FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Os Cineastas Amadores do Pós-guerra: A Fotografia de Rua como Sinopse da Modernidade Cinematográfica

Luís Guilherme Jordão de Mendonça

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação

Janeiro, 2016

[**DECLARAÇÕES]**

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

_____

Lisboa, ... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

_____

Lisboa, ... de ..... de .....

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica da

Professora Doutora Margarida Medeiros

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

À memória de Charles Chaplin,
o homem que fazia rir o meu avô Mico.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho não teria sido possível sem os conselhos e estímulos da minha orientadora, a Professora Margarida Medeiros. E o apoio de muitos e bons amigos, em especial, a Sara Campino, que um dia me disse que estava na hora de parar de ler e de começar a escrever. E assim o fiz.

Não teria ido tão longe nesta excursão por obras tão pouco estudadas sem a disponibilidade para ajudar da Mary Engel, da família Rogosin, de Hannes Schüpbach, de Billy Woodberry e de Michael Witt. Todos os entrevistados foram imprescindíveis ao longo de toda esta longa e nem sempre fácil viagem.

Continuaram a guiar-me nesta investigação os ensinamentos dos Professores João Mário Grilo e José Manuel Costa e das Professoras Maria Filomena Molder e Teresa Cruz. Aos amigos da Cinemateca Portuguesa e ao "bando" do À pala de Walsh também deixo uma nota de sentido agradecimento. Ajudaram mais do que podem imaginar.

RESUMO

Os Cineastas Amadores do Pós-guerra: A Fotografia de Rua como Sinopse da Modernidade Cinematográfica

Palavras-chave: amador, cineasta, cinefilia, cinema directo, crítica, *flâneur*, fotografia de rua, Free Cinema, infância, jogo, modernidade, neo-realismo, New American Cinema, Nouvelle Vague, Photo League, primitivo, realismo, sinopse, vanguarda.

Na transição da fotografia para o cinema, um grupo de nova-iorquinos operou uma revolução silenciosa no coração da linguagem do cinema. Entre um cinema ainda feito sob o signo da Hollywood clássica, o impacto do neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague, o cinema directo e o New American Cinema, os *outsiders* Morris Engel, Ruth Orkin, Helen Levitt, James Agee, Lionel Rogosin, Weegee e Rudy Burckhardt encontraram nas ruas as coordenadas de um cinema livre que pensa em fotografias. É a partir deste "lugar sinóptico" que se propõe a modernidade cinematográfica como (est)ética fotográfica.

ABSTRACT

The Amateur Cineastes of the Post-war: Street Photography as the Synopsis of Cinematographic Modernity

Keywords: amateur, avant-garde, childhood, cineaste, cinephilia, criticism, direct cinema, *flâneur*, Free Cinema, modernity, neorealism, New American Cinema, Photo League, play, primitive, realism, street photography, synopsis.

In the transition between photography and cinema, a group of new yorkers led a silent revolution in the heart of cinema's language. Between a cinema made under the rule of classical Hollywood, the impact of Italian neorealism, the Nouvelle Vague, the direct cinema and the New American Cinema, the outsiders Morris Engel, Ruth Orkin, Helen Levitt, James Agee, Lionel Rogosin, Weegee and Rudy Burckhardt found in the streets the coordinates of a free cinema that thinks in photographs. It is from this "synoptic spot" that we can suggest a cinematographic modernity as a photographic aesthetic/ethics.

ÍNDICE

Introdução…… 1

Capítulo I: O cinema fotográfico de Engel e Orkin…… 12

1.1. *Little Fugitive* e a fuga entre imagens…… 12
1.2. A invenção da Nouvelle Vague…… 30
1.3. To Bea or not to Bea: a criança depois de *Little Fugitive*…… 47
1.4. Alegorias da modernidade…… 57
1.5. A invenção do cinema directo…… 70
1.6. A modernidade como domínio da brincadeira pura…… 76

Capítulo II: Cinema e realismo…… 90

2.1. O(s) realismo(s) de Bazin…… 90
2.2. Entre realismos ou o museu imaginário de Bazin…… 97
2.2.1. Jean Renoir: o drama sob o signo de Dioniso…… 104
2.2.2. Chaplin/Stroheim e Welles/Wyler: do realismo das atracções ao realismo dos pontos de vista…… 113
2.2.3. O microscópio de De Sica/Zavattini e o telescópio de Rossellini…… 128
2.3. A redenção da realidade física ou o escudo de Kracauer…… 140
2.4. Realismo básico…… 148
2.5. Tendências e afinidades fotográficas do *medium*…… 153
2.6. Das funções do cinema: registo e revelação…… 162
2.7. O cinema como matéria audio-visual…… 176

Capítulo III: A práxis realista em Engel e Orkin…… 183

3.1. Técnica narrativa: o novo regime do filme achado…… 183
3.2. Escolha e direcção de actores: da atracção à interacção…… 191
3.3. Natureza do *décor*: signos da infância e do consumo…… 194
3.4. Planificação: a síntese fotográfica…… 203
3.5. Montagem de som e imagem: o alguém da voz…… 207

Capítulo IV: Levitt, Agee e Rogosin: a rua pertence-lhes…… 211

4.1. *In the Street* e *In the Street*: na pele da cidade…… 211
4.2. *The Quiet One*: espelho contra espelho…… 226
4.3. James Agee: imagens escritas a preto-e-branco…… 238
4.4. A representação interdita da *Shoah* e as (tres)leituras da modernidade cinematográfica…… 264
4.5. Lionel Rogosin: Auschwitz, todos os dias…… 282

Capítulo V: A vanguarda segundo Weegee e Burckhardt…… 303

5.1. O problema da vanguarda no debate da modernidade cinematográfica…… 303
5.2. 'Weegee, the (in)famous': do *punch* fotojornalístico ao estado gasoso da imagem…… 308
5.3. Rudy Burckhardt e a cidade em movimento…… 323

Conclusão…… 342

Bibliografia…… 350

Filmografia…… 374

Anexo I (Imagens)…… 377
Anexo II (Tabelas)…… 394
Anexo III (Entrevistas)…… 400
Mary Engel…… 400
Manuel Cintra Ferreira…… 404
Alain Bergala…… 408
Jonas Mekas…… 411
Billy Woodberry…… 413
Alexandra Cuesta…… 427
Ken Jacobs…… 432
Michael Rogosin…… 436
Hannes Schüpbach…… 444

INTRODUÇÃO

Aquele que quer conhecer uma forma deve procurar tornar compreensível e partilhável esta reconciliação, esta aprovação entre o que está de passagem e o que permanece.

Maria Filomena Molder[1]

A velha expressão de fotógrafo dá título ao filme: *Smile Please*. Os modelos são apanhados pela imagem fotográfica como que por um tiro. Da caixa escura, montada sobre um tripé, o atirador diz, ainda assim, para "sorrir, por favor". A fotografia é morte. Morrer por morrer, morra-se *para a eternidade* com um sorriso nos lábios – porque não? A ironia deste quadro corriqueiro, nos dias em que a fotografia impunha um estrito ritual e uma inflexível *mise en scène*, é alimento fácil para a mais espampanante sobreexposição cómica. Eis o fotógrafo (e xerife!) Harry Langdon e o seu habitual "rosto de bebé adormecido", como brilhantemente o descreveu Henri Langlois (2004, 598). Depois de o seu estúdio fotográfico ter ardido, na sequência de um charuto indevidamente lançado para um balde com a pólvora do *flash*, Langdon tem pela frente a responsabilidade de perpetuar a imagem dos entes queridos da sua doce mulher. Ele coloca a cabeça do patriarca no apoio, para que esta não desacerte a pose, penteia o bigode do mesmo, dá instruções finais às donzelas e pede um sorriso ao moço traquina, que, em troca, lhe oferece um estalo. A impertinência do gesto não desestabiliza o cão, que parece ser o figurino mais diligente a obedecer ao imperativo fotográfico: não se mexam!

Tudo está pronto ou quase. A máquina, cheia de pó, provoca um espirro em Langdon com força suficiente para empurrar o tapete para cima da família-modelo. Depois de restabelecida a cena, quando parece estar tudo pronto para o tiro da câmara, Langdon fica de calças no chão, puxadas com toda a força pelo miúdo reguila, que não vai parar até transformar a plácida tarde em família num nada fotogénico inferno na terra. Uma colmeia é arremessada para as calças de Langdon, um texugo é lançado para dentro da caixa fotográfica, fazendo com que o fotógrafo e a própria câmara desfaleçam com o mau odor e uma lâmpada caindo no colo do patriarca vai eletrocutar cada milímetro do seu corpo (incluindo o bigode). O desastre é total. E tinha de ser:

[1] Citação retirada da introdução ao livro *A Metamorfose das Plantas* (Goethe 1993, 27).

num filme burlesco como este, realizado em 1924, o ritual fotográfico era o pretexto ideal para o *gag*. Como um elefante numa loja de porcelanas, nada distanciava mais a rigidez fotográfica do cinema que a comédia *slapstick*.

Com efeito, não era só no movimento das imagens que o cinema - mesmo o mais *tearjerker* - chocava com a fotografia: até muito tarde, a sala de cinema será uma espécie de extensão da rua, ganhando os espectadores o (mau?) hábito de reagir às imagens sem cuidados com os *silence please* do que viria a ser a experiência "musealizada" da sessão pública de cinema. Os próprios filmes burlescos documentam como os espectadores falam alto, esbracejam, gritam, assobiam e saltam das cadeiras enquanto assistem a uma projecção. Se um estúdio fotográfico ditava o arresto dos movimentos e as poses forçadas, a sala de cinema era um espaço desregrado, uma atracção feiral, onde cada um era livre de espraiar as suas emoções. Voltando à realidade *no* ecrã, o choque entre fotografia e cinema ganhara outro recorte curioso num filme ainda mais antigo que *Smile Please*, estrelando, por sinal, o pai de todos os *clowns* do cinema primitivo: Max Linder. Em *Max Takes a Picture* (1913), a musa do fotógrafo simula a sua morte para escapar ao olhar indiscreto da lente e de quem por trás dela "espreita". Quem? O próprio Linder. Neste pequeno filme é o indesejado lado invasivo, *voyeur*, do fotógrafo que espoleta a acção burlesca.

Nestes dois exemplos (não) acidentalmente jocosos, a fotografia aparece como um "corpo estranho", ora impertinente na sua exigência de risos amarelos e imobilidade funérea, ora indecente no seu atropelo aos direitos à privacidade e à boa imagem. Esta dimensão negativa da fotografia ou do fotógrafo *no* cinema é escalpelizada por David Campany no seu livro *Cinema and Photography*. Segundo o teórico britânico, no cinema "Nós vemos a fotografia exagerada por essas qualidades que a distinguem de um filme: a sua quietude, a sua fixidez temporal, a sua objectificação, o seu silêncio, a sua morbidez, mesmo" (Campany 2008, 96). A natureza desta relação entre fotografia e cinema é habilmente resumida pela fotógrafa e cineasta Agnès Varda em *On Photography and Cinema*: "Para mim o cinema e a fotografia são como um irmão e uma irmã que são inimigos... depois do incesto" (Campany 2007, 63). Na entrevista que faz ao fotógrafo de cena Dityvon no seu programa de rádio «Microfilms», o crítico de cinema Serge Daney (2006) é, por seu turno, taxativo quanto aos destinos que conduzem o trânsito ou imbricamento entre os dois *media*: "Evidentemente, [a relação] entre fotografia e cinema não é fácil. (...) Os grandes fotógrafos

raramente se tornam grandes cineastas (...)". Pois bem, diante de todas estas pistas - pouco "animadoras" -, suscitamos neste trabalho a interrogação sobre como se joga ou, distinção problemática a que acorreremos, como se *brinca* a - e como se *imbrica* - este conflito entre as práticas do cinema e da fotografia num corpo de filmes onde uma e outra parecem confundir-se no acto e na imagem. Mais: como articular ou desarticular esse conflito não num acto de cinema ou de fotografia, mas num acto de escrita? Se Jacques Rivette celebremente considerava que todos os filmes são documentários sobre a sua rodagem, nós apenas prometemos não deixar de fazer outra coisa que voltar do avesso as perguntas "o que é o cinema?" e "o que é a fotografia?", transformando-as, assim, numa outra questão: "o que são, como se fazem e o que provocam estas perguntas?".

