole para a elevar

aos mais elevados destinos” declarava Louis Feuillade, ao serviço de Gaumont. Dos primeiros volumes de “Fantômas” extraía ele cinco filmes. E Max Linder – pseudónimo de G. Leuvielle -, ao serviço de Pathé desde 1905, palavras de Sadoul, “trazia para o écran, com a sua elegância, uma nova concepção do cómico”. “Linder contenta-se sempre com uma intriga clara, quase linear, compreensível em qualquer lado e que resume o título do filme”⁵.

De “Fantômas” conta Bazin o seguinte, depois de assistir a uma projecção sem legendas e com várias interrupções para mudança de bobine: “Cada interrupção provocava um Ah de decepção e o recomeço a esperança do alívio. Essa história, de que o público não entendia patavina, impunha-se à sua atenção e ao seu desejo pela pura e simples exigência narrativa (*exigence du récit*)”⁶.

Tinham entretanto os irmãos Lafitte encomendado aos maiores escritores franceses guiões originais e fundado uma pequena sociedade de produção chamada *Film d'Art*. O director literário da sociedade era Henri Lavedan, da Academia Francesa e o director artístico Le Bargy, da “Comédie Française”. Foram contratados como intérpretes os maiores actores da “Comédie”. Em Dezembro de 1908, mês da estreia do “Assassinat du Duc de Guise”, de Lavedan, Pathé tinha já adquirido a exclusividade desses filmes. Comentava o jornal “Le Temps”, referindo a *sucessão* de imagens rápidas, febris, “estranhamente sugestivas”: “É uma impressionantíssima lição de história. Nada melhor que aprender com os olhos”. Manteve-se a evolução do *film d'art* nos anos seguintes. Pathé – que tinha aberto a sua própria fábrica de película e produzia programas semanais que exibiam mil a dez mil metros de filme – funda uma sucursal, a “Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres” (S.C.A.G.L), que atinge o

⁵George Sadoul, *Histoire du Cinéma*, pag.83 -Librairie Flammarion, Paris, 1962.

⁶André Bazin, “Pour un cinéma impur” in *Qu'est-ce-que le cinéma* (vol.2), pag. 12 – Editions du Cerf, 1959, Paris.

apogeu com *Les Misérables*, em 1912. Os episódios deste filme podiam ser projectados em diversas sessões ou numa só. O filme foi triunfo nos Estados Unidos.

Com Pathé, Gaumont e Eclair inauguravam as suas séries de arte. E Feuillade resolveu inventar os *Films Esthétiques*. Para fazer face à concorrência da *Vitagraph* americana, que produzia a série “cenas da vida real”, inventa “a vida tal qual ela é”: *La Vie telle qu’elle est. Cenas construídas experimentalmente*. Palavras de Feuillade: “São um ensaio de realismo pela primeira vez transportado para o écran, como aconteceu, há muitos anos, na literatura, no teatro e nas artes”. Mais ainda: “Não admitem a fantasia e representam as pessoas e as coisas tais qual elas são e não como deveriam ser”. E, sendo imagens que podem ser vistas por toda a gente, “revelam uma moral mais elevada e mais significativa que muitas de historietas ociosas, falsamente trágicas e alarvemente sentimentais” que passavam nos écrans. Ficaram as experiências aquém das intenções. Entre o olhar puro da câmara e o mundo algo de perverso – e Méliès bem sabia disso – se intrometia, mais do que qualquer dos velhos fantasmas que já habitavam o cinema: a exigência narrativa, *l’exigence du récit*, a necessidade da história. Um dos piores fantasmas de Méliès.

Diz Sadoul, a propósito de Feuillade: “Os seus guiões, quase sempre convencionais, tendiam para o drama mundano”⁷. Mas, apetece perguntar: dadas as circunstâncias, seria de esperar outra coisa? Na América, deixando-se tentar por outro género de dramas mundanos, David Wark Griffith, com trinta e seis anos, ano de 1911, filho um fundiário sulista falido, herói da Confederação, aprendia a explorar os grandes planos do rosto e a articulá-los com os planos médios, em que o corpo está contido, e os planos gerais, em que ele se dissipa. Introduzia um princípio novo de lógica narrativa no écran, *mimesis* dos movimentos naturais do olhar: o quadro que os olhos formam ao fitar à distância de um metro, a uns tantos passos ou a uma longínqua distância: o grande

⁷George Sadoul, *Histoire du Cinéma*, pag.76 -Librairie Flammarion, Paris, 1962.

plano, o plano médio e o plano geral, associando-os. Compreendendo ser imperativo do homem – móvel em todos os sentidos e animal sem olhos laterais – olhar em frente, logo percebeu como é que os movimentos de olhar se associam quando o corpo ou os olhos se movem. Meteu a mão à memória, tirou de lá todos os quadros que tinha visto na vida, procurou modelos, deitou mão à tesoura e pôs-se a recortar o mundo, como se ele fosse uma folha de papel, criando os quadros de que necessitava. Agarrou nesses recortes e começou a tentar ligá-los uns aos outros, num espaço definido, o do écran. E percebeu que esse era o melhor caminho da história, o caminho apontado por uma exigência narrativa própria do cinema, que força o olhar a imobilizar o corpo e a concentrar-se no quadro. Em 1911 filmou Griffith para a “Biograph” sessenta e sete filmes curtos entre os quais *The Lonedale Operator* e *Fighting Blood*. Aprendia assim a utilizar expedientes como a montagem alternada, numa planificação equilibrada, com planos aproximados, planos americanos e alguns grandes planos de acessórios.

Diz-se que, ao apontar a câmara para objectos isolados ou partes do décor, carregando-os de significado, Griffith demonstrava ser o plano e não o actor a unidade essencial do cinema. Mas não demonstra isso mesmo o truque dos desaparecimentos de Méliès, a escamotage? O personagem desaparece deixando lugar ao cenário e às coisas nele contidas, mas continua a habitá-lo pelo fantasma da sua ausência. Um objecto isolado em primeiro plano só faz sentido se tiver nele outra presença. O que Griffith mostrou é que esses entes isolados, surgindo em movimento cruzado de olhares, provocam aparições de coisas que habitam noutra lugar da narrativa. Um plano contém os outros.

Descobrimo que o olhar se move por acção de cortes – (desvios de atenção) e retenções (actos da memória) unindo os cortes – percebeu Griffith que a articulação de planos segundo a lógica do olhar iria permitir ao espectador sentir-se não só livre de olhar, liberto do corpo, como nunca se sentira, mas ainda capaz de seguir as coisas com os olhos dentro do espaço que lhes pertence e

que elas habitam: deixando-se guiar pelos próprios olhos. Griffith levaria longe a experiência.

A exigência narrativa provem do prazer da descoberta de algo que a história oculta. Sendo partilhada, é aquilo que faz desejar que ela seja contada. E o que faz com que ela se venda. Sabia disso Griffith, que tinha um público a atingir. Sabia disso Méliès que, recusando obstinadamente submeter-se às regras do mercado e a sair do estúdio para a rua, continuava a desprezar os lentos sortilégios da *narrativa* pelo prazer intenso da *visão*.

Por esse tempo, Pathé, a quem Méliès tinha hipotecado os estúdios de Montreuil, vem ter com ele, fala-lhe das expedições de Amudsen e Scott ao Pólo Sul, facto de actualidade, e propõe-lhe que faça o filme de uma viagem polar, “para que as pessoas vejam o pólo como se lá estivessem”. Filma Méliès a “Viagem ao Pólo”, filme futurista de quase quarenta minutos, em que o célebre professor Mabouloff se desloca voando sobre uma paisagem de gelo no “Aerobus”, um fantástico “helicóptero”. O filme é de Fevereiro de 1912. Uns anos mais tarde – 1925 – comentará o prestigeador a um jornalista: “Ao menos sinto-me vaidoso de ter, sem dar por isso, inventado o airbus ; se um dia surgirem o helicóptero e o seu famoso contrapeso, então a minha alegria não terá fim ...”. Mais que reproduzir – e até que ponto Méliès o sabia! – o cinema inventa.

Por essa época o cinema italiano deslumbrava o mundo com grandes reconstituições históricas. Uma versão sumptuosa de *Quo Vadis*, realizada por Guazzoni ao serviço da *Cines* – incêndio de Roma, cristãos atirados aos leões, banquetes romanos, Nero e Petrónio – era projectada no “Gaumont Palace”, a maior sala de cinema do mundo, acompanhado por uma orquestra e um coral de 150 cantores. Depois foi Cabiria, de Piero Fosco, com argumento assinado por Gabriele D’Annunzio mas escrito por Fosco-Patrone. Os décors deste filme já não eram panos pintados mas uma enorme cenografia de construções de madeira escoradas. O operador espanhol Chonon, que estivera ao serviço de Pathé, utilizava neste filme um processo novo: fazia deslizar a câmara, mon-

tada num charriot, paralelamente aos décors, num movimento que se chamava carelo e hoje se chama travelling. Na sua *Histoire du Cinéma* George Sadoul refere-se a outro filme que não ultrapassou fronteiras – *Sperduti nel Buio* (“Perdidos no Escuro”, 1914), de Nino Martolio. Este filme, com intérpretes de primeira ordem, que retratava duas classes sociais, mostrando o palácio do duque de Vallenza e os bairros miseráveis de Nápoles, habitados por mendigos e proletários, “utilizava amplamente uma montagem contrastada de que Griffith se serviria bastante”⁸. O verismo italiano, inspirado no realismo francês, somado ao vedetismo reforçado por uma publicidade maciça, abria novos horizontes ao cinema.

Méliès, zangado com o irmão Gaston e sem notícias dele, descobre entretanto que este partira, no Verão de 1912, para o Pacífico-Sul com a intenção de filmar por essas paragens, coisa nunca vista, uma série sensacional de filmes. Mas uma infeliz sucessão de acasos fazem com que o projecto redunde em fracasso. Gaston, com sessenta anos, abandona os terrenos e estúdios de Santa Paula, na Califórnia, e instala-se para sempre na Córsega, onde morrerá, em 1915. Filma ainda Méliès para Pathé, em 1912, *Le Chevalier des Neiges* (“O Cavaleiro das Neves”), “uma pálida reedição de *Le Royaume des Fées* (“O Reino das Fadas”) de 1903”. E ainda novo *Cendrion*, o seu canto do cisne, mutilado por Zecca que, sabendo que o filme é admirável, o encurta por falta de ritmo e por ser comprido de mais. O feirantes não querem nem uma fita nem a outra. “Charles Pathé, descontente, não ousa contudo dizer a verdade a Méliès, que estima. Sabe além disso que Eugénie se encontra muito doente, que está condenada. Não é altura de atormentar um homem que, por todos o lados, é assediado por problemas”⁹. Limita-se a dizer-lhe que as *féeries* já não atraem o público e que mais valia ele tentar fazer uma comédia no género das do Max Linder. A 3 de Maio de 1913 morre Eugénie,

⁸ibid, *Histoire du Cinéma*, pag.101 – Librairie Flammarion, Paris, 1962.

⁹Madelaine Malthête Méliès, Méliès, l’Enchenteur, pag. 352, ed. aut., Paris 1985.

a quem ele foi infiel só pelos prazeres da descoberta. Fecha-se Méliès no seu quarto, mão caídas, olhar vazio, deixando-se assim ficar durante horas.

