

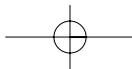
CAPÍTULO I

O CINEMA, O AVIÃO

O século XIX lega, ao morrer, duas máquinas novas. Nascem, tanto uma como a outra, quase na mesma data e quase no mesmo sítio, após o que se lançam simultaneamente sobre o mundo, cobrindo os continentes. Passam das mãos dos pioneiros para as dos comerciantes, vencem um «muro do som»... A primeira vem dar, finalmente, realidade ao sonho mais insensato que o homem acalentou desde que olhou para o céu: soltar-se da terra. Até aí, só as criaturas por ele imaginadas, por ele desejadas — os anjos —, tinham asas. Essa necessidade de voar, que se manifesta, muito antes de Ícaro, paralelamente às primeiras mitologias, parece, à primeira vista, o que de mais infantil e mais louco pode haver. Foi por isso que sempre se disse que os sonhadores não têm os pés assentes na terra. Os pés de Clément Ader libertaram-se, por momentos, do solo, e o sonho, finalmente, tomou corpo.

Aparecia, entretanto, outra máquina igualmente miraculosa: o prodígio, desta vez, consistia, não numa fuga para os aléns aéreos onde só os mortos, os anjos e os deuses habitam, mas em reflectir a realidade terra a terra. A visão objectiva — e era tal o peso do adjectivo que este se tornava substantivo* — captava a

* A «objectiva» é a lente através da qual a imagem da realidade se imprime na película. (N. T.)



vida para a reproduzir, para a «imprimir», segundo a expressão de Marcel Lherbier. Isento de quaisquer fantasmas, esse olho de laboratório só pôde atingir a perfeição porque correspondia a uma necessidade de laboratório: a decomposição do movimento. Enquanto o avião se evadia do mundo dos objectos, o cinematógrafo pretendia apenas reflecti-lo, a fim de melhor o examinar. Para Muybridge, Marey, Démeny, o cinematógrafo, ou os seus imediatos predecessores, tais como o cronofotógrafo, são instrumentos de observação «para estudar os fenómenos da natureza»: «têm a mesma função que o microscópio para o anatomista»¹. Os comentários de 1896 centram-se todos no futuro científico do aparelho dos irmãos Lumière que, vinte anos mais tarde, ainda consideravam o espectáculo do cinema como um acidente.

Enquanto os Lumière persistiam em descrever do êxito do cinema, o espaço aéreo fora-se civilizando, nacionalizando: tornou-se «navegável». *Hobby* de sonhadores, espécie de cavalinho para correr nas nuvens, o avião deixava-se assimilar pela prática, tornava-se o meio *prático* de viajar, do comércio e da guerra. Sempre ligado à terra pela rádio e o radar, o «corcel do céu» tornou-se, nos nossos dias, o correio do céu, o vagão dos CTT, o transporte colectivo, a diligência do século XX. O sonho existe ainda, ainda existem pioneiros e heróis, mas cada feito precede e anuncia a sua comercialização*. O avião não se desprende da terra: dilatou-a até à estratosfera. E encurtou-a.

A máquina voadora entrou sensatamente no mundo das máquinas, ao passo que «as obras criadas pelo cinema, a visão do mundo que elas propõem, ultrapassaram de maneira vertiginosa os efeitos da mecânica e de todos os suportes físicos do filme»². O filme é que ascende cada vez mais alto, a um céu de sonho, ao infinito das estrelas — das *stars* —, a esse céu banhado pela música, povoado por adoráveis e demoníacas presenças, esca-

1 Cf. as obras citadas na bibliografia (II, B), designadamente as de Karey e Démeny. — N.B.: as referências completas das obras que serão citadas em notas, encontram-se na nosa bibliografia, *in fine*.

* Morin joga com os termos «exploit» (feito) e «exploitation» (comercialização). (N. T.)

2 G. COHEN-SÉAT: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, pág. 26.

pando assim a esse terra-a-terra de que deveria ser, segundo tudo parecia, o servo e o espelho.

Este fenómeno espantoso retém pouco a atenção dos historiadores do cinema, os quais encaram, segundo uma finalidade ingénua, o período de génese do cinema como um período de aprendizagem, durante o qual se elaboram uma linguagem e os meios, por assim dizer, predestinados à formação da «sétima arte». Ninguém se espanta que *o cinematógrafo tivesse sido, desde o início, radicalmente desviado dos seus fins aparentes, técnicos ou científicos, que o espectáculo tivesse tomado posse dele, transformando-o no cinema*³. Tomar posse é o termo: o cinematógrafo poderia ter dado, também, realidade a um sem-número de possibilidades práticas⁴. Mas, a expansão do cinema — ou seja, do filme espectáculo — veio atrofiar esses desenvolvimentos que teriam sido considerados naturais.

De que íntimo poder, de que «maná» estaria, pois, dotado o cinematógrafo, para vir a transformar-se em cinema? E não só transformar-se, mas revelar-se tão irreal e sobrenatural, ao ponto que estas duas noções pareçam definir a sua natureza e a sua essência evidentes?⁵

Riciotto Canudo foi precisamente o primeiro teórico do filme, por ter sabido definir, através da subjectividade, a arte da «objectiva»: «no cinema, a arte consiste em sugerir emoções, e não em relatar factos»⁶. «O cinema cria uma vida surreal», declara, já em 1909, Apollinaire. A partir dos anos 20, nos textos consagrados ao cinema, multiplicam-se anotações deste teor: «No cinema, personagens e objectos surgem-nos através de uma espécie de bruma irreal como fantasmas impalpá-

3 Mesmo os primeiros filmes científicos, os filmes do doutor Comandon, foram realizados a instância de Pathé que, ao procurar o maravilhoso, descobriu, de repente, a ciência.