Há uma interessante imagem na prosa crítica de James Agee (2008, 158) elaborada a partir de uma afirmação de Eisenstein que tinha como objecto o filme de guerra *All Quiet on the Western Front* (1930). O cineasta soviético terá considerado o filme de Lewis Milestone "uma boa tese de doutoramento". Para o crítico norte-americano, a ideia de uma "boa tese de doutoramento" passava por uma "hábil reafirmação", no qual não se dava a ler "nada que seja novo, nitidamente individual, ou fortemente criativo". Pois bem, o desafio deste trabalho passa por equilibrar a vontade de ser original e criativo com a necessidade de habilmente redizer o já dito.

Confiaremos à teoria esta função, ao passo que nos objectos, ainda pouco estudados e omissos da história oficial do cinema, depositamos a esperança de, pelo nosso olhar sobre eles, nos abrirem caminhos deixados até hoje por explorar na compreensão dessa crucial passagem entre o cinema anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial. Também por eles, pelos objectos e depois pela teoria, procuraremos rearticular o diálogo histórico entre cinema e fotografia, especulando sobre o papel que essa relação inter-mediática, convulsa, particular e criadora, desempenhou na formação da modernidade cinematográfica. É nossa convicção que essa relação será o nódulo a partir do qual as novas formas se irão dar a ver no seu particular devir. Entre imagens, da fotografia e do cinema, entre um cinema que pensa fotografia e uma fotografia que pensa cinema, o movimento vem problematizar o tempo e o tempo vem problematizar o movimento. Não há como esconder nem o carácter problemático nem a fonte de energia que se irá gerar a partir dessa "relação incestuosa"; desse choque

entre a imagem parada, estacionada e estacionária, e a imagem em movimento, instável e vertiginosa.

Na sua obra seminal *L'entre-images – Photo, cinéma, vidéo*, Raymond Bellour (2012, 16) desenha a principal interrogação deste trabalho quando escreve: "(...) podemos dizer que não há uma passagem entre mobilidade e imobilidade (...) que não suponha uma mutação formal da imagem". Esse movimento e essas *passagens* erguer-se-ão, permanente e dialogicamente, entre as fotografias e os filmes dos autores que compõem o nosso *corpus* de estudo. Nesse vaivém epistémico, julgamos poder entrever, nem que de relance, o que veio a ser a mais decisiva "mutação da imagem" na segunda metade do século XX, fixada, como que num *freeze-frame*, durante a queda do sistema de estúdios norte-americano e a afirmação de "novas vagas" de cineastas que usavam como armas de combate as palavras "liberdade" e "amadorismo".

Mas como podemos fixar o momento decisivo destas transformações da imagem? A resposta à pergunta implica o refinamento de um conceito que nos parece desbloquear operativamente a nossa fuga ao historicismo mais linear. Para tal, invocamos o conceito de sinopse. No seu *Le Vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journot (2002, 138) dá a definição mais corrente de sinopse: "Descrição resumida do argumento de um filme, a sinopse é composta por poucas linhas e destina-se principalmente à produção". Duvidamos aqui do advérbio de modo "principalmente", já que a sinopse é cada vez mais o termo utilizado pelo espectador para definir essa versão digerida e sintetizada da história do filme. Sendo esta uma ferramenta de produção ou pós-produção, este uso do termo sinopse não será o que norteia o desenrolar da presente tese. Indo à raiz etimológica da palavra, dada pelo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado (1977), lemos que sinopse vem do grego *synopsis*, que significa "vista de conjunto, golpe de vista geral; tábua de matérias, sumário, índice; *fig*., exame". Pelo latim, *synopse* significa "plano, inventário".

A auto-referencialidade é inevitável numa investigação com a natureza desta, já que todo o trabalho académico busca esse lugar que nos permita ver, num "golpe de vista geral", um problema ou um nó de problemas ao qual, contido numa ou em várias hipóteses, procuramos dar uma resposta. No mínimo, dentro de uma certa (est)ética baziniana – "a ética e a estética", como disse Wittgenstein, "são uma só coisa" (Bouwsma 1986, 115) –, daremos conta dessa procura. Diante do conceito central que é intrinscemante "aberto", o triunfo desta premissa traduz a inversão da máxima

de Goethe (2001, 232): "As hipóteses são andaimes que o homem levanta para construir e que desmonta quando a construção está pronta. Eles (os andaimes) são indispensáveis ao trabalhador; somente este não deve tomá-los pelo próprio edifício". Aceitaremos sem espanto que, mesmo quando concluída, esta investigação não continue a rever-se melhor na imagem dos andaimes do que na imagem do edifício. No limite, a imagem sinóptica desta arquitectura será a de um edifício, mas em destroços, como aqueles a que fica reduzida a obra de Howard Roark em *The Fountainhead* (1949) quando este é acometido por uma fúria protectora da sua criação autoral: que se lixe a obra se "não há obras, mas apenas autores"!

Por outro lado, num trabalho que privilegia a observação das formas do cinema e da fotografia numa determinada montagem temporal, que não obedece necessariamente a uma progressão cronológica, surge-nos útil a origem latina de plano e de inventário ou, dando apenas um passo em frente, de uma "inventariação de planos". Reunindo numa mesma "tábua de matérias" formas consanguíneas, vindas do cinema como da fotografia, insinua-se um nó de onde estas brotam, aquilo que Goethe, na sua *A Metamorfose das Plantas*, definiu como "princípio-imagem". Segundo a leitura que Maria Filomena Molder (2014, 158) faz desse texto publicado em 1790, Goethe propõe isolar um

> "(...) princípio-imagem, uma imagem originária do crescimento que faz com que cada planta seja uma planta e que se encontra instanciado num órgão da própria planta – um verdadeiro Proteu, chama-lhe – a folha, sustentáculo da estabilidade da vida das plantas e elemento generativo das suas transformações".

Goethe acreditava que uma observação das formas aproximaria o homem de uma forma embrionária, de uma ideia da Natureza-Deus. Ou seja, todas as plantas existentes, formas vivas, são modeladas por uma forma universal de planta, que todos intuimos existir pelo facto de sabermos distinguir uma planta daquilo que não é planta. É entre a planta e a não planta que esta essencialidade – uma ideia de planta – se poderá manifestar em toda a sua pureza, argumenta Goethe. Por isso diz:

> "O segredo (o *um* a que todas as diversas acções naturais se podem reconduzir) expõe-se revelador aos nossos olhos justamente nas passagens, nas variações em que se transita de uma acção para outra, de um momento para outro, em que os vestígios da sua decifração estão visíveis" (Goethe 1993, 21).

É no exaustivo exame desse "entre", dessas passagens, que procuramos isolar o instante da união (o *um* da multiplicidade), sem, contudo, ignorar as diferenças entre as formas na sua metamorfose (o múltiplo da unidade), isto é, no seu devir histórico e estético. Nota Filomena Molder (2014, 161) que a sinopse é uma "visão panorâmica", que "é sustentada pela atenção às conexões, aos elos intermédios, que dão precisamente a ver a metamorfose".

Transformando estas questões num problema de linguagem – e o cinema é linguagem, como dirá Bazin –, Ludwig Wittgenstein (2013, 311) viu no método goethiano a resolução do "problema da apresentação sinóptica": "O aforismo de Goethe 'todos os órgãos da planta são folhas transformadas' oferece-nos um plano no qual nós podemos agrupar os órgãos das plantas, de acordo com as suas similaridades em torno de um determinado centro natural". É a folha, executante da ideia originária de planta (o centro proteico), que desdobra essa visão panorâmica sobre a transformação dos órgãos que fazem de *a* planta *uma* planta. Também ao longo deste estudo vamos propor uma apresentação sinóptica da questão da modernidade no seio de imagens que pensam a sua própria natureza intersticial ou rizomática. Escrevem Deleuze e Guattari (2006, 61):

> "Um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem por tecido a conjunção 'e…e…e...'".

As ideias de "elo", interstício, sinopse, etc. parecem caber neste conceito-mundo delineado pela dupla de *L'Anti-Œdipe*. Estamos, então, nesse planalto do "e…" que agencia formas heterogéneas, numa *evolução aparalela* "em que *um* não é evidentemente o modelo do *outro*, nem o outro a cópia do primeiro". Não traduzirá a

ideia de modernidade cinematográfica os princípios de um rizoma, na medida em que esta (devém), desde a sua definição inaugural de Baudelaire, entre o "antigo" e o "novo", "o clássico" e "a moda" ou "o moderno", o que permanece e o que passa?

Permanecemos e permaneceremos entre imagens, como entre o passado e o futuro, em busca do clarão que para Walter Benjamin nos dá a ver "O agora da reconhecibilidade" (Charney 1995, 284). Ele é como um travão, ou melhor, como um decisivo disparo fotográfico sobre a locomotiva da história, que permitirá fixar, como explicita Sérgio Mah (2003, 63), "um outro modo de entendimento histórico". Como tal, convocaremos a forma ou as formas por meio das quais Benjamin procura entender o mundo sinopticamente. Por exemplo, sobre a figura do *flâneur* observa: "(...) cujo estilo de vida encerra por trás de uma miragem bondosa a ansiedade dos futuros habitantes das nossas metrópoles" (Benjamin 2002, 21). Numa altura de profundas transformações do mapa parisiense, e do próprio conceito de cidade, Benjamin detecta os sinais do futuro a partir de uma visão alegórica da realidade.

Com o advento do cinema moderno, ou de uma ideia do cinema moderno, repavimentam-se e alargam-se as ruas da linguagem cinematográfica à semelhança do que Baron Haussmann fizera no século XIX na Cidade das Luzes. Os momentos de crise surgirão como estágios do questionamento de todas as certezas adquiridas. Sentimos isto hoje, com a conversão da imagem do cinema em zeros e uns, mas quando se dá a queda da hegemonia clássica de Hollywood as interrogações não serão muito diferentes: o que é o cinema? O que é o real? O que causa estas interrogações? Para mais, ousamos questionar de novo depois de Bellour (2012, 83): "E se a fotografia, uma arte ténue (não quero dizer com isto uma arte menor) tal como um vasto fenómeno, foi capaz de nos ensinar qualquer coisa de essencial sobre o cinema?".

Ensaiando respostas a todas estas questões, procuramos estabilizar uma "notion floue" (Aumont 2012, 66): a de "cinema moderno", bóia de salvação dos críticos dos *Cahiers du cinéma* ante a morte anunciada do cânone clássico *tout court*, ou seja, de uma maneira de ver e fazer (de experienciar) o cinema. Falaremos *dessa* relação e falaremos *nessa* relação, sempre entre o *medium* e a linguagem, a técnica e a ontologia. O gesto vanguardista, e secreto ou quase invisível, dos nosso realizadores residirá, precisamente, nesse "e": Morris Engel e Ruth Orkin, Helen Levitt, James Agee e Lionel Rogosin, bem como Rudy Burckhardt e Weegee partirão sempre de uma perspectiva fotográfica sobre a realidade e, ao mesmo tempo, irão trabalhar *no meio* do

cinema, isto é, operarão directa e decisivamente sobre a sua linguagem. A extensão dessa operação é, no limite, o tal ponto novo desta tese que pensa cinema que pensa fotografia.