7.1 Olhos americanos

Estalava a Grande Guerra na Europa. Nos Estados Unidos, onde os Nickel Odeons e o seu público coabitavam com os Theaters e a sua gente fina e onde *Quo Vadis* e *Cabiria* tinham criado o gosto das grandes encenações, Griffith, que abandonara a *Biograph*, iniciava as filmagens de *Birth of a Nation* dizendo a propósito de Méliès: “Devo-lhe tudo!”. Estreado a 3 de Março de 1915 no Liberty Theatre de Nova Iorque, baseava-se o filme num mau romance do reverendo Dixon, *The Clansman*, que glorificava a Ku-Klux-Klan. Durava quase três horas, tinha cerca de 1500 planos e esses planos articulavam-se assim: ao longe uma cabana solitária na planície, depois a fachada da cabana, depois tudo o que lá havia dentro, depois as pessoas que lá estavam vistas a dois passos, depois as coisas vistas a dois palmos. Não imaginavam os espectadores até que ponto podiam ser sacudidos por uma simples sucessão de imagens assim projectadas. O filme suscitou reacções desmesuradas por parte da imprensa, como nunca tinha acontecido antes com outro qualquer, e foi o primeiro a ser visto na White House. Depois de o ver o Presidente Wilson terá dito: “É como escrever história com relâmpagos e só lamento que tudo tenha sido assim tão terrível e verdadeiro”. Testemunho de uma época que lhe enchera a infância de fantasmas que agora reproduzia, com boas e más lembranças, Griffith ficou surpreendido com o temporal que se levantou quando Negros e os que com eles estavam ergueram a voz. “It gambles on the public ignorance of our own history”, disse do filme George Forster: um filme que abusava da ignorância dos que não conheciam a sua própria história, história que abalava a consciência dos que dela mais sabiam. *Birth of a Nation* provocava na América um efeito semelhante ao que produzira em França o filme de Méliès sobre o caso Dreyfus.

A lição levou Griffith a querer redimir-se demonstrando, numa tirada épica, a crueldade do Homem quando age em nome da virtude. Mas sem esperar melhores resultados: “I expect an even greater persecution than that which met the *Birth of a Nation*”. E, mesmo assim, meteu mãos à obra: *Intolerance*. Uma nova luz rompia as trevas dos teatros de 1917, depois de *Civilisation de Ince*, que apoiava a candidatura de Wilson à presidência, depois da *Carmen* de Fox e da de Cecil B. de Mille e da sua *Jeanne d’Arc*, depois de filmes pacifistas e de outros intervencionistas produzidos pelo irmãos Warner. A Europa, mergulhada na guerra, distraía-se a ver filmes do Far West.

Para este filme ergueu Griffith sumptuosas fachadas em que os figurantes pareciam moscas, torres de setenta metros, filmou de balão para poder ter em campo milhares de figurantes, controlou tudo, fotografia, música e montagem, improvisando a cada passo. E assim teceu uma soberba narrativa. Narrativa em que o olhar se perdia em sucessivos espectáculos, dissipando-se em múltiplas visões, sem verdadeiramente dominar o que via.

Não obstante todo o esplendor e a grandeza do elenco, o filme foi um fracasso na América. Na Europa foi mutilado pela censura britânica, proibido em França e noutros países. Um filme pacifista em tempo de guerra?

Por essa altura tinha já Charles Chaplin realizado *The Tramp* (1916), encarnando o vagabundo e, reunindo curtas metragens, exhibia *Charlie’s Life*. Tinha feito uns trinta filmes que corriam o mundo, desde a Nova Guiné ao Ártico, e não se preocupava nada com esses requintes narrativos, fiel à velha escola de Max Linder e George Méliès, fazendo com que a coisa surgisse em plano aberto. Que lhe era indispensável: representando, bastava-lhe o que as pernas faziam, os pés e o rosto. Era um tipo *unusual*: e isso era tudo, não precisava de enquadramentos “fora do comum”. E sabia porquê. Intelectuais da época descobriam nele muitas coisas que tinham visto no *Hamlet*. Revela Chaplin o seu segredo: em 1918, tinha ele 29 anos, mas já há muito que lidava com isso. Conhecia algumas verdades simples sobre o carácter

humano. Coisas como o gozo que dá ver a riqueza e o luxo em maus lençóis, a tendência de o espectador sentir as dores e alegrias do personagem. Tinha-se também posto um dia a pensar naqueles ingleses de bigodinho bem aparado, de bengalinha de bambu e fatinho justo, síntese dos muitos que tinha visto em Londres quando a *Keystone Film Company* o metera nos seus primeiros filmes. A ideia da bengalinha – em milhões de indivíduos uma bengala faz de cada homem um “dandy” – era o que o tinha dado a conhecer ao mundo. Servia-se dela agora como se ela tivesse vida própria. Sabia ainda que um meia-leca como ele, *the little fellow*, é sempre mais simpático que um matulão. Sobretudo se souber conter os gestos e os efeitos que produzem. Sobre este método de contenção, essencial na construção da personagem, Michael Chekov – professor de arte dramática e sobrinho de Anton Chekov – citaria Leonardo de Vinci ao demonstrar que tudo se resume num gesto: a *mimesis* na medida certa, quando a alma se apodera de um corpo e se ajusta a ele, fazendo o corpo ver. Sem o corpo, “...ela não pode agir nem sentir”¹⁰. O gesto que, na lógica do olhar, resume a *regra geral*¹¹ que faz a pose que explica a estátua.

Doug, the all-American male: Douglas Fairbanks. *The Little Mary, America's Sweetheart*: Mary Pickford. Almas da América. Encarnavam os dois essa regra que, não tendo as roupas de Charlot, os levava a ser, um e outro ... toda a gente. Por certo, com um sentido diferente do modelo – esse outro toda a gente – que habitava Charlot, maltrapilho que não mudava de roupa. Super-homens e super-mulheres frente a frente, que faziam os fans pagar o bilhete. Só por lhes reproduzirem algo da imagem, como num espelho. A lógica do star system: herói, heroína, mãe e vilão, pobres ou ricos, padrões agindo acima dos modelos sociais. O pai – como nos romances de Kafka – ficava de fora. Talvez por ir menos ao cinema e ser ele a dar o dinheiro.

¹⁰Michael Chekov, *To the Actor*, Harper & Row, New York, 1953.

¹¹Ver: Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Les Editions de Minuit, Paris 1963.

8 A exigência narrativa e o desejo de ver

É quando, no campo da visão, uma coisa toma o lugar da outra que a visão se produz. Quando a coisa nova surge. Ou então quando, por uma alteração do ponto de vista, por uma qualquer mudança da perspectiva, ela surge num novo espaço: no espaço criado por um movimento dos olhos, seja ele simples concentração do olhar na coisa que substitui a anterior, seja ele alteração do espaço visível pelo desviar dos olhos.

Como no cinema o campo da visão nunca se altera – o écran tem sempre a mesma forma e a mesma medida -, o lugar ocupado pela coisa nova, metamorfose da subjacente, ou se vê dentro do espaço contido nesse campo ou se vê no novo espaço criado pelo desvio do olhar. No primeiro caso: metamorfose da coisa visível no mesmo espaço, isto é, no mesmo plano. No segundo caso: metamorfose na mudança de espaço, na passagem de um plano ao outro, na mudança que acarreta, pôr um efeito semelhante ao da retenção retiniana, a substituição da primeira coisa pela nova, qualquer que ela seja, fazendo-a não só ocupar o lugar da primeira mas ainda sobrepondo-se ou fundindo-se com ela.

A fusão física provocada na retina pôr acção da luz é o expediente que nos permite ligar as coisas umas às outras, segundo as perspectivas possíveis do olhar. A articulação dessas perspectivas em *sucessão* é o que nos permite efectuar a leitura daquilo que é visto. Mas isso não dispensa a lógica, maior ou menor, que nos é imposta pela *simultaneidade* das imagens sobrepostas. Este encontro no mesmo corpo (o *ícone* em que converge a matéria dessas imagens) é o que nos faz discernir a razão que as une entre si, o que nos ajuda a decifrá-las ¹². Por outro lado, os atropelos a que estão sujeitas as coisas visíveis quando as pomos em confronto umas com as outras, por acção dos movimentos dos olhos, é o que nos força a desfazer a lógica que nos prendia o olhar. É o exer-

¹²Ver: Férđinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Editions Payot, 1971, Paris. Esta obra essencial de Saussure tem servido de base a vários textos sobre a semiologia do cinema.

cício que nos ensina a vê-las de outra maneira qualquer, segundo outra lógica qualquer, em busca de novos *indícios*: exercício que nos obriga a reinterpretar a *regra geral* em que, por força das nossas vivências, as tínhamos arrumado no corpo em que estávamos habituados a vê-las contidas.

O esforço do olhar exerce-se sempre em sentidos opostos: a concentração e a dispersão, a prisão e a fuga. Para cima e para baixo, para um lado e para o outro. Nesse exercício, introduzindo no cinema novas perspectivas, desmontando em recorte as coisas visíveis, Griffith, pôs-se a montá-las de novo, unido-as segundo a lógica que conduz à regra geral, criando longas articulações, arrumando-as com a simples intenção de fazer ver – com todas as fixações que lhe tolham o olhar, com todos os fantasmas que retirava da gaveta – aquilo que milhões de pessoas desejavam ver: o nascimento, num mundo velho de muitos séculos, de uma nação emergente, com as figuras que nela existiam e em que se podiam reconhecer cada um dos seus agentes. Chaplin, sem retórica, com um olhar perverso como o de Méliès, pôs-se a rir de tudo isso. Era menos sisudo, via as coisas de outra maneira. E bem mais longe.

Outros, de uma maneira ou de outra, vieram depois meter-se nessas aventuras. A Europa, onde se situava a pátria de Méliès – mau grado a guerra que o ajudara a levar à ruína e que travara a mais poderosa onda desse desejo – desejava ver outras coisas. Poemas épicos, aí, eram histórias velhas. No confronto das nações e dos desejos, soltavam-se outros fantasmas. E de entre aqueles que mais julgavam ver as coisas, como certas elites intelectuais, alguns resolveram fazer cinema. A vanguarda, inspirada no impressionismo e no dadaísmo, escola fundada em 1916 em Zurique pelo romeno Tristan Tzara, chegou ao cinema francês com uma boa década de atraso.

8.1 Olhos franceses

O desfile da Vitória nos Campos Elíseos foi filmado – “a cores”! – para a *Gaumont*. Pathé fechou a loja (todas as lojas que tinha!)

e Eastman comprou-lhe a fábrica de película de Vincennes. Em França Louis Delluc, escritor, argumentista e crítico por essa altura, proclamava na revista *Cinéa*: “Que o cinema francês seja cinema!”. Emergiam visionários – idealistas da pureza – que pensavam coisas que começavam a traduzir em cinema e que depois escreveram. Delluc realizaria *La Fièvre* em 1921: um dos exemplos mais perfeitos do filme realista francês, filme em que todavia “para lá do realismo pairava um pouco o sonho que ultrapassava a linha do drama e atingia o inexprimido para além das imagens precisas”. Palavras de Germaine Dullac, que no mesmo texto (*La Cinégraphie Intégralle*) afirmava: “É-nos permitido duvidar que a arte cinematográfica seja uma arte narrativa”. O cinema para ela seria “emoção puramente visual, no estado embrionário, emoção física não cerebral igual à que pode ser produzida por um som isolado”. Ou Jean Epstein, poeta e autor da *Lyrosophie*, que diria: “Direi ser fotogénico todo e qualquer aspecto das coisas, dos seres e das almas que lhes adicione uma qualidade moral pela reprodução cinematográfica”. Não é isso precisamente que Méliès já tentara? Mais: não seria porventura o cinema “. . . um prolongamento inesperado do sentido da vista, uma espécie de telepatia dos olhos?”. Agindo na intercepção das três dimensões imaginadas do espaço, num instante entre o passado e o futuro? Agindo no “. . . presente, ponto do tempo, instante sem duração, tal como os pontos do espaço geométrico são sem dimensão”?. Agindo assim num espaço em que o tempo é a sua quarta dimensão? Não é o cinema produzido por um impulso vital do homem? Como escreveu outro desses inconformistas, Marcel L’Herbier: o mesmo impulso que levou Fernand Léger – sem dinheiro para comprar o material de pintura – a erguer a mão, pondo-se, “meio doido, a traçar com a unha ou a ponta da navalha sobre o tampo de uma mesa de café o desenho dos quadros volumosos que a cabeça exige que saiam cá para fora”?.