4 Cf. Jacques SHILTZ: *Le cinéma au service de l'industrie*. Note-se ainda que os esforços de Painlevé foram quase sempre isolados.

5 «A própria natureza do cinema... orienta-o no sentido da representação de acontecimentos irreais ou sobrenaturais» — Raoul ERGMANN, «O Reino do fantástico», in *Cinéma d'aujourd'hui*, pág. 37. Vamos encontrar as mesmas reflexões em Jean EPSTEIN (*Cinéma bonjour*, págs. 33-34), etc...

6 CANUDO: *L'usine aux images*, pág. 39.

veis»⁷. «O pior cinema continua, apesar de tudo, a ser cinema, isto é, qualquer coisa de comovente e de indefinível»⁸. Sucede-se expressões como «olho surreal» ou «arte espírita» (Jean Epstein), e, sobretudo, a palavra-chave: «o cinema é sonho» (Michel Dard). «É um sonho artificial» (Théo Varlet). «O cinema não será também ele um sonho?» (Paul Valéry). «Vou ao cinema do mesmo modo que adormeço» (Maurice Henry). «Dir-se-ia que as imagens em movimento foram especialmente inventadas para visualizarmos os nossos sonhos» (Jean Tédesco)⁹.

Mas, não é verdade que, para os sonhadores, tudo é onírico e, para os poetas, tudo é poético? O que acontece é que teóricos, universitários e investigadores se servem das mesmas palavras para qualificar o cinema, empregam a mesma dupla referência à afetividade e à magia. «Há no universo filmico uma espécie de maravilhoso atmosférico, quase congénito», diz Étienne Souriau¹⁰. Élie Faure evoca o cinema como «uma espécie de música que nos atinge pela vista»¹¹. Para Moussinac e Henri Wallon, o cinema traz-nos um sentimento, uma fé, «um regresso a afinidades ancestrais da sensibilidade»¹².

É aqui que começa o mistério. Ao contrário da maior parte das invenções que se transformam em ferramentas e acabam arrumadas nos hangares, o cinema escapa a esse destino prosaico. O cinema é talvez a realidade, mas é também outra coisa, geradora de emoções e de sonhos. É o que nos asseguram todos os testemunhos: os espectadores constituem o próprio cinema, que

7 QUESNOY: «O Cinema», in *Rouge et Noir*, Caderno especial, pág. 102.

8 J. F. LAGLENNE: «Cinéma et peinture», in *Cahiers du mois*, n.º 16-17, pág. 106.

9 Cf. J. EPSTEIN: *Cinéma bonjour*, págs. 112-113, Michel DARD, in *Rouge et Noir*, pág. 117, Théo VARLET: *Cahiers de l'IDHEC*, n.º 1, Paris, 1944, Maurice HENRY: «Defesa do cinema americano», in *Rouge et Noir*, pág. 146, Jean TEDESCO: «Cinema expressão», in *Cahiers du Mois*, pág. 25.

10 E. SOURIAU: «Filmologia e estética comparada», in *Revue de Filmologie*, n.º 10, pág. 149.

11 Élie FAURE, in *Encyclopédie française*, 16/64/19.

12 Cf. MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, H. WALLON, «Sobre alguns problemas psicofisiológicos que são postos pelo cinema», in *Revue de Filmologie*, n.º 1, pág. 16.

não é nada sem eles. O cinema não é a realidade, *uma vez que o dizemos*. Se a sua irrealidade é ilusão, é evidente que essa ilusão é, apesar de tudo, a sua realidade. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que a «objectiva» é destituída de subjectividade, e que nenhum fantasma vem perturbar o olhar que ela fixa ao nível do real.

O cinema desenvolveu-se para lá da realidade. Como? Porquê? Só nos é possível sabê-lo seguindo o processo genético dessa metamorfose. Já anteriormente se pressentia, contudo, que o cinematógrafo Lumière continha em potência, em estado de energia latente, aquilo que viria a transfigurá-lo, segundo a expressão de G. Cohen-Séat, num «enorme truão». Se é um facto que existe, no cinema, um maravilhoso e uma alma, essa alma e esse maravilhoso já se escondiam nos cromossomas do cinematógrafo. Será possível limitarmo-nos a opor, lógica e cronologicamente, a ciência à imaginação? «Começou por ser uma ciência, apenas uma ciência. Foi precisa a imaginação grandiosa do homem...¹³» Alto!

Apenas uma ciência? Em 1829, Joseph Plateau olha fixamente o sol estival durante vinte e cinco segundos. Fica cego, mas, entretanto, nasce um brinquedo, um simples brinquedo, o fenacitoscópio. Um excêntrico frequentador de hipódromos aposta no galope dum cavalo, e nascem as experiências de Muybridge no campo de corridas de Sacramento. Um espírito engenhoso e genial, que vai tornar-se, mais tarde, um potentado industrial, põe a funcionar, entre outras descobertas, o quinetógrafo. A sua lenda veio a dar origem ao patético antepassado da ficção científica moderna, *l'Eve future*, de Villiers de L'Isle Adam. «Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de queimar a mobília a troco de uns segundos de imagens tremidas, não são nem os industriais nem os sábios, mas os possessos da sua própria imaginação», disse André Bazin¹⁴. Mas, o inventor não começará por ser precisamente um possesso da imaginação, antes de ser consagrado como grande

13 Elie FAURE: *Fonction du Cinéma*, pág. 38.

14 A. BAZIN: «O mito do cinema», *Critique*, n.º 61, págs. 552-57.