Numa palavra, o que determina a escolha destes autores e não de outros prende-se com a sua própria dimensão intersticial (passageira) que, por constituir na grande montagem que é a história do cinema um momento charneira, sintetizará as linhas essenciais da ideia de modernidade cinematográfica como *devir* fotográfico. Por isso, reunimos um *corpus* de análise entalado na história, numa passagem digna de Janus, incorporando, *sinopticamente*, "o rosto" de um cinema ido e de um cinema por vir. Por exemplo, se Alain Bergala tem razão ao afirmar, num artigo recente que escreveu para os *Cahiers du cinéma*, que *Little Fugitive* (primeira longa-metragem dos fotojornalistas Engel e Orkin) é o "elo que falta" à genealogia do conceito de modernidade cinematográfica, ponto de vista privilegiado sobre a erupção de um novo cinema ou se faz sentido entender-se o pequeno e pouco citado *In the Street* como primeiro ensaio para o grito do Ipiranga do cinema independente tal como o entenderam Jonas Mekas, Stan Brakhage ou Ken Jacobs, então estes filmes, e os seus "realizadores fotográficos" nas suas circunstâncias, poderão constituir-se como o nó fundamental a partir do qual termina a especificidade fotográfica e começa a especificidade cinematográfica dita moderna.

Por outras palavras, em que medida a especificidade fotográfica (que, no caso deste estudo, liga directa ou indirectamente os filmes entre si) nos pode ajudar na distinção entre a forma da modernidade e a forma da ainda-não-modernidade? O que (de)forma esta diferença, entenda-se, que esquema formal ou conceptual nos permite *passar* por ela? Serão estes filmes, nascidos *no meio* de dois *media*, as sombras platónicas que projectam a modernidade cinematográfica? É delas que se gera o cinema que dá os contornos, a planura e confere uma figura do que se veio a denominar, *idealmente*, de cinema moderno? Enfim, estará a fotografia de rua para o cinema moderno como está a folha para o crescimento da planta? Se a modernidade cinematográfica é a planta, quais são os seus órgãos: Free Cinema, Nouvelle Vague, Cinema Directo, New York School, New American Cinema...? Em suma, será a fotografia de rua sinopse da modernidade cinematográfica?

Nesta abordagem sinóptica do problema da modernidade cinematográfica, preparamos uma metodologia que nasce das necessidades teóricas decorrentes da

"observação" de cada filme, em si e entre si. Entre "em sis" e "entre" como "em si", como "ideia" ou "centro". Apesar deste trânsito teórico entre ideias, pretendemos obedecer aqui a uma observação prática, *na imanência* dos objectos, como dita a morfologia goethiana. Filomena Molder (2014, 159):

> "O princípio sobre o qual assenta a morfologia, quer dizer, 'tudo o que é deve igualmente significar-se a si próprio', sublinha não só a auto-expressividade de qualquer ser, mas *exige igualmente que a nossa aproximação a ele se faça por intermédio da sua própria linguagem*" (o sublinhado é nosso).

Numa observação aproximada, "plano a plano", das formas como "coisas que advêm", como enuncia Goethe (Molder 2014, 159), pretendemos vislumbrar o Proteu chamado fotografia de rua e, através dele/dela, nessa reunião de formas, estabilizar ou "acalmar" a ideia de modernidade cinematográfica. Como refere Wittgenstein (2013, 310), "O mero reunir de casos acalma a inquietação". O estudo destes casos é feito mediante um olhar teorizador (ou crítico) sobre os nossos objectos, sempre que possível buscando neles, ou através deles, a matéria (e a linguagem) desta tese. Este gesto não termina nos filmes, mas aqui seguimos a metodologia baziniana (e biettea-na) de partir sempre dos objectos concretos (do particular, da folha) para o geral (o universal, a *ideia* de folha) e, depois, se for caso disso (*vide* o Capítulo III), inverter o movimento. A pergunta "o que é o cinema?" de Bazin será sempre colocada na rela-ção com outra questão: "o que é a fotografia?" No entanto, a principal questão, como a coloca exemplarmente Bellour em *L'entre-images*, será: em que se consubstancia ou o que implica esse "pôr em relação"?

Sem vermos um corte entre *L'analyse du film* e esse trabalho posterior de Bel-lour, propomos levar às últimas consequências a interdependência entre ideia e for-ma, entre teoria e prática. Se nos três primeiros capítulos partimos do caso singularís-simo de Engel e Orkin para nele pormos à prova a práxis realista de Bazin e Kracauer – porque "o universal é o individual" (Goethe 2001, 127) –, nos últimos dois capítu-los respeitamos essa espécie de orfandade teórica, da teoria como sistema ou como "grelha de análise", que tem como objectos os filmes de Levitt, Weegee e Bur-ckhardt. A partir dessa linha fronteiriça que aproxima e distancia Helen Levitt de En-

gel, Orkin e do próprio Lionel Rogosin a progressão deste trabalho caminhará na direcção não de uma ideia de cinema impuro, tal como defendida por Bazin, mas, antes pelo contrário, no sentido da interrogação sobre o lugar da vanguarda no debate da modernidade cinematográfica. Através de Weegee e Buckhardt projectamos os desígnios de um cinema marginal, que vai mais além de uma linha reformadora do regime representativo clássico.

Se as necessidades teóricas – e a sua importância histórica, à qual não fugiremos – distinguem os filmes de Engel e Orkin dos demais estudos de caso, tudo o resto conflui para o mesmo centro, mesmo na sua não linearidade histórica ou, enfim, *sobretudo* na sua não-linearidade crítica. A propósito dessa não-linearidade histórica e crítica, não queremos virar a cara ao desafio intelectual lançado por Éric Rohmer (1989, 58) em 1953 nas páginas dos *Cahiers du cinéma*:

> "Esta ideia de um *antes* e de um *depois*, de uma evolução unilinear, parece questionável. O último quarteto de Beethoven não é mais ou menos moderno que o primeiro de Liszt, e *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne não é mais ou menos moderno que os primeiros Matisses".

Com efeito, ao longo destas linhas a modernidade poderá ganhar um corpo e um nome "antigos", por exemplo, o de Charles Spencer Chaplin, tal como ao novo cineasta poderá vir a assentar melhor o adjectivo "flâneur" ou mesmo "amador" ao invés de "moderno". Da mesma forma, e apesar de reunirmos como estudos de caso as obras fotográfica e cinematográfica de um grupo de criadores nova-iorquinos, a nossa maior derrota passará por, uma vez percorridas todas as passagens que ligam as imagens entre si e com o mundo à volta, no passado como no presente, o leitor concluir estar perante "uma tese sobre cinema americano". A nossa ambição máxima coincide com a nossa ambição mínima: que esta seja uma tese sobre cinema, ponto final.

Mas como é evidente este também é um trabalho sobre uma certa maneira de olhar e tratar o cinema na sua relação com a fotografia. O que se repete ao longo da análise aos casos de estudo que aqui trazemos é o esforço de responder à hipótese acima formulada: o tal andaime que não desaparece com a conclusão do(s) edifício(s). No limite, não construímos outra coisa que não andaimes sem edifícios, ou

melhor, esperançosamente, andaimes para qualquer edifício. De facto, a apresentação desta sinopse, ao contrário daquela mais chã com a história resumida dos filmes, não se quer mais clara do que precisa. *Smile please*.

CAPÍTULO I: O CINEMA FOTOGRÁFICO DE ENGEL E ORKIN

Morris Engel films will grow with time – his films being irreplaceable documents of midcentury America.

Jonas Mekas[2]

1.1. *Little Fugitive* e a fuga entre imagens

Se o filme mais marcante do casal Engel e Orkin nos fala de uma fuga, o que estará na sua base não será algo muito distante disso mesmo: uma fuga intermediática, *mudança de facto* – veremos que não *de jure* – da fotografia para o cinema. Quando Ruth Orkin conheceu Morris Engel em 1945 este era já um experiente fotógrafo, que se notabilizara pelas fotografias que rechearam as páginas de publicações como *PM*, onde se cruzou com alguns dos maiores fotógrafos da sua geração, como Weegee, Helen Levitt e Margaret Bourke-White, mas também havia fotografado para *Fortune*, *Ladie Home Journal* e *McCall's and Collier's*. Acima de tudo, Engel ganhou reconhecimento graças a dois trabalhos. Ficou conhecido pelas suas primeiras fotografias profissionais realizadas para *Toward a Harlem Document*, um trabalho coordenado por Aaron Siskind que procurava retratar a pobreza que grassava no bairro de Harlem e que, inadvertidamente ou não, acabou por se tornar num importante documento sobre as condições de vida da população negra nos Estados Unidos.

Mais importante ainda foi a cobertura histórica que fez do desembarque das tropas norte-americanas na Normandia (Haaften 1999, 8-9; Kehr 2005). A bravura que demonstrou – Engel sempre se considerou um homem com sorte por ter sobrevivido – e a qualidade das suas fotografias valeram-lhe uma menção honrosa do seu capitão em 1945: "A sua fotografia que mostra a morte do inimigo na praia da Normandia, tirada no dia-D e perante um sério perigo, é uma das grandes imagens da guerra e reflecte o mais alto crédito de Engel e o serviço fotográfico da marinha norte-americana" (Haaften 1999, 44; McNulty et al. 2002, 194). Estas palavras não vinham "apenas" de um militar, mas de Edward Steichen, um dos mais influentes fotó-

[2] Citação retirada do artigo de 1962 da *Film Culture* «Notes on the New American Cinema» (Mekas 2000a, 91).

grafos norte-americanos da época, figura de proa da *Camera Work*, revista fundada em 1903 por Alfred Stieglitz.

Se o trabalho de Engel já poderia ser do conhecimento de Orkin, faltava o contexto para o encontro efectivo e afectivo. A Photo League será o pólo onde o casal irá desenvolver um trabalho conjunto, na fotografia, no cinema e na vida. Esta organização cultural, de forte consciência social e política, propunha criar uma comunidade de fotógrafos que aliasse a acção à reflexão fotográficas. Escreve Mason Klein (2013, 13) em «Of Politics and Poetry: The Dilemma of the Photo League»: "(...) a League era única no seu método educacional progressista e, ao insistir que o estudante aprendesse fazendo, enviou-o para a rua, armado com uma única ferramenta". Como era cimentada esta ideia de comunidade? Através de exposições e colóquios, onde passavam os maiores nomes da fotografia, como Lewis Hine, Margaret Bourke-White, Henri Cartier-Bresson, Weegee, entre outros; graças a uma escola, liderada pelo incansável Sid Grossman, onde nenhuma imagem ficava imune ao debate fervoroso e, por vezes, aparentemente interminável; com câmaras escuras acessíveis a todos os "Photo Leaguers" e uma publicação própria, a *Photo Notes*, que garantia que o trabalho desenvolvido na escuridão não passava despercebido ao público interessado.

Engel será um dos primeiros produtos dos cursos da Photo League, passando rapidamente de pupilo a professor. Foi numa das suas aulas que Ruth Orkin passou também ela de mera assistente a participante activa na vida do jovem fotógrafo. Inicialmente, Orkin vai seguir-lhe os passos, produzindo valiosos documentos sobre a vida nas ruas de Nova Iorque e de viagens que fez, por exemplo, a Florença, onde regista as peripécias de uma jovem estudante norte-americana na cidade italiana (Engel e Craig 2005). Especializa-se também em retratos de celebridades, tais como Orson Welles, Marlon Brando, Albert Einstein ou Leonard Bernstein. Depois, já uma fotógrafa firmada e como que de mãos dadas com Engel, Orkin fará a fuga para onde sempre sonhara ir, desde que era criança e observava a sua mãe, a actriz do cinema mudo Mary Ruby, a preparar-se para a sua próxima produção.