Na altura em que se produziam os textos (entre 1926 e 1927) relativos a essas pertinentes questões, escrevia ainda Abel Gance: “O cinema dotará o homem de um novo sentido. Escutar pelos

olhos. *Wecol naam roum eth nacoloss: eles viram as vozes*, diz o Talmud. Vendo os pássaros a brincar com o vento. Uma linha de caminho de ferro tornar-se-à musica. E uma roda tão bela como um templo grego”. Referia-se ele a um dos filmes dessa geração, filme em que ele próprio trabalhou durante dois anos e que concluiu em 1922: *La Roue*.

Deste grupo de vanguarda – depois de filmes experimentais realizados pelo fotógrafo americano Man Ray, dadaísta, *Le Retour à la Raison*, ou do *Ballet mécanique* do pintor cubista francês Fernand Léger, – René Clair, o realizador de *Entr’acte*, em busca do “cinema puro”, filma em 1924 a Torre Eiffel – *Paris qui dort* – fazendo dela personagem central. Dizia René Clair a propósito dos anos precedentes e da influência no cinema do naturalismo de Zola: “Foi tudo estragado pela intrusão da arte obrigatória”. Dizia ainda: “Os conceitos de arte e comércio encontravam-se intimamente misturados, com grandes prejuízos para uma e para a outra coisa”. E comentava: “Ora, o que o cinema pretende de nós é ensinar-nos a ver”.

Na altura em que estas vanguardas começavam a agitar seus estandartes, Lénine assinava, dia 27 de Agosto de 1919, o decreto que enterrava o velho cinema czarista, dando origem a uma nova vaga. Na frente de batalha, em que os bolcheviques combatiam os exércitos apoiados por potências estrangeiras, estavam Tissé, Koulechov e Dziga Vertov rodando actualidades. Para ensinar, como pretendiam os irmãos Lumière, a ver . . . a verdade das coisas.

8.2 Olhos soviéticos

Clamava Lénine em 1922, terminada a guerra: “De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante!”. Jovens soviéticos organizavam-se em grupos de formação e pesquisa, com apoio do governo: “A Fábrica do Actor Excêntrico” (F.E.K.S.), “O Laboratório Experimental”, de Koulechov, os *Kinoks* de Dziga Vertov. Vertov fora incumbido de realizar um jornal filmado, o *Kino*

Pravda – o “Cinema Verdade” – suplemento do diário *Pravda*. E definiu como objectivo expurgar do cinema toda a forma teatral, a encenação, o argumento, os estúdios, os décors, os actores. Puro cinema do olhar. A câmara passaria a ser um instrumento na “pesquisa do mundo vivo”. Mas, em consequência da falta de película virgem logo depois da guerra, o cinema soviético quase parou a produção. Começou Vertov por servir-se de “tomadas de vista representativas”, pedaços de filme impressionado durante os combates, cine-objectos que trabalhava na mesa de montagem, servindo-se dela como uma metralhadora, criando um género novo, o filme de montagem. “A matéria prima da arte do movimento não é de modo nenhum o movimento em si, mas os intervalos, a passagem de um movimento ao outro”, afirma ele no manifesto *Kino-phot*. Defendia assim, já no início dos anos vinte, “. . . que o movimento fílmico, composto de movimentos registados, possuía o seu movimento específico, diferente dos movimentos fragmentários utilizados na sua criação”¹³. E sublinhava que, em cada uma das frases, assim contruída com intervalos de movimento, havia “um ponto de partida, um apogeu e uma queda”.

Dziga Vertov, “poeta futurista russo, especialista de ficção científica e de música de vanguarda”, acreditava que “só é belo o que é verdadeiro”. Era um apaixonado pelos problemas e pela estética do som, que também Investigava, no “Laboratório do Ouvindo” e na “Música dos Ruídos”. E proclamava num dos seus manifestos a necessidade de libertar a câmara, escrava do olho humano, “imperfeito” e pouco “penetrante”, a necessidade de dela nos servirmos como “um cine-olho mais perfeito que o do homem para explorar o caos dos fenómenos visuais que povoam o espaço”. Afirmava ter-se até então violentado a câmara obrigando-a a fazer o trabalho dos olhos, porque se achava que quanto mais fiel fosse a imitação mais valor teria a coisa filmada. E decidiu fazer documentários em que elegia como herói a *máquina*, fundamental para a construção do socialismo, indispensável para o futuro do homem. Um dia viria – acreditava ele – em que a própria máquina

¹³George Sadoul, *Dziga Vertov*, Editons Champ Libre, Paris, 1971.

se emanciparia da inteligência humana. Proclamava: “Imponho ao espectador que veja da maneira que eu melhor vir qualquer fenómeno visível. Submetem-se os olhos à vontade da máquina, são orientados por ela no sentido dos movimentos consecutivos da acção que conduzem, com maior rapidez e perspicácia, a cinefrase até o topo ou ao fundo da solução”. Era sua intenção forçar o olhar do espectador a descobrir o que não via. Mas não é isso mesmo que Méliès fizera, sem necessidade de articular imagens, ao materializar a imagem do desejo, fazendo surgir o fantasma?

O que de novo Vertov introduz, no fundo, é outra maneira de fazer ver a coisa, através de processos narrativos que desde sempre tinham sido hostis ao cinema. Acreditava sinceramente ser função da câmara ajudar os olhos a discernir a verdade: aquilo que eles no topo ou no fundo procuram. Reconhecera que, sendo puro olhar, o cinema teria de desembaraçar-se de todos os impecilhos nele introduzidos pelo teatro, a *mise-en scène*, e pelo discurso literário. Mas também sabia que certo tipo de coisas só podem ser ditas se houver um discurso narrativo. Pôs-se assim, com outros que com ele começavam a pensar o mesmo, a descobrir como se poderiam organizar as imagens do cinema em sequência, criando um método a que chamou “montagem no tempo e no espaço”. Koulechov – que em 1929 publicou uma “Arte do Cinema” – referia experiências do género, a montagem no espaço, na revista *Kino-gazeta* de Setembro de 1923. S.M. Eisenstein explicava a sua teoria da montagem de atracções no mesmo número da revista *Lief* em que Vertov expunha seus princípios.

A “Intolerância” de Griffith era entretanto vista em Moscovo. Perceberam os soviéticos que queriam ver mais longe. Gritava Vertov: “Sou o cine-olho. Sou um construtor!”. A este ponto: “. . . crio um homem mais perfeito que Adão, crio milhões de seres diferentes segundo esboços e esquemas preparatórios”. Decifrando o modelo ideal na análise de cada um dos elementos do corpo, da cabeça aos pés, vendo-os entre si nas suas expressões e movimentos, “crio um homem novo, perfeito”, tal como os gregos já tinham tentado criar, com as suas estátuas. Uma imagem

de síntese. A grande porta de entrada para o sonho ou, tal como hoje sabemos – melhor que ele! – para o delírio. Vertov foi de uma acutilante perspicácia (como Méliès ao fazer acreditar na viagem à Lua) fazendo crer aos do seu tempo em algo que hoje nós sabemos ser possível: a “montagem simultânea dos factos visíveis-acústicos-tácteis-olfativos”, a realidade virtual, que permite “captar de imprevisto os pensamentos humanos”.

Explica Vertov, como se segue, o funcionamento da máquina no acto da primeira construção das imagens que produz. A máquina de filmar, renunciando ao olhar humano, põe-se a tactear, como se fosse portadora de uma longa antena, o mundo à sua volta. Nessa busca, e por resultado de cada acção, a máquina altera a relação de tempo, desarticula os movimentos, ou então age pelo contrário, “*absorvendo o tempo em si*, engolindo anos”, esquematizando processos que escapam ao olhar humano. Resultado: para ajudar a máquina a decifrar, o cérebro, o kino-piloto, “que não apenas guia mas também confia”, o kino-engenheiro, dirigirá a máquina à distância. Eis a câmara liberta ... à procura da verdade.

Palavras de George Sadoul no seu livro sobre Vertov: “Sem o saber, bane da história do cinema o contributo de George Méliès e retorna a Lumière, ao proclamar a universal virtude de natureza captada ao vivo”. Que raio de coisa! Sabendo nós que Sadoul tem inteira razão, não nos larga a impressão de que Vertov acabou por fazer o contrário: retornando a Méliès. Pondo-se a fazer o que ele fazia (para Méliès a máquina era um engenho). Isto é: pondo-se *a ver com os olhos do outro*. Pondo-se a ver para dentro e para fora dele, com um olhar comum, o passado e o futuro ... de um certo momento. Pondo-se a fazer aquilo que Gorki recomendava que devia ser feito sempre que se olha: “Para conhecer a vida temos de ver sem ser vistos”. Não é esta a lógica da gazela, que não deseja que o leão a veja? Não é esta a lógica do leão, quando a olha antes de dar o salto? Não é este o olhar de Ivã?

Das utopias de Vertov houve umas que se cumpriram, outras não. Cumpriram-se, no essencial, todas as a que a máquina po-

deria engendrar. Não se cumpriram as outras, as que só o cérebro pode dirigir: as “maiores experiências de organização directa dos pensamentos – e dos actos, por consequência – da humanidade inteira”. Coisas não cumpridas, mas de que nos deixou o desejo, pelo menos no cinema. No prefácio ao livro de Sadoul sobre Vertov, Jean Rouch comenta: “Que importa se o retrato é inacabado, que importa se olhares tão pertinentes se extinguiram, que importa se os burocratas mutilaram para sempre os filmes de Vertov: basta uns resíduos de imagem projectadas na cinemateca ...”. Quer dizer – Vertov o dizia: “filmes que engendram filmes ... um empenho necessário para novas vitórias ...”.

A revista de vanguarda *Lief* fora fundada por Maiakovski, émulo em muitas coisas de Vertov e amigo de Koulechov. Nessa revista, S.M. Eisenstein, jovem de vinte e cinco anos, militante do Exército Vermelho, engenheiro interrompido e pintor, agora encenador de teatro, desenvolvia o conceito de atracções: sensações violentas impostas ao espectador. E logo avança, realizando “A Greve”, filme em que aplica “a montagem das atracções” fazendo alternar o massacre trzarista dos operários com imagens de corpos esventrados de animais, filmadas no matadouro”. A *metáfora*, novo ponto de encontro com Méliès. Concebe Eisenstein em 1925 “O Couraçado de Potemkine”, em género de actualidade filmada. Reduziu a representação humana a figuração inteligente, e elegeu como protagonistas do filme a cidade de Odessa e o couraçado.

Num livro de 1923, o “Homem Visível ou a Civilização do Cinema”, Béla Balaz falava de “uma civilização óptica que, tendo regredido por efeito da imprensa e da cultura conceptual, se constituirá de novo graças ao filme”. Uma civilização em que será possível reproduzir ao infinito, mecanicamente, as imagens que o cinema produz (para ele, as imagens no cinema não eram reproduzidas, mas sim produzidas, dada a sua característica distintiva – o enquadramento). E questionava-se: “Pode o pensamento histórico-dialético servir de material emotivo? Julgo que Marx hesitaria!”. No seu segundo livro, “O Espírito do Cinema” (*Geist*

des Films), na reviravolta do sonoro, precisava que, na passagem “da imagem ao sentimento e do sentimento à ideia”, podendo talvez “o primeiro passo ser calculado, não poderia o filme de modo nenhum dirigir ou controlar o segundo”. Afirma que, não sendo possível calcular o resultado dessas associações – visto que elas se misturarem com as disposições ocasionais da alma do espectador – a “montagem dos conceitos” teria de agir por outra via. “O facto de Eisenstein – precisamente nos seus filmes intelectuais – ter muitas vezes seguido o sentimento denuncia o artista que não levou o racional ao emotivo mas o emotivo ao racional”. Comenta Barthélemy Armengual, num livro – *Que Viva Eisenstein* – de mais de setecentas páginas! ¹⁴ – que ver as coisas por esse lado conduz a um diálogo de surdos: “recusar ver que Eisenstein se limita a propôr um simulacro de retorno, uma mimesis, o tempo que dura o filme, por intermédio da arte – e da montagem, o seu motor”.

Poudvchine, engenheiro, formado por Koulechov como assistente, actor de teatro, argumentista e montador, realiza em 1922 “A Mãe”: “... um pêndulo partido, as botas do polícia, uma gota de água que cai, uma ponte metálica, a ponta de uma escada na parede, mão que apanha uma pedra, são mais que acessórios”. São cada uma dessas coisas visíveis o *corpo* em que se manifesta a *aparição*. Mas, no caso de Poudovchine, aparições não só dominadas por uma narrativa contida num presente histórico, na sua época, mas ainda pela acção que as envolve: a corrente da Revolução.

Associava Eisenstein as suas ideias, impregnadas de teorias vanguardistas assimiladas na literatura e no teatro, aos princípios de Vertov e Koulechov. Queria ele reproduzir a vida em toda a sua crueza e daí deduzir uma transcendência social e filosófica. Introduzia assim o *cérebro* – agente por excelência do homem que quer dominar o seu futuro – como protagonista do seu cinema. E esboçou prefigurações de Ivan.

¹⁴Barthélemy Armengual, *Que Viva Eisenstein*, Éditions de l’Age d’Homme, 1980, Lausanne.

8.3 Olhos germânicos

No final da Primeira Grande Guerra a Europa Central ficou sob o domínio da Alemanha onde poderosos grupos se uniram fundando a *Universum Film Aktiengesellschaft* (U.F.A.): o *Deutsche Bank* e os patrões da electricidade, do armamento e da química. Constituíram estes a Agfa, que desde 1908 fabricava filme virgem, concorrendo com a Kodak. A indústria e o comércio cinematográficos faziam progressos consideráveis, em boa parte devido ao isolamento do país entre os blocos aliados. Pela mão de Krupp, a U.F.A. controlava as salas de cinema alemãs. Tinham sido construídos estúdios sem rival na Europa. Neles se ergueram arenas romanas para que fossem rodados filmes de grande espectáculo, como se fazia em Itália.

Ernst Lubitsch, actor que trabalhara com Reinhardt, vanguardista que cultivava o gosto das grandes encenações, filmava a *Carmen* em 1918, filme grandioso de posturas naturalistas. A U.F.A. comprava entretanto salas na Escandinávia, na Holanda e em Espanha. Dois anos depois, em 1920, na linha do *Sturm und Drang*, com cenários construídos por três pintores expressionistas, Carl Mayer realiza o “Gabinete do Doutor Galigari”, filme em que domina a visão de universo de perspectivas desarticuladas, nas linhas e arquitectura deformada dos cenários. Todo ele mais visão que discurso. Um filme feito de quadros vivos, no género do teatro fotografado, como o cinema de Méliès. É uma das primeiras grandes metáforas de um certo estado de desordem que se apoderara do espírito germânico: Galigari, director de um hospício de alienados mentais, hipnotiza o jovem Cesar, que durante o dia exhibe em espectáculos de feira e que de noite induz a cometer crimes hediondos. O crime e o horror são temas centrais do expressionismo alemão no cinema dessa época. Dois anos depois, em 1922, o “mensageiro da peste” de Murnau, *Nosferatu – o Vampiro*, meio corcunda, nariz adunco, sai do caixão, pondo-se a mover por entre um universo de ratos. Instalava-se na Alemanha a república weimariana.

Carl Mayer, teorizando a *Kammer Spiel* – à letra: “teatro de câmara” -, propunha um retorno ao realismo, um realismo peculiar que exorcizaria tiranos e fantasmas. Seriam protagonistas desses filmes gente comum, operários, comerciantes ou empregados domésticos vistos no seu meio e no seu dia a dia. A intriga do filme poderia ser um *fait-divers* e obedecia aos princípios clássicos das três unidades, tempo, lugar e acção. Mas não escaparia, sabemos nós, aos *Leit Motiv* expressionistas: à força do destino, o fantasma homérico que dominava o espírito germânico.

Em 1924 filmava Murnau *Der letzte Mann*, o “Último dos Homens”, apogeu das artes da *Kammerspiel*. Marcel Carné, então crítico de cinema, escrevia num artigo intitulado *La Camera, personnage du drame* e publicado em 1929 na revista *Cinémagazine*, a propósito da invenção do *travelling* subjectivo em *Der letzte Mann*: colocada sobre um charriot, a câmara deslizava, seguindo a intriga e tornava-se, ela própria, “personagem do drama”. Aproveitava para falar de Abel Gance que, em França, no filme *Napoléon*, dois anos antes, tinha deixado o *travelling* pelo *portatif*, fazendo a câmara participar na acção com uma mobilidade levada ao paroxismo: no dorso de um cavalo, na proa de um barco, atirada ao mar ou oscilando como um pêndulo, a câmara “fazia com que o espectador, até aí passivo, deixasse de ver a acção, passando a participar nela”.

Tinha entretanto Fritz Lang, “esse grande arquitecto do cinema”, feito o *Dr. Mabuse* (1922). E enquanto filmava “Os Nibelungos”, concluído em 1923, o *putsch* de Munique levava Hitler à prisão, onde escrevia *Mein Kampf*. Filme de glórias lendárias, epopeia nacional com dragões mecanizados, catedrais de cimento, grutas de cartão e gesso, florestas grotescas e cheias de bruma. Nessas densas paisagens moviam-se figuras humanas, marionetes de algo que inexoravelmente lhe guiava os movimentos. Numa paisagem em que “o homem era completamente dependente da estética das formas”. Mimesis de quê? Paisagem de que desejo?

A *Metropolis*, delírio do século XXI, surgiu em 1926. Numa cidade gigantesca, os donos do mundo habitam em jardins encan-

tados. As imensas galerias são povoadas por autómatos humanos exercendo tarefas sub-humanas controladas ao segundo. São eles que produzem a energia que alimenta a cidade. Até que um lunático individualista – o último dos individualistas – um intelectual, fabrica um novo autómato, uma nova Eva. Messiânica, põe-se ela a pregar o dever da submissão dos humilhados, acabando por os levar à revolta. Estes destroem as máquinas, causando a sua própria desgraça. Nessa cidade do século XXI tudo acaba, como seria de esperar, na reconciliação entre o capital e o trabalho ... diz Sadoul.

Nova corrente realista, na linha da *Kammerspiel*, viria entretanto perturbar esta maneira de ver, este profundo olhar interior, com três filmes. No primeiro, ano de 1925, de E.A. Dupont, *Variétés*, a câmara não só capta a cena, como também, extremamente móvel, se põe a captar as expressões no ângulo mais conveniente, indentificando-se com o olhar de cada personagem, criando o campo-contra-campo. Situações do quotidiano, os gestos mais comuns, articulavam-se assim com a lógica dos olhares. O segundo – de Lamprecht – e o terceiro, de Karl Grüne, *Die Strasse* – “A Rua”-, com Greta Garbo, introduziam como agentes as classes trabalhadoras, coisa que não acontecera ainda no cinema alemão. Pabst filma, no mesmo ano, *Die freudlose Gasse* – “A Rua sem Alegria” – e, em 1928, *Die Buchse der Pandora* – “A Caixa de Pandora” -, ambos num estilo directo e despojado, procurando menos transmitir uma expressão do belo que do verdadeiro. A expressão da verdade era um dos objectivos da *Neue Sachlichkeit*, a nova teoria da objectividade que Brecht defendia, e que em Pabst se resumia a uma narrativa simples, à simplicidade dos décors, fotografia e interpretação, ao ponto de preferir a actores reputados “modelos vivos”. 1930 é o ano de *Der Blaue Engel* – o “Anjo Azul”. Sternberg, austríaco, levando ao extremo virtuosidades do *Kammerspiel* – filma a alma humana, na cegueira do desejo e na lucidez da perversão.

A ascensão de Hitler ao poder, num país com três milhões de desempregados, consumava-se num cenário de crises políticas

constantes. No primeiro filme sonoro que realizou em 1930, *West-front 1918*, Pabst mostrava “As botas dos cadáveres e das vítimas futuras, a lama peganhenta das trincheiras, as dramáticas cenas de hospital, os gritos de dor e de horror, os massacres, a loucura ...”. Em 1931 realizava a *Dreigroschenopera* – A “Ópera-de-quatro-vinténs” -, com a música de Kurt Weil. Nesse ano o desemprego na Alemanha era já da ordem dos dez milhões. Fritz Lang faria por essa altura um filme a que chamava “Os Assassinos estão entre nós”, ao qual teve de mudar o nome. O filme passou a chamar-se *M*, “o Maldito”. O tema central do filme era a culpa. E o crime sentido como doença mental de alguém vítima de qualquer coisa má de que é possuída.

Marlene Dietrich, “atriz franzina que há dez anos prosseguia uma carreira obscura”, o anjo azul, encarnava “uma super-mulher triunfante, transbordando de uma sexualidade animal”, com lindas coxas ajudadas por jarretelles e rendados pretos. Tornava-se Goebels o patrão do cinema na Alemanha onde surgiam, produzidas em delírio, grandiosas montagens. Leni Riefenstahl, retirando das estátuas gregas a sua máscara, convertia em filme esse prodigioso exercício de atletas: “O Triunfo da Vontade”.

9 A exigência narrativa e o espectáculo

O que os meus olhos vêem diante de si é sempre o que emana de algo que eu atinjo com o meu olhar: o mundo, tal como o viam os irmãos Lumière, que inventaram a câmara de filmar e o écran, ou como o viu Méliès que, servindo-se do invento o perverteu, apontando a câmara não para o mundo mas para o *plateau*, onde criou o seu, pondo-o ao serviço do espectáculo. Este truque – a representação do mundo através de uma lente que o deforma – iria, como ele bem sabia, tornar possível a visão de coisas novas, a encenação de inimagináveis espectáculos. Por essa altura ia ele por vezes ao cinema, onde via certas fitas de que não gostava. Assistia com prazer aos progressos do seu legado. Gostava de

filmes de *cow-boys*, de aventuras, de viagens exóticas. Gostava que lhe levassem os olhos onde ele não podia ir. Mas não gostava de ver coisas mal encenadas. Tornavam-se entretanto vertiginosos os exercícios que, um pouco por todo o lado, se faziam com os instrumentos mágicos que ele tinha deixado. E exaltava-se na dor ou no prazer do espectáculo. Ainda tinha olhos para ver.

Na América tinham sido banidos do écran os filmes estrangeiros. Na exibição os americanos dominavam o mundo, “ocupando por vezes 60 a 90% dos programas”. Os produtores ditavam as regras do jogo ... agindo nos bastidores. A vedeta era o rosto e a peça mais importante desse sistema: homem ou mulher, figura exemplar, como os deuses gregos. Cecil B. de Mille, o de *Ten Comandments* (1923), *King of Kings* (1927), grande senhor, dominaria neste universo com mão de ferro até meados dos anos cinquenta. Chaplin, prosseguia (*The Kid* seria a primeira longa metragem) evoluindo para a comédia dramática. Aquele El Dorado atraía europeus. Entre eles surgiram alemães: Lubitsch, Sternberg, Murnau e Stroheim, que começou como assistente de Griffith. Stroheim fez um filme de cinco horas – para o qual teve de erguer o casino de Monte Carlo nas costas da Califórnia: *Foolish Wives* (1921). Filme reduzido a três horas por imperativos da exibição e ... censurado. Em *Greed*, terminado em 1923, pôs-se a seguir passo a passo a intriga de um romance. Queria, além disso, fazer sentir ao espectador “que tudo o que ele via era real”: dois inimigos, ceguinhas por dinheiro, algemados um ao outro, até à morte. Outra obra mutilada. E foi posto na rua aos quarenta anos, expulso de um filme que fazia. O dia em que isso aconteceu “foi considerado por René Clair (amigo fiel de Méliès) como a verdadeira data da fundação de Hollywood”. Lubitsch, esse, subsistiu aceitando as regras do jogo. Sternberg, prosseguindo os exercícios da *Kammerspiel*, introduz o gangster no cinema, em *Underworld* (1927), na figura de um traficante de bebidas alcoólicas, herói cheio de grandeza. E, em *The Docks of New York*, não resiste a abrir os olhos, com ternura, para os despossuídos num mundo implacável. Nesse mesmo ano, Murnau conclui *Sunrise*,

adaptado por Carl Mayer de um romance de Suderman. Deixaria a América para filmar *Tabu* com um jovem de trinta e poucos anos, explorador de paragens além-fronteira. Morreu nessa aventura.