Por se turno, Engel contacta pela primeira vez com a realidade do cinema pela mão de Paul Strand, influente fotógrafo da *Camera Work* que realizara com o pintor e também fotógrafo Charles Sheeler um dos primeiros filmes *avant-garde* na história do cinema norte-americano e que, nem de propósito, é uma sinfonia urbana dedicada à grande cidade de ferro (Horak 1990, 55). Falamos aqui do influente *Manhatta*

(1921), também conhecido pelo título *New York the Magnificent*. Como acontecerá com Morris Engel e Ruth Orkin ou outra cineasta-fotógrafa chamada Helen Levitt, Strand vai iniciar-se no cinema pondo em plano cinematográfico, logo "animando", algumas das suas fotografias mais célebres, à cabeça *Wall Street* (1915), que é literalmente refeita em filme num dos planos de *Manhatta* captado, como a fotografia, nas imediações do Sub-Treasury Building. Strand irá dar a Engel a oportunidade de filmar os seus primeiros planos na rodagem de *Native Land* (1942), documentário socialmente engajado, com comentário dito por Paul Robeson, que Georges Sadoul (1983, 301) caracteriza como sendo um "requisitório contra os linchamentos, o Ku-Klux-Klan, as organizações fascistas norte-americanas e as provocações anti-sindicais". Ademais de Paul Strand e Leo Hurwitz (realizadores), na produção deste documentário estarão envolvidos Ben Maddow (assinando David Wolff), Sidney Meyers e Richard Leacock.

Se a actividade efervescente da Photo League vai juntar Engel a Orkin, o fim desta associação irá precipitar a já referida "fuga" da fotografia para o cinema. Em 1947, o governo norte-americano publica uma lista com cerca de 90 organizações "totalitárias, fascistas, comunistas, ou subversivas" (Tucker 2013, 73), entre elas, figurava aquele colectivo de fotógrafos. O clima persecutório vai rapidamente tolher a força criadora que, outrora, fazia desta comunidade de fotógrafos espaço privilegiado para se fazer e dar a pensar as imagens do mundo. Ao mesmo tempo, como dirá o protagonista de um dos seus filmes, Engel e Orkin estariam convencidos de que o futuro estava nas imagens em movimento, convicção justificada também pela pressão avassaladora que a televisão começava a exercer então sobre a imprensa. Assim sendo, estes dois prestigiados fotógrafos de rua, "Photo Leaguers" de formação ou, para o House Un-American Activities Committee, de deformação, irão casar-se no mesmo ano em que celebram a passagem para o cinema. Primeiro, testaram reflexos no filme *The Farm They Won* de 1951, história de um jovem casal de Idaho que adquiriu uma quinta num concurso público. Depois, efectivaram a dita mudança, com a ajuda do colega de Engel do *PM* Ray Ashley[3], lançando ao mundo *Little Fugitive*. A seguir, já

[3] Ray Ashley foi colega de Morris Engel no jornal *PM*, onde se especializou na escrita para os mais jovens (Bergala 2009, 16). Tal como Engel, Ashley nasceu e cresceu em Brooklyn. As afinidades ficam por aqui, já que não consta que percebesse alguma coisa de fotografia. A sua ocupação era a palavra, uma que se queria o mais visual possível para prender o público juvenil. De facto, Ashley acabou por se notabilizar, já depois de *Little Fugitive*, como co-criador e co-autor de uma série fantástica de *comics* chamada *Danny Dunn*. Esta "escrita para imagens" serviu na perfeição as intenções de Engel,

só com Engel e Orkin na realização, surgem *Lovers and Lollipops* (1956) e, sem Orkin, *Weddings and Babies* (1958). Mas foi *Little Fugitive* o filme que lançou o mote de tudo o que viria a seguir, na "pequena história" do casal Engel e Orkin, outrora fotógrafos de rua, agora cineastas no mesmo *habitat*, operando subterraneamente na grande história do cinema.

Como que do nada nascia um filme de orçamento irrisório (35 000 ou 45 000 dólares ao todo[4]), que mudaria a face do cinema e, pormenor de modo algum alheio à natureza e extensão da mudança, para o qual a fotografia era como um reflexo animado. A fotografia, um pensamento *em* fotografias, produziria assim a planificação de um filme que Roberto Rossellini (2007, 136) iria sugerir como a panaceia para a crise que assolava o cinema e de que se alimentava a emergente e predatória "caixinha mágica". No ano em que o crítico André Bazin (2014, 313) se interrogava «Le Cinéma est-il mortel?» (1953), por causa do decréscimo acentuado da produção e dos resultados de bilheteira em Hollywood, um filme como *Little Fugitive* falava menos a linguagem espectacular da indústria decadente que a linguagem mais franca da melhor ficção televisiva, ao mesmo tempo que não deixava de se interrogar: o que virá ser disto, o cinema?

O sucesso inesperado deste muito pequeno filme infiltra o *statu quo* com uma imagem: uma criança de sete anos, igual a tantas outras, que sonha ser *cowboy* enquanto dispara uma arma de plástico contra o ecrã do televisor, caixa infernal que transforma em ruído domesticável as imagens de um *western* clássico ou de um seu derivado televisivo. Sobre este retrato que o filme de Engel e Orkin fazem da sua época, Manuel Cintra Ferreira disse-nos: "É particularmente significativo o papel que o novo meio dominante, a televisão, tinha, na altura, sobre os jovens, com a séries (*westerns*, em especial) que dava diariamente" (Anexo III, p. 407). Para a mãe, os olhos vermelhos do pequeno pistoleiro denunciam a pouca diligência do irmão mais velho no cumprimento das suas funções de *babysitter*. Ar livre significa rua, prisão e apatia significam televisão. Engel e Orkin farão parte de uma geração *já* desconfiada do excesso de exposição ao novo, e tão obsidiante, *mass medium*. As razões da "mãe galinha" são compreensíveis, certo, mas a verdade dos factos trairá a suposição mais

---

que não hesitou em verter para a celulóide uma história americana fortemente embebida pela realidade do seu tempo.

[4] O dinheiro era garantido pelo seu próprio bolso (cerca de 5 000 dólares), agilizado por um processo pioneiro de *fundraising* (Bergala, 2014, 10), e um empréstimo concedido pela New York Chamber of Commerce (30 000 ou 40 000 dólares) (Bazin 2009a, 18).

avisada, porquanto os dois irmãos, por um desses acidentes que desprogramam a vida, não conheceram outra coisa nesses dois dias senão o ar livre da rua. É sobre esta omissão aos olhos da mãe que *Little Fugitive* se irá fazer uma das menos espectaculares aventuras que o cinema norte-americano filmou e, contudo, como advogava Rossellini (2007), este será o mais certeiro tiro disparado contra o alvo das "fórmulas habituais" de contar histórias em imagens. Da história para as imagens e das imagens para a história, este é o gesto certo para que o leitor fique a conhecer o *cowboy* de palmo e meio (Anexo I, p. 377) que, se calhar desafiando os maus hábitos reinantes, não gastou os dois dias passados longe da asa da mãe a assistir à electrodomesticação pelo pequeno ecrã da mitologia do *western* e, por extensão, de toda a Hollywood.

Nascido no último ano da Segunda Guerra Mundial, a personagem de Joey apresenta desde logo uma afinidade com o próprio Morris Engel, que nasceu em 1918, sob o rescaldo da Primeira Guerra Mundial. Da mesma forma, o cenário e o quadro familiar são reminiscentes da sua infância, na medida em que também Engel foi criado pela sua mãe, na ausência de um pai, mas na presença do vibrante quotidiano de Brooklyn. À imagem do pequeno Engel, Joey é, como vimos, viciado em *westerns,* mais precisamente, na imagem icónica do *cowboy* no seu cavalo. Se Joey poderá ser visto como a face livre, descomprometida, da infância de Engel, o seu irmão mais velho de 12 anos, Lennie, representa o outro lado de se ser pobre, órfão de pai, na Nova Iorque do pós-guerra. Quando a sua mãe tem de partir de urgência para visitar a avó que está doente e desamparada – é toda uma geração de mulheres subitamente entregues a si mesmas –, é delegada em Lennie a incumbência de tratar da casa e cuidar do seu irmão. "If your father was alive, things would be different. You are the man of the family now", diz-lhe em jeito de lembrança. "But I don't want to be the man of the family. I want to go to Coney Island with the fellows", replica Lennie certo de que não conseguirá demover a sua mãe.

Engel também provou um pouco dos dois mundos: usufruiu da mesma liberdade de Joey, mas também desde cedo teve de assumir, como Lennie, o papel de patriarca numa família, para mais, em que era o único homem. Em *Morris Engel: Early Work*, Julia Van Haaften (1999, 2) observa: "Quando era criança, ele perdeu o pai para a tuberculose e cresceu numa casa sem pão, mimado e livre, mas também, quando tinha idade suficiente, dependente do apoio à sua mãe viúva". A súbita saída de cena da mãe deixa Lennie destroçado, já que esta implica a desmarcação de uma ida,

no seu dia de anos, ao parque de diversões e à praia de Coney Island com os seus dois melhores amigos. Novamente sem tempo para si e para as suas brincadeiras, Lennie sente-se frustrado e vê no irmão a ruína de um dia de anos ideal. Inspirados pelos *plots* fantásticos das bandas desenhadas que lêem sentados nos passeios de Brooklyn, Lennie e os seus dois amigos, Harry e Charley, arquitectam uma intriga só para si que, num *twist*, lhes poderá valer um mergulho no mar e um salto na emblemática Parachute Tower de Coney Island. Sem pestanejar, começam a preparar a ratoeira perfeita ao crédulo Joey: desafiam-no a trocar a sua pistola de plástica por uma caçadeira real e disparar uns tiros como um "verdadeiro homem". Para uma criança que sempre procurou fazer parte das brincadeiras do seu irmão mais velho, entre elas, jogar *baseball* na rua, o repto é previsivelmente aceite com incontida excitação. O pequeno Joey pega na caçadeira, auxiliado por um dos amigos do seu irmão, e dispara nervosamente para o vazio. Do outro lado, em contra-campo, Lennie grita e cai no chão… com uma mancha de *ketchup* na camisola. "You shot him, you shot your brother, Joey"/ "Think we call the cops?"/ "You will burn [in the electric chair]"/ "You better hide, Joey"…

A cruel partida resulta e o "pequeno" do título torna-se "fugitivo" por um crime que não cometeu, dando início a uma viagem errática por Coney Island financiada pelo dinheiro de urgência que a sua mãe deixou. Enquanto Joey dá à sola, o "renascido" Lennie envolve-se numa zaragata com Harry, depois de saber que este inadvertidamente deu a sua harmónica a Joey como recordação do "irmão morto". Esta sequência acabou eliminada da primeira cópia de distribuição de *Little Fugitive*, a mesma que iria passar em Veneza e valer-lhe o Leão de Prata[5]. A imagem da brincadeira, sem graça nenhuma, da morte simulada com *ketchup* e a rixa que se segue entre Lennie e Harry mostram o lado cruel das brincadeiras entre crianças que Ruth Orkin havia documentado em fotografias suas tiradas nas ruas de Nova Iorque, nomeadamente a série de seis fotografias *The Cardplayers* (1947) e *Boys Fighting* (1948) (Anexo I, p. 377).

Em *The Cardplayers* encontramos uma divertida "montagem fotográfica", que na sua disposição vertical se assemelha a uma tira de película cinematográfica. Nes-

[5] O corte foi feito a pedido de Joseph Burstyn, que se comprometeu em distribuir o filme caso durasse menos minutos. Essa sequência e a do afogamento (desenvolveremos mais à frente) valeram o sacrifício de 5 minutos na duração final, mas, graças a isso, *Little Fugitive* chegou a um público mais alargado, acabando por estrear em 6000 salas de cinema nos Estados Unidos. Um feito notável para um filme assumidamente amador.

sas imagens vemos um jogo de cartas entre crianças, e a batota de uma delas…, nas ruas de Nova Iorque (Steichen 2008, 40; McDarrah 1999, 341). A outra fotografia, *Boys Fighting*, prefigura a sequência descrita acima e que ficou de fora da primeira montagem de *Little Fugitive*: destacados do desfocado *background*, a câmara capta os instantes finais de uma lua entre dois rapazes no meio da estrada. O rapaz que está por cima em posição dominante reage à choradeira do que está estendido no chão, indefeso. Seja na batota, seja na zaragata, a lente de Orkin capta, desta forma, o lado cruel das brincadeiras de infância.