A 23 de Outubro de 1927 era exibido *The Jazz Singer*, o primeiro filme com som, música e palavras, filme de um certo Crossland. Tornaram-se então moda filmes cantados. Mas só em 1929, na América, surgiu o primeiro filme todo falado. Que virou o feitiço contra o feiticeiro. A reprodução do som no filme aprisionava a câmara numa cabine insonora, separando-a do actor. E os filmes falados afastavam os imigrantes, que não falavam inglês. Vários países começaram a querer fazer filmes na sua língua. O diálogo, além disso, por problemas técnicos ainda não resolvidos, obrigava a uma concepção teatral das cenas filmadas.

9.1 Olhos errantes

Uma certeza nós temos: o olhar *é-nos dado* quando nascemos. A propósito disto vale a pena contar duas histórias.

A primeira é narrada nas *Facettes de Cristal*, no início do segundo capítulo do livro de Ado Kyrrou “Le Surréalisme au Cinéma”. “Em 1951, o professor austríaco Th. Erisman tentou a experiência seguinte: pendurou no nariz de um fulano uns óculos especiais que faziam ver as coisas ao contrário, como se fossem vistas através de uma objectiva: o teto virava soalho, o que estava por cima ficava por baixo e vice-versa”. Ficava tudo de pantanas. Imagine-se o que aconteceu ... Mas passadas dez horas, o homem lá começou a andar mais direito. E durante dez dias e dez noites seguidas não largou os óculos. Ao princípio, viu-se um bocado baralhado, sobretudo quando saía para a rua ou via a água da torneira a correr para cima. Mas as coisas lá se endireitaram e ele começou a vê-las tal e qual elas são. O pior foi quando tirou os lunetas: em vez de ver direito, estava a ver tudo ao contrário.

A segunda história é narrada por Robert Flaherty, explorador e cineasta. Filho de um empresário mineiro, tendo passado a fron-

teira em 1910 (tinha ele 26 anos) quer ver mais longe. Deixa a profissão do pai, mune-se de duas câmaras Akeley, lubrificadas a grafite, que poderiam funcionar a temperaturas muito baixas, e parte. Chegaria, nesse Agosto de 1920, às paragens cobertas de um branco límpido e permanente da costa ocidental do Canadá, terra de esquimós. O seu propósito era passar um ano com eles para fazer “fotografias animadas”. Riram-se à gargalhada. “Para começar, alguns dos meus esquimós não eram capazes de decifrar uma fotografia. Tirei fotografias a vários deles (ele trazia consigo equipamento de revelação e própria máquina de filmar podia ser usada como projector) como testes preliminares. Quando lhes mostrava a fotografia, metade das vezes olhavam para ela de pernas para o ar. Tinha de lhes tirar a fotografia da mão e levá-los ao espelho da minha cabana: obrigá-los a verem-se ao espelho depois de terem olhado a fotografia. De repente, abrindo um sorriso de orelha a orelha, percebiam”.

Em conclusão da primeira história, explicando que a nossa visão é incompleta e limitada, afirma Ado Kyrrou: “A vida é um cristal de mil facetas e só por uma dessas facetas podemos espreitar o interior”. Se Vertov o tivesse conhecido, de certeza que lhe tinha contado a história dos esquimós.

O gozo do cinema é o de olhar pelo buraco da fechadura: a cada filme um buraco. Cada vez que espreitamos, procuramos visões diferentes. “É evidente que a descoberta de novas perspectivas pode levar de um modo eficaz à descoberta do conteúdo latente”. Se tivermos em conta a experiência dos óculos que invertem as coisas, quer isto dizer que o conteúdo das imagens vistas nada tem a ver com a perspectiva do olhar, mas sim com a interpretação que o cérebro, o engenheiro, faz das operações que o corpo produz, a fábrica, quando exerce a função do olhar. Em suma: a experiência dos óculos, para os surrealistas, seria um meio que bem poderia servir para *afinar a vista*. Dizia André Breton: “O surrealismo baseia-se na crença da realidade superior de certas associações, negligenciadas até ao momento em que ele surgiu, no poder do sonho, no jogo desinteressado do pensa-

mento”. E dizia ele do cinema: “Ir ao cinema é como ir à igreja e, no que me toca, estou convencido de que, em certo ângulo, independentemente daquilo que lá é dado, é lá que se celebra o único mistério moderno”. Tudo se passa como se, no centro da acção, um vidro existisse à nossa frente – meio vidro e meio espelho. Para chegar onde desejamos, temos de esconjurar os parasitas de imagens nossas que nele se reflectem. E, impacientes, quebramos o vidro. Para quê? Para que a longa e delicada antena do nosso olhar possa passar por entre as pontas aguçadas do estilhaços da moldura, pondo-se a tactear do outro lado. Dizia Adou Kirou: “Os primeiros e últimos filmes de Buñuel são coisas que explodem na mão dos nossos inimigos, os professores, os críticos bem pensantes e outros descorticadores de película que não admitem que uma pessoa lhes estenda uma cruz em que bem podiam crucificar-se”. Sondando com a câmara certos mistérios da Igreja para depois os mostrar no écran, foi o que Buñuel quis fazer.

Com um olhar cru como o de Picasso, atirando com a gramática para trás das costas, Buñuel, que desdenhava a técnica, “sapato muito apertado”, compunha em 1928 “o grande poema cinematográfico do amour fou”, *Un Chien Andalou*. No prólogo do filme, “uma lâmina corta o olho da rapariga, seccionando-o”. Brutal obstrução do desejo de ver. “No fim, os burgueses, conhecidos masoquistas, aplaudiram depois de interrompida a digestão. Felizmente que por entre os aplausos se ouviam ranger dentes”. Tratava-se do “primeiro filme na história do cinema que, no encontro de todas as regras, tinha sido realizado para que o espectador não pudesse suportar a sua visão. *Un Chien Andalou* é o primeiro filme não atraente”. E assim começava Buñuel a querer *chocar com o olhar*.

Seis anos antes (depois de filmar *Nanouk* rastejando pelo gelo com um arpão na mão para caçar uma morsa) Flaherty projectara o primeiro filme aos esquimós, abarrotados numa cabana. Começaram ao princípio a olhar para os dois lados, para o projector e para o écran. Primeiras imagens: em primeiro plano, seguido do seu grupo, Nanook, de arpão na mão, rasteja aproximando-se de

um bando de morsas. Um berro na cabana: “Ivuik!”. E toda a gente fixa o écran. Fogem as morsas: um grito de angústia. Num salto, Nanook lança o arpão. Gera-se o pandemónio: “não havia na cabana homem mulher ou criança que não estivesse a lutar com a morsa, sem terem mais certeza que Nanook, naquele momento, de que o bicho não escaparia”.

Neste filme, resultado de uma longa observação prévia, e estabelecido um plano, Flaherty inaugurava um sistema narrativo que utilizaria em *Moana* (1926) e *Man of Aran* (1932-34): rituais de sobrevivência e visões de iniciação: iniciados repetindo gestos ancestrais, crianças imitando os adultos. E ainda os rituais do sacrifício: a prova “já não apenas como descrição da sobrevivência mas engrandecimento dela”¹⁵.

Fazer as pessoas ver o que não desejam ou fazê-las ver o que desejam acaba por levar ao mesmo sítio por caminhos diferentes: fazer ver. Isto é, fazer ver, logo que o olhar é possuído, algo que abre caminho para o transe. A visão da morsa presa ao arpão por um cabo fixe nas mãos de Nanook levou o espectador a tomar o lugar do seu próprio corpo (e o da foca!), num ritual de possessão, executando os seus gestos, cabo na mão. A porta aberta por Buñuel era bem mais discreta. Entendiam os surrealistas ser necessário pôr tudo de pantanas já que o cérebro adquire vícios. Mas a lente que lhe aplicavam alterava radicalmente a visão das coisas, e por isso o passo dado no limiar da porta seria hesitante: não se entendia lá muito bem o que era a coisa avistada. Nem onde iria dar a porta.

Buñuel era espanhol. Flaherty era americano. Na Europa os olhos viravam-se para dentro, estimulados pelos fantasmas de um mundo visto por uma óptica deformada, e fizeram descobertas. Na América – e logo noutros sítios – houve quem desejasse também atingir, desta vez com os olhos e com a máquina, tal como queriam os surrealistas – mas por outra via – a primeira visão das

¹⁵José Manuel Costa, *Robert Flaherty*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1984.

coisas. Flaherty foi o primeiro. Depois de Méliès que já tinha feito isso . . . no teatro.

Inverno de 1934. Estava Méliès albergado com a família no *Chateau d'Orly*, graças à bondade de algumas pessoas do cinema e outras que dele tinham pena – quando teve a primeira de duas grandes alegrias. Apareceram-lhe em casa dois fulanos, trazidos por René Clair, que queriam projectar a “Viagem à Lua” no *Cercle du Cinéma*. Tinham uns vinte anos, um era delgado e alto e chamava-se Henri Langlois e o outro, baixinho e bonito, chamava-se George Franju. Andavam a espiolhar por todo o lado à procura de filmes velhos e já tinham descoberto tesouros. A outra alegria que ele teve foi cerca de um ano depois, quando Louis Lumière o convidou para um banquete. Banquete em sua própria homenagem, organizado pelos *Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.* Estavam lá Carl Lemmler, D.W. Griffith, que bem conheciam o velho prestigeador, e um jovem irlandês, que lhe veio manifestar toda a admiração e lhe prometeu uma visita a Orly. Chamava-se Walt Disney. Nessa época, para sobreviver, explorava Méliès uma lojinha de bombons na gare de Montparnasse.

Na América, por essa altura, Chaplin filmava a cena em que Charlot, operário, é devorado pelas descomunais engrenagens de uma grande máquina: *Modern Times* (1936). Nesse mesmo ano Hawks, o de *Scarface*, filmava *Barbary Coast*, “Terra sem Lei”. Hitchcock *Sabotage*. John Ford *The Prisoner of Shark Island*. No ano seguinte filmava Frank Capra *Lost Horizon*, William Wyler *Dead End*, Stroheim *The Wedding March*, o seu penúltimo filme. Na Europa, Marcel Carné concluía *Drôle de Drame*, Grierson, na Inglaterra mostrava *We live in two Worlds*. Joris Ivens, que andava a fazer certo documentário, atirava cá para fora com “Terras de Espanha” (tinha ele concluído em 1933 o *Zuydersee*, um filme grandioso em que “uma força invisível, a inteligência organizadora, se torna visível”¹⁶. Títulos emblemáticos de uma época.

¹⁶Béla Balázs, *Der Film*, Viena, 1972 .

No dia vinte de Janeiro de 1938 – trabalhava Einstein em *Alexandre Nevski* – Méliès murmura: “Sinto-me bastante fraco”. A seu lado estava a neta e Fanny, avó dela, a tal Jehanne, amiga de sempre. E acrescenta: “Vejam lá se amanhã não chegam muito tarde”. Quando no dia seguinte elas chegaram estava morto.

10 O puro desejo de ver

O primeiro acto que me induz a ir ver um filme é o desejo. O cinema surge pelo desejo de ver. No cinema, como em tudo na vida, é o desejo que provoca o olhar. E é esse mesmo desejo que me coloca em tensão – em simultâneo com ele – num corpo que se põe à disposição de um olhar já contido no quadro. Tudo se passa *como se* ao mesmo tempo lá estivessem dois olhares, coabitando no mesmo espaço.

Na vida, o meu destino é viver. E o meu mais importante instrumento são os olhos. Para viver, preciso sempre de atingir o que desejo e fugir ao que não desejo, é essa a lógica do meu olhar. Que é muito mais eficaz que o tacto, que me faria perder muito tempo e energia na errância, se eu não tivesse o olhar.

Mas os meus desejos só se cumprem no prazer. Que é enganador. E que às vezes só se cumpre na dor. Por isso, na vida, o meu olhar prefere ver o que lhe agrada. Por isso Méliès – que sabia que o prazer não é nada se a dor não for pressentida – nos quis aterrar com os nossos próprios fantasmas, para *logo depois* nos fazer sentir todo o gozo da sua ilusão.

Como os desejos que me fazem ir ver um filme são como aqueles que me fazem viver a vida, as coisas complicam-se para o cinema. Até porque sabendo nós – ainda por cima! -, melhor que Méliès sabia, que no cinema “tudo é possível”. Tudo nos podendo fazer acreditar. Ao ponto de ser o mais completo espectáculo da vida. Perverso. Ao ponto de nos levar sempre – visto sabermos ser falso – a desconfiar daqueles que lá metem os sonhos. Até nos deixarmos convencer. Postura que, em cinema, justifica e funda-

menta a *crítica*. Cujo olhar também não escapa à ilusão do écran. Condenada, como tudo aquilo que contém matéria visível, a ficar exposta à inata voracidade do olhar.

Voracidade de quê? Que raio de coisa é essa que a ponta dessa delicada antena do nosso corpo quer tocar? E o que é que o nosso corpo lá tem dentro? E o que é que essa matéria provoca? ... Questões que o cinema está sempre a levantar, e às quais não pode deixar, instante a instante, de dar resposta. No écran primeiro, enquanto o filme desfila, e depois ... cá fora. E ainda nos anais da história, quando o tempo passa.

O ano da morte de Méliès marca o início do fim de uma época de euforias, de grandes progressos e imensas tragédias. É prenuncia outras. É o ano em que a América é abalada por uma arrepiante notícia: invasão de extraterrestres. Orson Welles, bebé precoce, jovem irreverente, foi o autor da célebre emissão radiofónica que fez os americanos acreditar que tinham chegado os marcianos. Bastou a força de uma simples narrativa contada por uma voz que se fazia ouvir. Força assim produzida: misturam-se duas coisas contraditórias, o desejo de ouvir e o de não ouvir, e espalham-se ao vento. Demonstrava Wells implicitamente a que delírios, a que ponto podemos ser levados pelo puro *desejo de ver*.

Welles prosseguiria entretanto o raciocínio. Ao mesmo tempo que ele, Eisenstein prosseguia os seus, preparando um filme que levaria seis anos a construir. *Citizen Kane* ou “O Mundo a seus Pés”, filme emblemático de Wells, ficaria concluído cerca de dois anos depois do susto americano, em 1941. Mais uma vez provocava escândalo. “William Randolph Hearst, milionário, dono de cem jornais e de várias empresas, quis proibi-lo alegando que o herói era uma caricatura dele”. Pretendia de facto Wells fazer um retrato do magnate. Mas desarticulou a cronologia e ficcionou a seu bel-prazer.

Disse ele de *Citizen Kane*, imagem de um dos homens mais ricos do mundo: é “o estudo de um sultão amnésico e do seu comportamento”. É uma viagem feita ao passado de alguém em busca do seu corpo inteiro: um retrato em profundidade. É a visão sha-

kespeareana de um homem perdido nos labirintos do seu tempo, face a face consigo mesmo, um qualquer “Rei Lear” do sec. XX. Sendo simples a moral da história, o que complica as coisas são as imagens desse homem reflectidas no espelho durante o seu percurso. O enigma converge para um único ponto, mas não se resolve: a carne que todas essas máscaras trazem agarrada é a do rosto de um menino que tinha um trenó em que iniciou viagem na imaculada brancura da neve. Mas afinal o que é um menino? E o que é um homem?

Para dar resposta a estas questões sentiu Wells que tinha de resolver vários problemas. Teve a sorte de lhe darem em Hollywood tudo aquilo que queria. “É o melhor brinquedo mecânico que se pode dar a um menino!”, disse ele. Para resolver o problema do retrato em profundidade, resolveu começar por fazer ver, por a tornar evidente no écran. Para isso chamou primeiro um tal Perry Ferguson que lhe esboçou em storyboard as imagens do filme e um desenhador – chamava-se ele Maurice Zubarano – que lhe desenhou os cenários: imagens a preto e branco de interiores, com fortes contrastes e delicadas gradações de cinzento, em que os volumes, recortados pela luz das vidraças e candeeiros, dominavam a presença humana, contida entre tetos e soalhos: “Imagens de espantosa plasticidade que, além do enquadramento, impõem a luz e a atmosfera da cena”. Estenogramas visuais, como lhes chamava Eisenstein: “Desenhos destes limitam-se a ser tentativas anotando estenograficamente os pormenores daquilo que nos percorre o espírito quando sonhamos com os diversos pormenores do filme”. Uma imagem-signo ou um desenho-escrita. “De repente damos connosco no meio da cena, lado a lado com as personagens: a roupa que trazem, a maneira como se movem, a luz que os envolve, um pormenor da mobília podem suscitar o desejo de uma cena da mesma maneira que a justeza de um diálogo ou a beleza de um rosto”¹⁷. Num livro seu sobre Wells, Bazin cita, como exemplar cumprimento desse propósito, a cena do envenenamento

¹⁷Benoît Peters, in *Storyboard – Le cinéma dessiné*, Editions Yellow Now, 1992, Paris.

de Susan. O quarto é visto por de trás da mesa-de-cabeceira. Em primeiro plano, um grande copo ocupa uma boa parte da imagem e a seu lado está pousada uma colher e um tubo de remédios, sem tampa. Meio oculta por trás do copo, vê-se a cama em que Susan está deitada, na penumbra, e ouve-se certos ruídos que ela provoca. Ao fundo do quarto, no vazio provocado pela grande angular que deforma o espaço e aumenta dramaticamente a profundidade de campo, avista-se uma porta em que alguém bate, do lado de fora. Susan – é isso que se vê – fechou-se no quarto e envenenou-se. E Kane quer entrar.

O drama desenrola-se assim, sem mudança de plano, num espaço em que ação se consuma em planos sobrepostos e portanto sem planificação, isto é, sem corte entre planos sucessivos, unidos por contiguidade. Age nas três dimensões do espaço, entre o seu primeiro e o seu terceiro plano, graças ao partido tirado de uma perspectiva em que as três dimensões estão contidas. Estabelece-se assim a relação dramática entre elementos significantes agindo entre si dentro do quadro, reforçando a narrativa. Passo decisivo na evolução da gramática no cinema – palavras de Bazin: o plano fixo é reencontrado, integrando no realismo de um plano-sequência as aquisições da “montagem” do mudo e da planificação do sonoro. No fundo, trata-se de uma técnica de colagem dentro do quadro, o primeiro truque de Méliès. Com uma evidência: as associações que se exercem em profundidade, no eixo das simultaneidades provocam o mesmo efeito das que se exercem em sequência, no eixo das sucessões. O efeito é o mesmo, a técnica é outra. E o resultado é a transparência do significante, sem mudança de ponto de vista, uma qualidade da onomatopeia.

Essa transparência da óptica que nos guia o olhar, a honestidade da máquina que não engana, é a exigência primeira do cinema depois dos Lumière. A mesma que Eisenstein pretendia obter através de um processo narrativo minuciosamente articulado e amplamente explorado em *Ivan, o Terrível* (1941-46). Tendo elegido o cérebro como protagonista, Eisenstein deu-lhe os olhos do czar. Olhar inquieto, acutilante, que se abre até ao esgar. O olhar

mais aberto e mais dominador que se viu até hoje no cinema. Um olhar que quer penetrar até ao mais profundo das coisas, que – como pretendiam os surrealistas – quer romper por entre a opacidade de tudo aquilo que o impede de ver, um olhar envolvente que se move alucinadamente percorrendo tudo o que é visível, servindo-se de múltiplos olhares, mesmo os olhos dos outros, para fornecer ao cérebro tudo e mais alguma coisa do que este precisa para decifrar. E tão voraz é esse olhar, que por vezes até se põe a ver o que não devia. Indo ao ponto de converter a tragédia em comédia. Um olhar que, por uso e abuso, corre o risco de ver mal as coisas. É esse o drama de Ivan, cujo cérebro exige que os olhos não se enganem. E porquê? Porque o corpo que ele conduz tem nas suas mãos ... o mundo. Kane tinha-o a seus pés. Monarcas um e outro, dilacerados na solidão desse olhar, desejam ambos dominar o mundo por um impulso primordial que os domina. Mas com propósitos diferentes. O olhar de Ivã é movido pelo objecto de um outro desejo, um desejo mais puro, despojado até de qualquer memória de infância. Um olhar puro, gerado pela pureza do desejo que o orienta. E por isso mesmo, paradoxalmente, um olhar de criança: obstinadamente fixo no futuro. Se Ivan errou, só pode ter sido por isso. Como Méliès.

Lumière e Méliès encontram-se neste limite: ver bem as coisas, isto é, ver as coisas tal e qual elas são. O que é expressão desse primordial desejo do homem, o mesmo desejo inato que levou Orson Wells ou Eisenstein a quererem fazer ver as coisas tal como eles as viam. Ambos, melhor que Lumière e tão bem como Méliès, perceberam que, sendo instrumento indispensável ao exercício do olhar, a máquina de filmar não poderia dispensar o cérebro. Condição que ficou bem entendida desde que um e outro a fizeram ver claramente. No ano da morte de Méliès tinha acontecido no cinema praticamente tudo o podia acontecer. Tudo o que aconteceu depois foi uma explosiva repetição de coisas já vistas.

O espectador empresta-me os seus olhos para que eu lhe empreste os meus. Essa fusão de olhares produz-se no écran, no

espaço imaginário comum ao olhar da câmara e ao do espectador, transposto, colocado no seu lugar. Esse espaço imaginário materializado no écran, esse espelho mágico, é sempre um lugar do mundo. Mas nunca – dado o artifício da câmara – poderá ser um lugar puro. Mais: é a própria impureza do artifício que irá acrescentar alguma coisa (a magia do espelho) ao que de mais puro a câmara pôde revelar do mundo. Em suma: acrescentando aquilo que se desvela do mundo mediante o artifício, a câmara irá ainda acrescentar-lhe outra coisa: aquilo que faltava ao mundo para ele poder ser visto segundo o meu olhar. Olhar único, consubstanciado pelos mesmos olhos que vêem no écran o que a câmara viu do mundo. Operador e espectador são sempre uma e a mesma pessoa, aquela que olha, fundidos num *novo olhar*.

Face a um écran, mais que diante de um quadro ou de um palco, o olhar é o que me liberta do corpo. Gerando o paradoxo: preso pelo olhar, imóvel, agarrado à cadeira, é pelo olhar que o espectador se liberta. Esquecendo-se de si próprio na obscuridade da sala, torna-se olhar puro, puro ponto de vista. Desloca-se assim no espaço, avançando, diminuindo a sua distância até ao grande plano, ou recuando, afastando-se das coisas até só divisar a sua paisagem, até ao plano geral. Sem nunca sair da cadeira. E sem ter sequer de mover o rosto para um lado ou para o outro, para cima ou para baixo, para ver o que se encontra fora do seu campo de visão. Possuídos por algo que se move por eles, os meus olhos, mediante um dos artifícios que lhes garante a eficácia (movimento de câmara ou mudança de plano), são levados a ver o que estava oculto, algo situado fora do espaço onde antes se tinham concentrado, pondo-se a cada instante a ver o invisível.