A partir da fuga de Joey, como descreve expressivamente André Bazin (1953, 50), "toda a narrativa torna-se impossível, porque o filme é feito do espectáculo da criança em liberdade no seu paraíso festivo". Joey faz seu o teatro do mundo como se este fosse uma espécie de *playground* inesgotável, reminiscente do filme dinamarquês *Palle alene i verden*/*Palle Alone in the World* (1949) de Astrid Henning-Jensen. Contudo, entre os dois filmes, conta-se uma diferença importante: o pequeno Palle sonha estar sozinho no mundo e, por isso, vai comer os doces que quer, senta-se no lugar que deseja no cinema, conduz a seu bel-prazer o eléctrico e uma carrinha dos bombeiros. Joey está "esquecido" na multidão e o seu recreio hedonista tem um orçamento de tostões. Joey está para Palle nesta vida simulada como, aquém dela, Morris Engel está para Cecil B. DeMille nos valores e nas veleidades de produção. Além dos recursos disponíveis, outra diferença fundamental separa Palle de Joey: o primeiro tem a liberdade de transformar a cidade num parque de diversões, ao passo que o segundo está limitado ao perímetro da "dreamland" de Coney Island. Mas esta será, como veremos, uma fábrica de sonhos mais do que suficiente para o pequeno fugitivo.

A acção situa-nos no Steeplechase Park, o único – e curiosamente mais antigo – parque de diversões de três que Coney Island viu erguer desde o final do século XIX e início do século XX. A decadência dos parques de diversões, mercê da concorrência maior do cinema, com salas mais confortáveis e filmes que atraíam multidões, acentua-se após a Segunda Guerra Mundial. Em certo sentido, um filme como *Little Fugitive* é o retrato de um mundo em extinção: cidades mecânicas dedicadas a uma modernidade industrial que, fundada na instantaneidade da electricidade e na mobilidade do corpo, estava a ser ultrapassada por uma realidade virtual, baseada na ubiquidade dos ecrãs e na passividade do corpo. De qualquer modo, é ainda numa Coney

Island festiva onde grande parte da acção de *Little Fugitive* se desenrola e é nela, *por ela*, que o espaço urbano ganha o protagonismo de uma personagem por direito próprio.

Com efeito, em *Little Fugitive* ainda entrevemos pistas sobre o nascimento e vertiginosa multiplicação dos parques de diversões na viragem do século, isto é, quando estes podiam ser entendidos como espaços de socialização, aculturação ou aclimatização aos choques da modernidade. Esta é a tese central do livro *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies and American Modernity* de Lauren Rabinovitz, que traça uma história da modernidade que começa nessa infância conjunta vivida entre o parque de diversões e o cinema, nos anos em que este não era mais que uma "atracção de feira". Em troca de um bilhete, de preço acessível ao homem trabalhador, ofereciam eles conhecimento perceptivo das transformações sócio-culturais em curso, provocadas pelo advento da electricidade e a automatização do trabalho.

Espectaculares vitrinas para a modernidade tecnológica, os "Luna Parks", as "Dreamlands" ou, como também eram chamados, as "White Cities" proporcionavam aos seus visitantes a rendição à dimensão positiva, *finalmente* recreativa, das máquinas e seduziam os sentidos com o poder da electricidade, qual "nova magia" (pagã) que iria realizar as mais exuberantes fantasias de luz e cor, às quais a própria noite – outrora inacessível às multidões – não mais podia resistir. *Little Fugitive* ainda conduz, a espaços, algum do "sublime electrificado" (Rabinovitz 2012, 130) que fazia a imagem dos parques de diversões do virar do século passado, onde o cinema (desde o cinetoscópio de Edison às viagens turísticas virtuais do *Hale's Tours*[6]) seria uma das principais atracções. Na sua infância, os filmes e as diversões de feira funcionavam como veículos de uma modernidade tecnológica gerada na velocidade e instantaneidade do seu principal *medium*: a electricidade. Nos filmes de Edison realizados em Coney Island, como a série *Shoot the Chutes* (1899) e *Coney Island at Night* (1905), a electricidade e a tecnologia são as principais estrelas (115 e 130-134).

Nesse maravilhoso filme intitulado *Coney Island at Night*, as imagens como que conduzem, em suaves panorâmicas, o fascínio do homem novo pelo néon, pelo espectáculo da luz que interrompe a escuridão da noite e transforma os parques de

[6] Os *Hale's Tours* eram salas de cinema sob a forma de um comboio que eram exploradas comercialmente por George Hale. "O edifício principal simulava uma estação [de comboio] (...), e os empregados, de uniforme, introduziam os espectadores para 'viagens' de meia hora, em salas de sessenta lugares" (Parente 2007, 18).

diversões em intoxicantes "cidades brancas". É esta brancura nocturna que ainda encontramos em *Little Fugitive*, mas que encontra o acme da sua expressão em filmes onde "não há" luna parque, como, por exemplo, *Weegee's New York* (1954) de Weegee e *Broadway by Light* (1958) de William Klein. Nestes dois filmes, outrossim "de fotógrafos", o parque de diversões parece ter saído dos seus limites e "tomado conta" de toda a cidade. Nesses filmes, Nova Iorque surge como *dreamland* electrificada e electrificante e explosão ultra-calórica de cor. A expansão do parque de diversões para lá dos seus limites ou como projecções das megacidades do futuro foi, precisamente, o grande tema da exposição *Dreamlands*, patente no Museu Pompidou em 2010. Entre as cidades invocadas está Nova Iorque, a propósito da qual se cita o livro *Delirious New York*. Segundo o seu autor, o arquitecto holandês Rem Koolhaas, Coney Island serviu de laboratório para o que veio a ser o centro da cidade de Nova Iorque: "Coney Island é uma Manhattan fetal"[7] (Koolhaas 2014; edição Kindle). Foi aí que se construíram os modelos para os primeiros protótipos dos arranha-céus e se testou parte importante da tecnologia que permitiu a vida em alturas, como os elevadores de alta velocidade (Rabinovitz 2012, 26).

Nem de propósito, no lançamento de uma obra que se notabilizará pelo retrato social da América através da sua arquitectura e da linguagem publicitária, Walker Evans reproduziu nas suas fotografias uma espécie de espaço de indiscernibilidade entre a cidade e o parque de diversões. Entre 1927 e 1928, irá fotografar as estruturas e sinais luminosos da cidade e do seu parque de diversões como se fossem parte do mesmo cenário (Thompson 1984, 37-39), ou seja, como se fosse possível vislumbrar sinopticamente na roda gigante de Coney Island as estruturas de aço que sustentam a cidade de Nova Iorque e na proliferação de signos visuais da cidade a extensão de algo que era em si mesmo uma fantasia paródica do "mundo à volta". "Agora a realidade supera o sonho"[8], escreveu Koolhaas (2014; edição Kindle), resumindo deste modo a tese de que foi Coney Island que "fez delirar" a cidade de Nova Iorque.

A cidade que não dormia era a cidade que não parava de funcionar. O sonho transbordava e tornava a metrópole numa maquinaria maciça, qual "armazém de signos", usando uma expressão de Charles de Baudelaire (Benjamin 2002, 240). O declínio da popularidade dos luna parques coincidirá com a transformação das cidades

[7] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Coney Island is a fetal Manhattan".
[8] Idem: "Reality now supersedes dream".

em "pura aparência, mera cenografia" (Houis e Tsuji 2010, 30). Nelas, tudo compete pela atenção (ou distração) do transeunte. Nelas, celebra-se o passatempo, a comodidade ou o lazer. Mais do que nada se furtar ao olhar, o olhar deixa de poder furtar-se ao nada, consubstanciando a impossibilidade do tédio e do "estar só/consigo" nas grandes metrópoles, como escrevia Kracauer nos anos 20 num texto com o título «Langeweile»/«Boredom» (desenvolvimento mais à frente). Podemos recuar mais no tempo: em 1906, num artigo também intitulado «Boredom», Máximo Gorki (1904, 310) resumia deste modo o fiasco que havia sido a sua visita a Nova Iorque e, nela, às atracções de Coney Island: "O visitante é sintonizado; a sua consciência é abalada pelo brilho intenso; os seus pensamentos são desviados da sua mente; ele torna-se numa partícula da multidão".

No início do século XX, o parque de diversões era "o" espaço promotor da liberação dos corpos e da ruptura com os códigos de conduta da era vitoriana. Sendo sobretudo frequentados pela cada vez maior classe operária, os parques de diversões ofereciam ao visitante a oportunidade de obter prazer no domínio *da* máquina, ao passo que na fábrica o tormentoso trabalho humano se fazia *com* ou *para* a máquina. A "maquinização industrial como um brinquedo sobredimensionado" (Rabinovitz 2012, 152) era o que os luna parques propunham, mascarando-se para isso, fará a crítica Walter Benjamin (2002, 17), de "festivais de emancipação" da classe trabalhadora. Para o teórico alemão, o parque de diversões era assim um local de doutrinação ideológica, lugar de "entronizamento da comodidade" na nova sociedade do lazer:

> "Este deleite com a massificação dos parques de diversão – com as suas montanhas russas, os seus 'twisters', os seus 'caterpillars' – é uma atitude que é pura reacção. Ela leva-nos a um estado de sujeição no qual se baseia a propaganda, tanto industrial quanto política" (Benjamin 2002, 19).

Numa reflexão sobre a natureza paradoxal da instituição dos "tempos livres" nas sociedades modernas, enquanto zona de exploração para a "indústria do lazer", Theodor W. Adorno irá actualizar a crítica marxista de Benjamin, notando como esse culto ao lazer é um artifício criado pelas mesmas forças de que o trabalhador se procura libertar nas horas sem trabalho: "tempo livre não é mais do que a continuação

umbrosa do trabalho" (Adorno 1991, 194). Esta visão desconfiada dos espaços de distracção – uma distracção ideológica e programaticamente útil aos detentores dos meios de produção – estará menos presente em *Little Fugitive* por comparação com o seu seu contemporâneo *O Dreamland* (1953), sátira de Lindsay Anderson situada na feira popular de Margate, Kent. Este "filme de ódio" (Anderson 2004, 59) vai abrir o programa de curtas do Free Cinema no National Film Theatre (a cinemateca de Londres) e lançar, assim, uma pedra fundamental para a edificação do cinema moderno[9]. Nele, exercita-se o exibicionismo mais escabroso dessa indústria do lazer desmantelada pela *Kulturkritik* beijaminiana/adorniana. Os parques de diversões já são vistos como uma caricatura datada (sem graça) ou como ruínas de ultrapassados "choques da modernidade" (Rabinovitz 2012, 13). Nos dois filmes, mas mais no britânico, a ideia do parque de diversões como fantasmagoria atinge uma literalidade que o próprio Benjamin não parece ter encontrado nas oitocentistas Exposições Universais de Paris, mas que surpreendeu no efeito mortificador da fotografia. Em todo o filme de Anderson, tal como no início da viagem de Joey em Coney Island, assistimos à transmutação do riso em terror, induzido nomeadamente pela visão dos bonecos articulados de plástico, que assediam o público com a sua expressão e gestos rigidamente mecânicos, produtores de um efeito final macabro. Esta "rigidez mecânica", não-natural e, no limite, sinistra, advirá do facto de todo este espetáculo ser já "relíquia de outra época" em *O Dreamland*. Aliás, daí advém o lamento (*O*...): quando ultrapassado pelos tempos, o sonho torna-se pesadelo e a sociedade capitalista um reflexo decadente de si mesma. Em 1906, o visitante Gorki vira este filme antes de toda a gente, começando por Lindsay Anderson.