Sendo condição *sine qua non* da câmara ter de restringir o visível ao espaço do écran, ela liberta o olhar dando-lhe pontos de vista, soltando-o no espaço. Transcendendo o corpo: outro paradoxo. Enquanto a fotografia pretende immortalizar o instante, combatendo a mutabilidade, o irreversível, fixando o momento no tempo que passa, o cinema – que também é fotografia – quer recriar, circunscrever, dominar um tempo real (ou imaginário)

apropriando-se da própria matéria do tempo, reproduzindo o seu fluir: inventando a “fotografia em movimento”. Artifício feito de uma impureza característica da fala, a articulação contínua dos elementos geradores de sentido. Tornando-o um poderoso meio. Dominando pela força interpelativa das sucessões, possuídas por uma corrente de elevada amperagem. No cinema, quando os dois pólos se tocam num ponto preciso – sucessões e simultaneidades – até salta faísca, tão forte é a corrente eléctrica.

Depois da Segunda Grande Guerra, depois de todas as alucinantes visões da catástrofe, o cinema quis uma vez mais regressar a uma visão pura das coisas, libertando a fotografia animada dos parasitas que o cérebro nela projectava. O neo-realismo italiano foi uma das mais honestas tentativas. A Nova Vaga francesa, recuando aos exercícios feitos antes da guerra, pretendia também atingir de novo esse limite.

Os progressos técnicos feitos no cinema permitiam então que se produzissem imagens do mundo fora dos estúdios, com câmaras ágeis que poderiam até ser manobradas à mão. Na primeira fase de utilização desses inventos a gravação síncrona de imagem, som e palavras ainda não era possível. Os italianos resolveram o problema com uma reprodução por dobragem do som em estúdio, depois de terem sido captadas as imagens. Por volta de 1938 as rádios, para gravar e reproduzir o som, utilizavam equipamentos pesados e nada manobráveis que podiam pesar várias toneladas, exigindo quilómetros de filme metálico para emissões de menos de uma hora. Os microfones usados para captação eram pouco sensíveis e pesavam quilos. Uns dez anos mais tarde era já possível gravar o som em aparelhos portáteis.

Entre 1948 e 1949 Allen Funt, nos Estados Unidos, e Jean Thévenot, em França, começaram a fazer para a rádio entrevistas com equipamentos desses, muitas vezes sem que os entrevistados se apercebessem que a sua voz estava a ser gravada. Cumpria-se assim o sonho de Dziga Vertov, que proclamava a necessidade de registar o som e a palavra ao mesmo tempo que a “fotografia animada”, captando a vida de improviso. Gravando primeiro o

som por impressão óptica numa estreita faixa da película e depois sincronizando a máquina de filmar, através de um cabo condutor de impulsos eléctricos, com um gravador independente em que o som era registado numa estreita e fina película magnética, um considerável progresso técnico seria atingido.

Morris Engel, fotógrafo de revista americano, habituado a aparelhos fotográficos leves, decide construir com a mulher, fotógrafa também, uma máquina de filmar com características idênticas. Richard Leacock, operador de câmara de Flaherty em *Lousiana Story*, depois de ter visto *Wedding and Babies*, realizado pelo casal, propõe à Time Life – que, além da célebre revista, produz reportagens para a televisão – que o ajudem a conceber uma câmara desse género. O primeiro documentário filmado com máquinas dessas foi *Primary* (1960), uma cobertura da campanha eleitoral do Partido Democrático, que levou Kennedy ao poder, filmada por diversos operadores. Uma das câmaras persegue o candidato, que sai do carro, entra numa sala de reuniões e se põe a dar apertos de mão no meio da multidão. O espectador segue Kennedy passo a passo, quase respirando no seu pescoço, “mete-se na sua pele”. Ou então: dois fulanos pobres de um bairro miserável de Caracas falam da sua miséria. Um deles, desempregado, com lágrimas nos olhos, vive na imundice e os filhos, junto dele, brincam na terra: “um dos tais momentos em que um homem dá a ver o mais profundo de si próprio, o fundo da sua história”.

Jean Rouch, engenheiro de pontes e etnólogo, francês, tem os olhos postos nisso. Tinha partido para África e entendido que poderia com uma máquina de filmar descer mais fundo nas sondagens que fazia da alma negra dos africanos. Conhecia as teorias de Vertov que, em 1923, tinha feito um filme a que dera o nome de *Kino Glatz*, “O Cinema do Olhar”, e a que mais tarde alterou o título, passando a chamá-lo *Jizn Vrasplkh*, “A Vida de Improviso”. Rouch reflectira sobre o modo em como as duas coisas – os olhos e o cinema – se poderiam conjugar: pretendia, diz ele em 1957, mostrar a vida, mais que reconstruí-la. Estava consciente, mais de que Vertov, de que uma máquina de filmar não pode

passar despercebida diante de quem é filmado. De uma maneira ou de outra sabia que os irmãos Lumière já tinham compreendido o problema e que Flaherty o tinha resolvido encenando sem querer trair o sentido daquilo que filmava. Estava ele na Nigéria, país em que muitos camponeses emigravam para as cidades onde procuravam trabalho e melhores condições de vida. E realiza um filme mudo, *Jaguar* (1954/67). Terminada a montagem decide sonorizá-lo e faz uma experiência: durante a projecção grava o comentário espontâneo de um dos personagens. ‘Ao ouvir o resultado percebi que nenhum texto meu poderia alcançar aquela autenticidade’. Repete a experiência em *Moi, un Noir* (1957/58), primeira longa metragem, contando uma história de aventuras e sonhos de personagens meio ficcionados. O cinema americano tinha chegado aos bairros pobres de Treichville. Um dos personagens do documentário tinha a alcunha de Edward G. Robinson, por ser parecido com o personagem de outro filme, americano. Comenta o negro: ‘Nunca digo o meu nome verdadeiro porque sou um estrangeiro em Adidjan. Viemos da Nigéria, a dois mil quilómetros daqui ...’. Adoptara a máscara de um desgraçado americano posto na rua pelo pai, por ter perdido ... a guerra da Indochina. A máscara era assim posta em evidência e revelado o poder do mito.

Já em *Les Maîtres Fous* (1954/55) Jean Rouch tinha ousado ir bastante longe. Localizara um grupo de operários negros que trabalhavam nas obras: homens que, cortados das suas raízes míticas, se tinham organizado numa espécie de sociedade secreta praticando, às escondidas, rituais de possessão. Cortados das raízes tradicionais da sua cultura, tinham adoptado como modelos – que encarnavam em pantomima, degolando galinhas e cães, cujo sangue bebiam, espumando – figuras locais a cujos “rituais” assistiam: um oficial inglês que se exibia em paradas militares e outros personagens do género. Filmou isso, os negros em transe. A máquina seguia-lhes os gestos, os corpos e os olhares, em *cine-transe*: cruzamento de olhares no êxtase da fusão. E filmou-os logo no dia seguinte a trabalhar na rua, junto de um hospital psi-

quiátrico: novinhos em folha, como se nada naquela noite tivesse acontecido.

No filme *Chasse au Lion à l'Arc* (1965) Rouch põe-se a seguir um grupo de caçadores a quem os pastores tinham recorrido porque leões por ali andavam que lhes atacavam o gado. Segue-os passo a passo, na confecção de veneno, nas pontas afiadas das flechas, que dele serão cobertas, e parte com os caçadores à procura do inimigo, o rei dos animais. Os leões, que tudo pressentem, são esquivos. Quando um dia um deles, ferido de morte, agoniza, Rouch fixa a câmara no seu olhar, em grande plano. Reage o leão saltando. Salta Rouch e a máquina, que, voltejando, apenas regista as piruetas do salto: o transe da morte, momento em que o olhar se extingue. O momento derradeiro em que um olhar – e um corpo – é dominado.

Servindo-se de câmaras de 16 mm e de equipamentos de registo de som síncrono que aperfeiçoou com a ajuda de Kudelski – um suíço que industrializou um equipamento célebre, a Nagra, que registaria o som de milhões de metros de filme – Rouch percorre um longo trajecto na decifração dos olhares e dos sentidos primordiais que ilustram o estádio mais remoto da humanidade. Fazia um corte profundo com a etnologia tradicional, o que lhe causou graves embaraços. *La Pyramide Humaine* (1959), *Chronique d'un Été* (1960) – filme em que usou um protótipo da célebre câmara de 16mm Coutant /Éclair com a Nagra, em som síncrono -, *Petit à Petit* (1968/69) e outros, percurso feito na decifração do significado das máscaras que eram gente com olhos como os nossos. A máquina, para ele – seguindo pistas – era um ‘passaporte’ para o desconhecido: ‘a partir do momento em que se deixa personagens em liberdade diante da câmara, a ficção torna-se realidade’.

Fazendo o mesmo que Orson Welles e Eisenstein fizeram no papel, Rouch pôs-se a recortar a realidade ao vivo, concebendo os enquadramentos e o seu significado no momento preciso em que apontava a câmara. Sem nunca, como eles, como Louis Lumière ou Méliès, ter podido retirar a máscara para ver o rosto.

Procurando decifrá-la através dos olhos: no momento em que o actor revela o personagem por quem é possuído, quando o olhar se torna visão do invisível.

Quando a máscara cobre o rosto, torna-se rosto e o rosto torna-se máscara. A transfiguração dá-se no momento da metamorfose. Produz-se quando um espírito possui um corpo, no momento em que, com violentas convulsões, o espírito se torna corpo. E o corpo, assumindo o modelo fisicamente, se torna espírito: o espírito que no corpo se põe a falar, com a sua própria voz, a ver com os seus próprios olhos, num estranho jogo de espelhos entre quem olha e quem é olhado. Em pleno estado de mimesis? Na caterse? Não é isso mesmo que sempre nos quis mostrar – e demonstrar – Jean Rouch? Que é no momento em que o nosso olhar se funde com outro que se produz o transe?

* * *

O que os meus olhos vêem diante de si é sempre o que emana de um certo estado físico de algo que eu atinjo com o meu olhar, no momento em que o meu corpo, portador desses olhos, se encontra perante a matéria visível desse estado das coisas, num momento preciso e fugaz do meu próprio movimento dentro do movimento do mundo, num momento único da história: no momento em que o meu corpo, colocado diante das coisas, as vê *acontecer*. Vendo-as acontecer através do fenómeno que funda o mistério do olhar: um ínfimo feixe de luz, feito de ínfimas partículas, atinge a matéria num instante preciso do fluir das coisas, num ínfimo lapso de tempo – tal como uma bola de ténis atinge a raquete num jogo irreversível – e logo é projectado, reflectido, em direcção da lente que o concentra na retina, nela reproduzindo certa textura da matéria olhada nesse momento único da sua história, quando eu me encontro *diante* da coisa e assim a vejo. Quem afirma ser um erro dizer-se que a imagem cinematográfica é forçosamente uma imagem do presente erra de propósito, pelo gosto de negar, tal como acontece no cinema.

Sendo fotografia, a imagem cinematográfica é onomatopeia pura. É onomatopeia porque de algum modo reproduz o mundo, produzindo, no momento em que é pronunciada, um fenómeno fotoeléctrico presente na natureza, agindo como agiria o feixe fotoeléctrico a que se refere, provindo da coisa. Na fala, a onomatopeia reproduz vibrações da natureza ao referir-se a elas, e delas referindo-se ao *fenómeno* que as produz. Não seria onomatopeia se não se reportasse à língua, se não desse esse grande salto, se não fosse referente de um referido, se não tivesse uma certa carne, o seu *sentido*. A questão da onomatopeia está implicitamente presente nas subtis reflexões de Merleau-Ponty sobre os mistérios da luz em relação ao quadro ¹⁸.