Depois do fascínio, vem o desinteresse e um sentimento de insegurança, que irá acabar de vez com a febre dos luna parques nos anos 50 e 60 e ao qual não são estranhos nem *Little Fugitive* nem o filme semi-mudo e semi-colorizado de Paul Fejos, *Lonesome* (1928)[10]. Por trás do inebriamento electrificante do carnaval de todos

[9] *O Dreamland* incorpora o espírito do movimento do Free Cinema, no seu elogio ao risco, à liberdade criativa, à imperfeição técnica ou, enfim, ao amador elevado à posição de autor: "(...) Crença na liberdade, na importância das pessoas e no significado de todos os dias. (...) Nennhum filme pode ser demasiado pessoal (...). A perfeição não é um fim", pode-se ler no manifesto-poema assinado por Loren Mazetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, todos eles críticos de cinema na revista *Sequence* que, ao passarem da teoria à prática, uma prática disruptiva com as tradições vigentes, vão lançar a primeira pedra para a construção de uma nova ordem: a do cinema moderno.

[10] Acabou a febre por grandiosos luna parques, mas não a sua existência, nem tão-pouco estes perderam o seu encantamento. Apesar do número de parques de diversão – e investimento global – ter decaído significativamente à medida que a rádio, cinema e, sobretudo, televisão entravam no quotidiano

os dias de Coney Island, é evidente já uma certa agorafobia no filme de Fejos, justificada pela história do encontro e desencontro amoroso entre Jim e Mary. Começamos num registo tipicamente edisoniano, com exibição do frenesim da vida moderna, dos transportes públicos e da agitação das ruas de Nova Iorque. Vemos Jim no seu emprego enquanto operário fabril e vemos Mary a desempenhar as funções de telefonista. Ela liga os cabos, que fazem as chamadas que relativizam os conceitos de tempo e espaço. Da mesma forma, as imagens do filme vão-se entrelaçando entre si, produzindo elas próprias – sobre o frenesim do que se mostra – uma cinética intensa. À mecânica da cidade e do trabalho – "New York wakes up—The machinery of life begins to move", lê-se no primeiro cartão – junta-se uma mecânica das imagens, que não pára com a chegada da tão esperada folga. Muito pelo contrário: numa efervescente Coney Island, Jim e Mary põem em movimento o seu amor, como antes fizeram funcionar as máquinas do seu trabalho. Saltitando entre atracções, o casal sobe tais alturas de empolgamento romântico que, a páginas tantas, a roda do carrinho da montanha russa pega fogo. A partir daí, a fórmula simples "boy meets girl" também ela incendeia e dá origem à fórmula mais extensa, enunciada por Manuel Cintra Ferreira (2007a) na sua crítica ao filme: "Boy meets girl, lost girl, founds girl". O rosto de Coney Island transfigura-se, quando Jim perde Mary na confusão. A perda poderá ser irreparável e, portanto, não há como apagar os efeitos daquele incêndio: o sonho tornara-se pesadelo. A lógica em *Little Fugitive* é parecida, pelo menos na medida em que também aqui a viagem anda aos ziguezagues, com os encontros e desencontros de Lennie e Joey em Coney Island: "lost Joey, found Joey, lost Joey, found Joey". Pelo sim e pelo não, para evitar irreparáveis "perdas", o melhor se calhar é ir ao cinema ou ficar em casa a ver televisão.

Propiciando uma brilhante fusão entre dois veículos da modernidade, os parques de diversões e (neles ou fora deles) a sala de cinema, o escritor nova-iorquino Delmore Schwartz narra no conto *In Dreams Begin Responsibilities* (1935) a história de um casal igual a tantos outros a partir de um tempo incerto, algures – para não dizer "no centro do choque" – entre o passado e o futuro. Como os amantes de *The*

---

das famílias da classe média, o ano de 1955 marca o início da segunda vida deste género de entretenimento. A inauguração da Disneyland vem fazer da parceria umbilical entre cinema e atracção feiral – foi este o contexto que Lumière e Edison encontraram para apresentar algumas das suas invenções pré ou paracinematográficas – um motivo para se relançar o gosto pelas diversões. Escreve Anne Friedberg (1993; edição Kindle) em *Window shopping: cinema and the postmodern* que esta "montra" para o universo de Walt Disney serviu também para o relançamento de algumas das atracções mais populares de Coney Island e da Exposição Universal de 1900 em Paris.

Crowd e *Lonesome*, futuros pai e mãe fazem de Coney Island a paisagem para um passeio romântico: "Ela decidiu aceitar uma volta pelo passadiço e um jantar agradável, evitando os divertimentos barulhentos por estarem abaixo da dignidade de um casal tão digno" (Schwartz 2011, 36). Apesar das reservas morais, eles irão à praia, andarão de carrossel, posarão juntos para a fotografia, lerão o futuro na barraca da cartomante e, o mais importante, ao jantar ele pede a mão em casamento. O narrador desta história é um espectador muito especial numa sala de cinema onde, em 1909, se projecta "um filme mudo como um da velha Biograph". "Não façam isso. Não é tarde para ambos mudarem de opinião. Nada de bom vai sair daí, apenas remorsos, ódio, escândalo e dois filhos cujas personalidades são monstruosas" (39), exclama em plena sala o implicado espectador, que, na realidade, ou em sonho..., é o filho do casal que, ali mesmo, no grande ecrã, celebra o começo do seu amor.

Não por coincidência, uma das primeiras diversões em que Joey entra tem como instrumento mágico, muito simplesmente, a fotografia. Se antes falámos de jogo como brincar, agora, na barraca das fotografias de Coney Island, falamos de jogo como interpretar (do francês *jouer*), sob a forma de um dos mais elementares modelos da brincadeira infantil: a *mimesis*. Com a cabeça colocada sobre um corpo de *cowboy* de pistola em riste feito de cartão, Joey observa as palhaçadas que o fotógrafo faz para que do seu rosto se ilumine um sorriso. Um sorriso amarelado é suficiente e o fotógrafo dispara. Durante a revelação da fotografia, Joey é deixado só com toda a parafernália cénica e é aí que o modelo de segundos atrás se transforma num actor patusco que reinterpreta os gestos do não menos singular fotógrafo. A imitação de Joey espelha, em reverso, o gesto de Engel atrás da câmara, que, à sua maneira, quiçá desajeitada (decerto amadora), "brinca aos realizadores de cinema". Engel e Orkin simbolizam em imagens a própria natureza fotográfica do cinema. Mas Engel e Orkin vão ainda mais longe quando, a certa altura, o visor da câmara de filmar coincide com o visor da câmara fotográfica, num plano subjectivo da *visão* de Joey. O que ele vê é a ilusão da imagem invertida pelo visor da câmara fotográfica. O que Joey faz é corrigir o que vê: altera a realidade para corrigir o efeito ilusório do que vê através da câmara. Como se a representação ditasse a verdade das coisas e não o contrário.

Ao mesmo tempo, Coney Island enquanto ecrã do romance é algo que atravessa *Little Fugitive* como uma brisa doce e terá como epítome não uma imagem sua, do cinema, mas uma imagem vizinha, da fotografia. *Coney Island Embrace* (1938) é

uma fotografia de Morris Engel, que fez capa do diário *PM*, e que congela o momento em que, na praia de Coney Island, uma jovem mulher, de cabelos ao vento, abraça um homem de quem só vemos as costas nuas, o boné e as calças do exército (Anexo I, p. 378). O romantismo de Coney Island é documentado candidamente pela câmara de Morris Engel em várias ocasiões. Em duas delas, a câmara de filmar como que anima uma fotogranfia antiga de Walker Evans, *Coney Island* (1928): um homem e mulher abraçados de costas para a câmara[11], enquanto contemplam o esplendoroso cenário feito de praia e diversão.

Quando Lennie se precipita para Coney Island em busca do irmão desaparecido, animam-se imagens eivadas da mesma aragem romântica. Lennie faz um pequeno intervalo na sua procura pelo irmão. Com os olhos postos no mar, tão tentador…, tira as calças de ganga, sujas dos "jogos de rua", e a sua t-shirt, onde despedaçou um tomate para simular o sangue da ferida que o tiro de caçadeira do seu pequeno irmão não abriu, brincadeira maldita que lhe custou caro. Vai ao mar e quando regressa depara-se com um casal, que se envolve amorosamente como *Les amants* de Magritte, e que ocupa soberanamente o pequeno quinhão de areia onde o rapaz tinha deixado a sua roupa, que, entretanto, já ameaça "fossilizar". Lennie dá conta da sua presença uma, duas, três vezes. Sem conseguir uma resposta, pede timidamente ao casal para lhe devolver a roupa. E é também com indiferença que o homem "desenterra" as calças e a t-shirt e as devolve ao seu sôfrego proprietário. O Tati de *Les vacances de Mr. Hulot* (1953) espreita nas entrelinhas deste pequeno e frágil *gag*.

Quando a tempestade arranca a electricidade da terra e a transfere para os céus carregados de nuvens – também aqui *Little Fugitive* refaz *Lonesome* –, Lennie refugia-se numa geladaria. Num dos vários planos que comporão uma pequena sinfonia urbana de Coney Island e arredores, vemos debaixo do passadiço a silhueta de um casal que se prepara para dar o dia de praia por terminado. Ele e ela dobram a toalha

[11] A fotografia em Coney Island é, aliás, um *remake* da fotografia que Walker Evans faz para uma reportagem da *Fortune* em 1927, sobre um cruzeiro para Havana, que teve como redactor o seu amigo James Agee (Campany 2014, 24). Na primeira página de «Six Days at Sea», vemos, destacada, a imagem de um casal, de costas para a câmara, apreciando a vista para o mar infinito ou... não, na realidade, virados para um terceiro elemento que, ao fundo, lhes tira uma fotografia. A contemplação para o infinito era, afinal, a da pose fotográfica, para a câmara. Evans apanhava várias vezes os seus "modelos" de costas. A posição seria objecto de uma inusitada "(re)colecção de imagens" no seu artigo «The Rear View Folders», que escreveu e compôs para a *Vogue* em 1949, no âmbito de uma reportagem alargada sobre os corredores e salas de leitura da The New York Public Library (43). Uma espécie de *patchwork* de imagens de figuras de costas – entre fotografias conhecidas e postais comuns – é mostrada por Walker Evans como um conjunto de curiosos exemplares da vasta colecção de fotografias acessível na The New York Public Library Picture Collection.

em conjunto. Os dois premeiam mutuamente com um beijo rápido o encontro das duas pontas da toalha. Um beijo que valerá por todos os beijos dados em Coney Island; por exemplo, como aquele que a câmara de Bruce Davidson captaria para o seu livro *Brooklyn Gang: Summer 1959*: *Under the Boardwalk at Coney Island* (Anexo I, p. 378). Uma imagem da felicidade que, pese embora impossível de encenar, foi cena recorrente na história de vida de vários casais nova-iorquinos, como o de *Lonesome*, como o do filme da Biograph que nunca existiu e que tem como protagonistas os pais de Delmore Schwartz.

Apesar das imagens-postais que assinalam Coney Island como o local preferido dos jovens amantes, *Little Fugitive* diz-nos que, em 1952, o tempo dos parques de diversões está a acabar, até porque a televisão estava aí. Como diz Lauren Rabinovitz (2012, 155) a propósito de filmes realizados depois de 1920 que retratam parques de diversão, as pessoas a certa altura "participam nos parques de divesão e na sua tecnologia puramente como actos de consumo moderno". O moto de Joey é esse: menos o da fascinação pela tecnologia que o desejo de acumular e gastar. Com o dinheiro que tem e que lhe foi deixado pela mãe, ele quer experimentar todas as diversões, sobretudo aquela que lhe permita andar de pónei uma, duas, três, quatro... infinitas vezes! Sempre contando com a ajuda do seu assistente predilecto, Jay. Mas quando o dinheiro acaba – porque este não é o sonho do "Omega Boy" Palle –, Joey tem de se desenrascar por si mesmo, pelo que subitamente, como descreve Manny Farber (2009, 453) numa – *hélas!* – pouco entusiástica crítica ao filme, "a sua personagem dependente (...) torna-se num Robinson Crusoe de trazer no bolso operando numa praia apinhada de gente". Uma estratégia de sobrevivência que é uma estratégia de prazer.