Ao reproduzir o mundo como se fosse o fenómeno que nele se produz, o cinema é de facto onomatopeia. No momento em que eu estou concentrado no écran como se ele fosse o mundo, seguindo o desfilhar do filme, aquilo a que os meus olhos assistem faz com que eles se sintam no lugar da câmara: vendo algo que *está a ser visto*, num present continuous, algo de imperativa e misteriosamente presente, da mesma maneira que o som do trovão *está a ser ouvido* quando eu digo a alguém ou alguém me diz que o trovão “ribomba”.

Mas o cinema não seria cinema se não fosse constante paradoxo: o “presente” que funda a legitimidade da onomatopeia e a viabiliza não é a do “verdadeiro” trovão. São coisas diferentes – mas coesas – unidas pelo tal elo misterioso que levou Merleau-Ponty a formular a suas questões sobre o ser a propósito da luz e do quadro e Jean-Luc Godard a dizer que, mesmo sendo assim falso, “o cinema é a verdade a 24 imagens por segundo”. O que causa simultaneamente a falsidade e provoca a sua verdade intrínseca é a matéria do homem que sonha, o corpo presente na sombra, diante do rectângulo luminoso.

Um trovão só é trovão uma vez no tempo. Cada trovão tem um som único, da mesma maneira que a faísca que o produz tam-

¹⁸Maurice Merleau-Ponty: “L’oeil et l’esprit” in *Les Temps Modernes* n.º 184-185, 1961.

bém só produz uma vez a emissão dos fotões que me fazem vê-la. Mesmo quando soa numa sala de cinema, presente puro. Vibrações de luz ou vibrações de som só se produzem no *presente* que constitui o que se está passando diante dos meus olhos. É como se eu estivesse a ler um livro, seguindo as palavras que se articulam sem delas os levantar. Ou como se estivesse a ouvir uma daquelas “histórias” que alguém como a Paula Rego costuma “contar” na tela.

No cinema esse “aqui e agora” não é única coisa que me ancora ao presente. A própria presença do écran, o seu estado presente, força o meu corpo a ter disso consciência. Dele os meus olhos são indissociáveis, corpo presente face a uma realidade visível. Todo o filme tem um princípio e um fim. E entre o princípio e o fim de um filme existem muitos outros, início e fim de plano ou de movimento, inúmeras unidades de tempo presente, intermináveis falsidades. Sentado no escuro da sala, perdido de mim num universo de ambiguidades, ali estou eu, no centro da intriga, vivendo as alegrias e os terrores que me entram pelos olhos dentro, agarrado ao presente com unhas e dentes porque tudo me foge, porque tudo o que estou vendo não pára de se escapar para um lado e para o outro, para o passado e para o futuro. Domínios que felizmente eu manipulo, com certos instrumentos rudimentares de que disponho: o passado pela memória, o futuro pela imaginação. É precisamente na intercepção destes domínios do corpo – a memória – e os do espírito – a imaginação – que estão implantados os olhos diante dos quais decorre o espectáculo que eu registo.

Muito do que a física moderna nos revelou e revela dos mistérios da luz – questão central na reflexões de Ponty – não anda longe daquilo que, desde sempre, nos dizem as pinturas de Lascaux ou (tendo nós hoje legitimidade para o dizer) as gravuras rupestres da Foz Côa. O grande mérito da luz está no fazer chegar até nós algo que vem do fundo do tempo e que se instala teimosamente no presente. Ao olharmos hoje para as estrelas com uma nova prótese do olhar, o “Hubble”, fazemos descobertas essenciais sobre o Universo e sobre a sua história. Graças à luz.

A ambição que nos levou hoje a podermos melhor que nunca fixar, por efeito da luz, instante a instante, o devir do Universo (captando cada emissão de fótons, feita há bilhões de anos, como momento extra-temporal, que eternizamos) não é diferente da do artista rupestre, que soube fixar na pedra a visão dos seus instantes. Só fixando esses instantes no seu e noutra tempo qualquer, nós ou ele, podemos criar as condições – e o tempo – que o olhar exige para os decifrar. É por sabermos que o olhar nos engana – são pouco fiáveis os seus instrumentos – que nos pomos a fixar esses instantes, numa tela, fotografia, num écran, na pedra ou em quaisquer outro suporte ao serviço da nossa consciência. Fixamo-los assim só para que eles possam ser vistos de novo, uma vez mais ou muitas outras, visto sabermos que nos escapa sempre qualquer coisa de cada vez que os olhamos. É vertiginosa a corrida do tempo, mas mais ainda a fome do nosso olhar.

Quando olhamos qualquer coisa, pômo-nos sempre a *dominar com o olhar*. A antena mais comprida do nosso corpo é o nosso primeiro instrumento no domínio do mundo. Olhar é *dominar-ao-longe*, a partir do ponto onde o nosso corpo se encontra: no centro de uma periferia. Para que isso seja possível, esse olhar exige do corpo o seu tempo. A sobrevivência requer perda de tempo, exerce-se sempre entre um certo passado e um certo futuro. Somos igualzinhos a todo o bicho que tem olhos.

A coisa agrava-se porque nunca estamos quietos, porque não temos horizontes fixos. É como no cinema: a cada passo muda logo o enquadramento. Ainda por cima, o único ponto de referência de que disponho são os meus olhos. São eles que me dão, a partir do ponto onde me encontro, a perspectiva do universo de que eu preciso, num momento único da sua história.

A consciência desse ponto, situado no espaço e no tempo, é a sólida corrente de que se serve o meu corpo para se ancorar, no presente, à realidade de que os meus olhos não se livram. Tanto na vida como no cinema, o ponto em que estou fundeado é o mesmo em que a onomatopeia lançou a sua âncora. O ponto de engate das engrenagens, durante o tempo em que o barco pára na sua

viagem ou na sua deriva. O mecanismo que me agarra ao fundo, dando-me tempo para medir o espaço que os olhos sondam.

Sabendo disto, isto é, sabendo que o cinema hipoteca o real ao presente, por ser onomatopeia pura, sabendo que era esse o sentido da descoberta, entendendo por certo as razões dos irmãos Lumière, que capricho terá levado Méliès à ousadia de, fabricando ele próprio uma réplica da câmara recusada, nos levar de viagem à Lua? Vingança? O gozo perverso de mostrar a toda a gente que os Lumière se enganavam? Só porque não quiseram vender-lhe a câmara?

Nada há no cinema que não tenha jeito de grande tramóia. Tudo nele está contaminado, de uma ponta à outra. No dia em que esse tal Méliès falou com os manos teimosos, de certeza que, sentindo isso, mas julgando-se honesto, reagiu mal ao ouvi-los falar da impureza dos seus propósitos e lhes terá perguntado logo de seguida: “Mas qual é o problema?” É claro que a pergunta não ficou sem resposta.

Méliès foi um fabricante de ilusões. O que lhe interessava no cinema não era a sóbria “verdade” da onomatopeia. Era a mentira descarada, a magia do jogo, a ilusão: a *mimesis*, a sua máscara. Explorando este tema, no início dos anos sessenta, Kaneto Shindo deixou-nos dois filmes paradigmáticos: a “Ilha Nua” (*Hakada no Shima*) e “A Mulher Diabólica” (*Onibaba*). O primeiro, de uma crua intensidade, ao ponto de ser todo ele despojado de palavras, mostra corpos nus, sem máscara. O segundo, de uma intensidade bem cozinhada, mostra que a máscara que cobre o rosto faz corpo com ele. E que, ao arrancar-se a máscara para se ver um rosto . . . logo se vê que ela traz a carne do rosto agarrada. Méliès, que já sabia disso, pôs-se sobretudo a inventar máscaras sem rosto. Não se preocupando muito com a carne que a máscara traz sempre com ela.

Mimesis e onomatopeia têm ambas *parte* de uma natureza corpórea que as fixa no presente. Para preencher esse corpo, habitado pela consciência, a onomatopeia abre-lhe a corrente da memória. A mimesis abre-lhe uma janela na direcção do campo dos pos-

síveis em que o corpo se situa. Ficando ele a ver de frente e de costas, como se tivesse quatro olhos: o antes e o depois ... Pela mesma razão, quando fixamos alguém nos olhos, procuramos ver sempre aquilo que está no fundo do fundo do que nos atrai o olhar. Aquilo que as pessoas procuram nas outras quando se olham. Através de uma janela em tudo igual àquela que foi aberta, na pedra, por alguém que um dia colocou o seu corpo no lugar onde eu tenho o meu. Não só fazendo-me ver o que viu, mas fazendo-me ainda sentir o meu próprio corpo onde ele sentiu o seu, no preciso momento em que gravou a sua visão. Fazendo-me sentir *aqui*, onde ele esteve e onde eu estou *agora*. Foi servindo-se deste mecanismo, mas fazendo a sua batota, privilegiando a mimesis, o sonho, que Méliès nos levou o corpo aonde ele nunca tinha estado: à Lua. Por isso lhe perdoamos hoje o abuso. Abuso que, por certo, também os Lumière lhe perdoariam se, como nós, lá tivessem chegado.

Mimesis e onomatopeia são como duas esferas que se cruzam. E que tendem a ser concêntricas sem nunca chegar a sê-lo. Dentro do espaço, maior ou menor, que lhes é comum materializam-se as nossas certezas. E tanto mais quanto os centros se aproximam. Neste jogo, os irmãos Lumière fizeram convergir os centros tanto quanto puderam, deixando fora do seu espaço comum o mínimo possível de ambas as esferas. Méliès, sem contrariar a regra, divertiu-se a deixar de fora todo o espaço livre que podia. Sem medir as consequências. Sem perceber até que ponto coisas assim deixadas à solta, como o sonho ou as lembranças, nos podem levar ... à loucura. Ele, o honesto inventor do espectáculo dos fantasmas animados, que avisava sempre o público pedindo não acreditassem no que viam.

Os desejos contraditórios de Lumière e Méliès deixaram-nos ficar a dúvida como herança. A nós, que nada tivemos a ver com a birra! Obrigando-nos a repetir gestos e argumentos. Pondo alguns de nós a semear os sonhos, outros a querer refazer a vida. E fazendo-nos sempre, como qualquer parolo, sentar na cadeira. E ali ficar a ver, cheios de gozo, coisas que não existem. Coisas

como aquelas que – há quem o diga – se extinguiram nos confins do Universo. Ou então, presos ao sonho, deixando-nos invadir por ilusões ainda mais delirantes, produzidas com artes do mesmo género, de coisas que nunca serão possíveis.

Este prazer sádico de amarrar só existe no amor. O do ódio é de aniquilar. No seu jogo perverso, o cinema – se é bom cinema, como o amante, se é bom amante – poupa sempre a sua vítima até ao último momento. Poupa-a desde o primeiro até ao último: o momento em que a desamarra. Poupa-a durante todo o espaço de tempo em que se desenrola o festim e se joga o drama ... Ou a comédia ...

Só bem acordados, já fora do cinema, é que podemos distinguir entre uma coisa e outra. Mesmo assim, só se conseguimos esconjurar todas as ilusões: acordando, acabando com elas de uma vez por todas. Estava Godard certamente acordado quando (mesmo continuando, como de costume, metido no cinema até às orelhas, autor e protagonista, num filme que se chama *Histoire du Cinéma*) se pôs a dizer que só se não pagássemos bilhete é que se compunham as coisas. Com toda a razão. Amarram-nos à cadeira e ainda por cima somos obrigados a comprar o gozo sádico que nos amarra! A tal ponto vai a perversão ...

Ou não estaria ele acordado? Ou fui eu que não acordei? Sabemos hoje que Méliès não poderia ter encenado todas as ilusões do mundo. Que a cada Boulanger que se vai há outro que vem, a peça de teatro não dispensa o corpo. Que, no mundo em que vivemos, por trás de cada Lumière ou Méliès que surge, há sempre um mercador escondido. E que o bilhete tem de ser pago. Bem, o que é que nos resta fazer, quando sabemos que até olhar de Ivan foi roubado?