No areal, Joey encontra o "emprego temporário" que lhe permitirá sobreviver, ou melhor, alimentar o vício por cavalos, reais e eléctricos. A troco do dinheiro do depósito, vai recolher garrafas de vidro como aquela que vemos no canto inferior esquerdo da já referida fotografia de Morris Engel, *Coney Island Embrace*. Enquanto executa diligentemente o seu trabalho, o pequeno fugitivo vai descobrindo uma "vida paralela" na cidade, marcada por uma paisagem humana despida e disforme envolvida em rituais próprios. O mais interessante no cenário da praia é a forma como a câmara nos dará banhos de multidão, explorando, nas palavras precisas de Henri Agel (1983, 232), o "lado sórdido, bárbaro e decadente desta aglomeração de corpos" ou, reconduzindo as palavras de Strand sobre as fotografias constantes da primeira expo-

sição a solo de Engel, *Photographs of People* (1939), para o domínio das imagens em movimento, "a vasta fisionomia social da América" (Haaften 1999, 10). Com efeito, as suas fotografias tiradas nos anos 30 no areal de Coney Island servem de planta para o que se realiza em *Little Fugitive*, como se delas emergisse, simultaneamente, a *repérage* e a *mise en scène* da sua primeira experiência no cinema.

O mesmo comentário irónico sobre a vasta fisionomia de corpos proteiformes, predominantemente captados em profundidade, atravessa fotografias e fotogramas. Por um lado, um comentário à multitude ou a uma vasta colecção de corpos que ocupam cada grão da fotografia (perdão, do areal). Por outro lado, uma sátira que tem como grande matéria-prima o indivíduo. A fotografia dá-nos a sensação de multitude, colecção desarticulada de corpos, isto é, "sem centro", ao passo que o cinema comenta a sua vastidão tendo por referência o pequeno Joey, cujo corpo "perdido no espaço" serve de "ponto de fuga" (não só virtual como literal) ou articulação possível, corpo contra corpo, do que se vê. Essa "vista", contudo, é compartilhada pela fotografia e pelo cinema, já que Engel nos anos 30 fotografava os veraneantes num ângulo baixo, como se aí antecipasse o olhar de criança que iria enformar a passagem de Joey pela praia de Coney Island. De qualquer maneira, se no cinema partimos sempre do indivíduo para o todo, nas suas fotografias primeiro somos interpelados pelo todo e só depois descemos ao individual ou à relação entre indivíduos. O que é notável, contudo, é que *aquele movimento ocorre*, isto é, *pela* sua câmara cinematográfica, Engel ainda pensa o *todo* fotográfico, caso contrário não seria possível o tal comentário irónico à fisionomia dos corpos, mais precisamente, do corpo de cada indivíduo e do corpo da multidão. Com isto, é como se Engel sintetizasse, tendo como figura *pivôt* (ou puro *alter ego* fotográfico) Joey, o melhor de dois mundos: o comentário ao físico dos veraneantes em Lisette Model *versus* o retrato da multitude em Weegee.

Lisette Model é uma das mais proeminentes fotógrafas do núcleo da Photo League. Nascida na Áustria, Model emigra para os Estados Unidos com o seu marido, o pintor Evsa Model, em 1937, tornando-se em pouco tempo numa presença regular nas páginas da *Harper's Bazaar* e do *PM*. As fotografias que tirou em Coney Island servem de amostragem do seu olhar fotográfico particularmente idiossincrático que seduziu e inspirou alguns dos maiores representantes da fotografia de rua do seu tempo, como Walker Evans, Reginald Marsh, Sid Grossman e, acima de tudo, Berenice

Abbott[12]. Esta última, fundadora com Paul Strand da Photo League, irá redigir o prefácio do único *photo book* da carreira de Model. As suas palavras valem tanto para a sua obra em geral como, especificamente, para a fotografia que teve honras de capa e que nos interessa aqui analisar, *Coney Island, Standing*, que é complementada dentro do livro por uma outra, *Coney Island, Reclining* (Anexo I, p. 379). Nessas imagens, a musa em fato de banho é uma mulher anafada que, desafiando todos os cânones de beleza, exibe o corpo com um sorriso rasgado nos lábios.

Como acontece em *Little Fugitive*, é menos justo falar-se aqui do triunfo do grotesco, exploração da fealdade dos corpos de todos os dias, que numa celebração das formas humanas mais terrenas. Estas que, quando postas em pose para a fotografia, vêm sabotar os cânones de beleza perpetuados nos *outdoors*, revistas e, claro, cinema. "O que se costuma chamar de 'a mulher gorda' de Model, nota Abbott (Model 1983, 8-9), "é uma tresleitura. O que ela pretende dizer é 'Esta pessoa é vital e forte seja magra ou gorda'". Rimo-nos da audácia, da fotógrafa e da sua desafiante modelo, e, em certa medida, de nós próprios por nos guiarmos por um cada vez mais estreito e tacanho conceito de beleza. Somos da opinião de que em *Little Fugitive* – como já nas fotografias de Morris Engel – não nos rimos tanto daquela "senhora gorda" quanto nos rimos de nós próprios. "Nós temos muita piada, e é bom que nos possamos rir uns dos outros", escreveu mais à frente Abbott (8). Em virtude de uma posição muito particular dos elementos no quadro, quase sempre capturados ao nível do chão, Engel e Model partilham a mesma concepção dos corpos como esculturas naturais. A descrição de Abbott (9) é eloquente e vale para os dois universos:

> "Cada figura é uma peça monumental tanto em forma como em substância. As pessoas tornam-se esculturas, e as esculturas tornam-se pessoas com o peso do mundo sob os seus ombros. [Quanto mais pode a fotografia relacionar-se com a escultura do que com a pintura?]".

A proverbial expressão "corpo escultural" ganha aqui toda uma nova leitura.

No Verão quente de 1940, um ano antes da palestra na Photo League que o tornaria membro ilustre do grupo, o lobo solitário Weegee foi destacado pelo jornal

[12] Para uma história completa da iconografia ligada à praia e diversões de Coney Island, consulte-se o catálogo da exposição *Coney Island: Visions of an American Dreamland, 1861-2008*, organizada pelo Wadsworth Atheneum Museum of Art em 2015.

PM para apurar a forma como os nova-iorquinos estavam a lidar com as temperaturas altíssimas (Barth 1997, 23-24). Esta foi a primeira de muitas reportagens fotográficas que Weegee, fotógrafo especializado no crime, na depradação e na perdição urbanas, fez no areal de Coney Island, de onde resultaram inúmeras fotografias, entre as quais a célebre *Coney Island at noon* (1942) (Anexo I, p. 379). Num picado que parece ter sido tirado do cúme das rochas que vemos em *Little Fugitive*, Weegee mostra-nos, como nota Kozloff (2002: 35), um aglomerado de gente que, pela pose forçada, parece uma grande família pacificamente desordenada. Indo além do insólito do quadro, Weegee pisca o olho para o seu fora de campo: no instante seguinte à fotografia, esta massa de pessoas, de vários *backgrounds* sociais, com físicos diversos, mas todas elas de tez "branca", recomeçará a disputa às cotoveladas por um pequeno lote de areia.

O olhar de Engel é mais nostálgico que o de Weegee. "(...) o tratamento de Coney Island [por Weegee] é menos caloroso e subtil que o de Morris Engel", escreveu Paul Strand (Sante et al. 2006, 21) no artigo «Weegee Gives Journalism a Shot of Creative Photography». Apesar desta importante diferença, não raras vezes *Little Fugitive* transmite o lado maciço, indiferenciado e dessensibilizado de "uma multidão de indivíduos solitários" (Bazin 1992, 166; nota de rodapé). Afinal, será que Coney Island não pode ser simultaneamente local de romance e descanso, mas também de caos, solidão e mesmo abandono? Ademais das mensagens que aludem ao desaparecimento de pessoas, um pequeno episódio de *Little Fugitive* é significativo neste aspecto: uma rapariga que se prepara para se estender no areal com o seu namorado enxuta desinteressadamente uma menina que por ali passa – "Go away! Where's your mother?".

E Joey? Afinal, onde pára Joey? A interrogação ganha contornos dramáticos quando a tempestade se abate sobre Coney Island e Lennie já está conformado com a solução que até então evitara: reportar o desaparecimento à polícia. É quando a esperança se parece extinguir por completo que "o acidental" corrige o sentido dos acontecimentos, desta feita, precipitando a união entre os dois irmãos. Lennie regressa à praia e vê um ponto pequeno ao fundo. O ponto de fuga de outros quadros promove agora o reencontro. Vemos Joey. Lennie corre para ele e, depois, os dois correm para casa, movidos pela esperança de a mãe não ter ainda regressado da viagem. Os miúdos salvam a pele "no último minuto". A encenação é tão bem sucedida que a mãe promete compensar os rapazes desses dois dias em que estiveram fechados em casa e

– como denunciam os olhos irritados do mais pequeno – vidrados no televisor: "next Sunday we're all going to get out in the air. I'm going to take both of you to Coney Island". Como num carrossel ou num zootropo, a viagem do filme dá uma volta de 360º, mas, desta vez, pelo olhar cúmplice que trocam, ficamos com a certeza de que Lennie não voltará a perder de vista Joey.

1.2. A invenção da Nouvelle Vague

Só uma razoável distância temporal nos permitiria encontrar num pequeno filme como *Little Fugitive* as principais lições da modernidade cinematográfica. Foi precisa a sua reposição em Paris, 56 anos após a sua estreia no Festival de Veneza, para darmos conta da dimensão do esquecimento. Uma dimensão que o esmagava na sua cândida pequenez. Disse-nos Manuel Cintra Ferreira em entrevista:

> "O que aconteceu ao filme de Engel, o seu 'esquecimento', corresponde, no fim de contas, ao destino de muitas das obras que vieram mudar algumas coisas, trazer novidades e transformações. Sendo assimiladas por autores que lhes sucedem, acabam por ser absorvidas pela produção corrente" (Anexo III, p. 407).

Na edição de Fevereiro de 2009 dos *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala (2009, 15) identificava este "meteorito vindo do espaço" como o "elo que falta" na história do cinema moderno ou, para sermos mais exactos, "(...) um pequeno imprevisível ilhéu, a meio caminho entre a primeira vaga do neo-realismo italiano e a futura Nova Vaga francesa. Entre a modernidade europeia e o vindouro cinema independente americano". Na introdução ao filme presente na edição DVD, Bergala reforça a sua tese: "[*Little Fugitive*] é um filme que está verdadeiramente no *nó* da modernidade". Ora, como fundamenta o teórico francês, este "nó" foi atado por três dos nomes mais imprescindíveis para a compreensão das "novidades e transformações" que desde o final da Segunda Guerra Mundial vão reconfigurando as linhas-mestras da linguagem cinematográfica: André Bazin, François Truffaut e Jean-Luc Godard.

André Bazin foi, de entre os seus pares, o que mais felicitou a decisão do júri de Veneza em premiar *Little Fugitive*. Na edição número 27 na revista por si fundada

(com Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca) *Cahiers du cinéma*, Bazin (1953, 20) diz que este foi "o mais original acontecimento neo-realista do ano". Quatro meses depois, uma opção editorial evidenciava que a posição de Bazin se tinha consensualizado entre os membros da redacção: os *Cahiers* começaram o ano de 1954 (edição número 31) com Richie Andrusco/Joey na capa. Nesta edição, ficou célebre o artigo de François Truffaut sobre o estado do cinema francês, um dos mais importantes textos prévios ao movimento da Nouvelle Vague: «Une Certaine Tendance du Cinéma Français» (Truffaut 1987, 211-229). Nele, Truffaut produz uma crítica implacável aos cineastas instalados do cinema francês, tais como Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Jean Delannoy, Yves Allégret, René Clément e Henri-Georges Clouzot. Para o jovem crítico, com então 22 anos, esta geração de cineastas, parte de uma "Tradição da Qualidade Francesa", apostara numa correspondência aburguesante entre literatura e cinema que subsumia o realizador à figura do argumentista (os mais notáveis eram Henri Jeanson, Jean Aurenche, Pierre Bost e Jacques Prévert) e, como tal, treslia a vocação realista do cinema, tão propugnada pelo seu mestre e tutor André Bazin. Ao mesmo tempo, como resume Jean Douchet (1998, 118) no seu livro *Nouvelle Vague*, "Eles fabricaram um cinema que não correspondia mais à realidade experimentada pelo cidadão do pós-guerra".

Não por acaso, também nesse número dos *Cahiers*, Bazin voltava a falar de *Little Fugitive*, num (não tão histórico) artigo de quatro páginas que intitulou «Un Film au Téléobjectif». Nele, Bazin relata que este foi o filme mais aplaudido em Veneza ao lado da monumental obra-prima de Kenji Mizoguchi *Ugetsu monogatari/Contos da Lua Vaga*. Algo notável, tendo em conta o facto de *Little Fugitive* ter sido relegado para o pouco prestigiante horário da tarde, aquele que, de acordo com Bazin (1954, 49), era consagrado aos "filmes sacrificados". É com indisfarçável gozo que Bazin (49) escreve: "(…) aqueles que viram *Little Fugitive* puderam à tarde fazer tremer com uma insistência sádica a consciência dos ausentes". Nas últimas linhas, acrescenta que este constitui, com *Jeux interdits* de René Clément, curiosamente a obra laureada com o Leão de Ouro no ano anterior, um progresso "original e sem dúvida definitivo no filme de crianças" (Bazin 1954, 52).

Bazin adora a espontaneidade de tudo, desde a mímica (necessariamente) improvisada de Richie até à imprevisibilidade do cenário natural. O "charme do filme" estava nessa "margem de indeterminação" entre o que era planeado e o que era fortui-

to. Para o crítico francês, *Little Fugitive* resulta como um verdadeiro "documento social de Coney Island" e, como tal, "A sua originalidade é, em grande parte, devida àquilo que ele nos revela da vida norte-americana, que mesmo a produção dita neo-realista não nos tinha ainda dado a descobrir" (Bazin 1954, 50-51). Bazin (1954, 51; 1953, 20) defende ainda que *Little Fugitive* se confunde com a vida, quando tende para a improvisação pura dos actores e dos próprios realizadores, aproximando-se como poucos filmes do ideal do teórico e argumentista neo-realista Cesare Zavattini: "um filme (irrealizável?), cujo realizador não conhecia o desfecho, (…) [um] filme livre como a vida ela mesma". Para Alain Bergala (2008b; intro. DVD), a decisão de puxar para a capa de uma edição tão determinante daí em diante não era para a orientação editorial da revista, obviamente, infundada:

> "Acho que não é por azar que a equipa escolheu este pequeno filme, que é o contrário do 'cinema de qualidade' francês. (...) É uma espécie de emblema: o cinema podia ser assim. O cinema podia ser livre, fazer-se com uma pequena equipa, fazer-se em cenários naturais e não custar caro. O reconhecimento deste filme pelos *Cahiers* é estratégico".

Esse reconhecimento saltará das páginas dos *Cahiers* amarelos para as ruas, poucos anos depois, pela mão de François Truffaut.

A Lillian Ross[13] (2014, 4), jornalista da revista *The New Yorker*, o realizador francês terá dito: "A nossa nova vaga não teria existido, se não fosse o jovem americano Morris Engel, que nos mostrou o caminho para a produção independente com o seu bom filme *Little Fugitive*". Truffaut, conhecido em Paris como "le petit Truffaut", afirmava no mesmo artigo que desde os sete anos viu três mil filmes, mas apenas quatro conseguiam retratar com justeza o mundo da infância. Mais do que filmes "para crianças", *Zéro de conduite* (1933), *Putyovka v zhizn*/*O Caminho da Vida* (1931), *Germania anno zero* (1948) e *Little Fugitive* eram, para Truffaut (Ross 2014,

[13] Ross entrevistou François Truffaut em cinco ocasiões diferentes, desde a sua primeira ida a Nova Iorque para a apresentação de *Les quatre cents coups*. Tinha aí Truffaut apenas 28 anos. Seguiram-se reportagens feitas em 1964, 1970, 1973 e 1976. Estes trabalhos, compilados no livro *François Truffaut by Lillian Ross: from The New Yorker, 1960-1976*, atestam acima de tudo a persistência desse *amour fou* que Truffaut não cessou de alimentar pelo cinema. Quando já tinha 44 anos, Truffaut, descreve Ross (2014, 37), era assim: "Interesses fora do cinema: zero. Interesses no cinema: ainda completamente consumidores".

5), filmes "de crianças", filmados à altura dos seus olhos e através deles. Com efeito, dois espaços são filmados em *Little Fugitive*: um exterior (documento sobre uma cidade e um tempo de que Joey é produto) e outro interior (documento sobre uma cidade e um tempo tal como são *percepcionados* por Joey ou de que, em suma, este é produtor). Estas duas dimensões, interior/exterior, selam a ideia de uma "objectividade psicológica" (Bazin 1992, 298) associada à experiência do pequeno fugitivo.

De facto, em 1960, ano da estreia internacional de *À bout de souffle,* Truffaut não se cansou de afirmar à imprensa que o verdadeiro impulsionador da Nouvelle Vague não era nem ele nem Jean-Luc Godard, mas o norte-americano Morris Engel (Bergala 2009, 16). Num longo artigo de 1957 que escreve para o *Arts* a partir do Festival de Cannes, Truffaut (1987, 243) já elegera aqueles que eram para si os grandes precursores do "filme do amanhã", entre eles, estavam os três amigos que, sem meios e com um orçamentos de tostões, haviam lançado um filme que gozou de uma impressionante carreira internacional. *Little Fugitive* representava a promessa de um cinema de autor, que falasse na primeira pessoa e que se realizasse como um "acto de amor": "O filme do amanhã será parecido com quem o realiza e o número de espectadores será proporcional ao número de amigos que o cineasta tem./ O filme do amanhã será um acto de amor" (248).

A admiração de Truffaut por este modelo de produção, tão económico quanto afectivo, não se ficaria por estas palavras. Dois anos depois, Truffaut vai a Cannes ganhar a Palma de Ouro com um filme que era em tudo coerente com os seus proféticos pronunciamentos na revista *Arts*. Dentro dessa anunciada nova economia de afectos que se queria incompatível com o regime de produção vigente, impessoal e anónimo, *Les quatre cents coups* abre com uma dedicatória à memória do pai da sua cinefilia, André Bazin. O desaparecimento precoce do fundador dos *Cahiers* em 1958 roubou-lhe a felicidade de assistir aos primeiros passos desse seu cine-filho e depois dos seus irmãos na alta roda da *prática* do cinema. Em certo sentido, também a Nouvelle Vague é a história de uma geração – ou de uma radical cinefiliação, diria Serge Daney (1996, 215) – que, subitamente órfã de pai (Bazin), é obrigada a crescer e a dar o salto na sua relação com o cinema e a vida, passando dos sonhos da infância e do afã teórico, por vezes quase metafísico, da adolescência (a cinefilia) para a reali-

dade *tout court* da idade adulta (a *real*ização)[14]. A história que abre, fora de campo, a primeira longa de Truffaut, que serviria de ventre à geração da Nouvelle Vague, está contida precisamente na homenagem ao grande pai ausente. Serge Daney (2007, 49) tinha razão quando, na sua entrevista a Toubiana para o livro *Persévérance*, concluía: "Cinema, um lugar de pais ausentes e defuntos". Do epitáfio nasce uma sentença viva de mudança, fundadora de um movimento que encontrou no respeito pelo passado e pela memória (*do* cinema) as coordenadas principais da acção presente (*no* cinema). Se a ausência-presença do pai Bazin é fundamental à compreensão do que foi a Nouvelle Vague, a hoje menos reconhecida ausência-presença do irmão mais velho Morris Engel não o é menos.

Les quatre cents coups tinha de ser *apenas* um filme sobre uma criança indisciplinada – que parece saída de *Zéro de conduite* de Vigo – em processo de fuga do mundo dos adultos. "Mesmo quando criança, adorava crianças (…). Eu tenho uma ideia forte sobre o mundo que elas habitam. Moralmente, a criança é como um lobo – fora da sociedade", diz "*le petit* Truffaut" à *The New Yorker* (Ross 2014, 5). Como já daqui se depreende, as afinidades, temáticas e formais, com *Little Fugitive* saltam à vista. Desde logo, Truffaut escolhe trabalhar com uma criança e decide filmar fora dos estúdios, com pouco dinheiro e uma equipa de muito pequena dimensão. Engel (Axmaker 2009) diz que apenas são precisas duas pessoas para se fazer um filme, Truffaut (Ross 2014, 4-5) não discorda e justifica:

> "uma pequena equipa é de uma grande ajuda para um actor, especialmente quando este é inexperiente. Quanto menos pessoas ele encontra à sua volta, mais natural ele será. A filmar muitas das minhas cenas, eu mando toda a gente embora menos o operador de câmara".

A ligação entre estes dois filmes não se fica pelo "método". Ademais da primazia dada ao ponto de vista da criança e da inspiração que foi buscar às suas recordações de infância, Truffaut pede emprestado a *Little Fugitive* algumas ideias, nem

[14] Esta visão nostálgica da infância *vis-à-vis* um certo desencantamento face ao processo de crescimento tem tradução lapidar na personagem que o próprio Truffaut interpreta no seu filme *La nuit américaine* (1973), crónica tragicómica sobre a rodagem acidentada de um filme. Truffaut desdobra-se no papel de realizador do filme e no papel de actor que interpreta o realizador do filme dentro do filme. Se a realidade das filmagens lhe oferece obstáculos cada vez mais inultrapassáveis, os sonhos que tem à noite confrontam-no com as memórias da infância, nomeadamente a forma doce e livre como, em criança, *vi(vi)a o cinema*.

que episódicas, para compor as "escapadelas" do seu *alter ego* Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud). Duas delas parecem-nos evidentes. Desde logo, a sequência em que Doinel usa o dinheiro do almoço para jogar *pinball* num café e para depois pagar uma volta na atordoante roda giratória (uma espécie de zootropo sobredimensionado) lembra a viagem de Joey pelas atracções da feira popular de Coney Island, especialmente a sua primeira viagem de carrossel ou até o salto de Lennie na Parachute Tower. O uso de planos subjectivos, ângulos inusitados e montagem acelerada são o denominador comum dessas cenas. Por outro lado, tanto Doinel como Joey procuram criar uma certa rotina na sua nova vida enquanto fugitivos solitários. Depois de uma noite mal passada, Doinel furta uma garrafa de leite e faz dela o seu pequeno-almoço improvisado. A seguir, replicando um gesto de Joey, dirige-se a uma fonte para lavar a cara[15]. Tanto um como outro envolvem-se, provavelmente movidos por um desejo de escape, numa estratégia de encenação da normalidade que demora pouco a sucumbir à força intrusiva da vida – como a areia da praia que inevitavelmente se entranha na roupa, se cola à pele e entra nos olhos.

A tentação seria dizer que todas estas citações não passam de pequenas homenagens proporcionais à importância que um filme tem para o outro. A questão é que, neste dois filmes, os pequenos gestos guardam a grande narrativa das suas personagens. Como escreve Fereydoun Hoveyda (1985, 56) nos *Cahiers du cinéma*, num artigo de 1956 intitulado «La Première Personne du pluriel»,

> "Ele tem uma sensibilidade inata para os objectos inanimados e a sua relação com os seres humanos. (...) Truffaut tem uma paixão por tudo aquilo que, à primeira vista, parece trivial: os papéis a serem queimados, o caixote do lixo a ser esvaziado, as cortinas que o rapaz usa para secar as mãos, o lava-loiça de onde ele tira os talheres, a casca de banana que ele tira, etc".

[15] Sobre esta e outras analogias, recomenda-se o visionamento do ensaio audiovisual *As Fugas do Pequeno Fugitivo*, mostrado na Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema no âmbito da comunicação "Os Cineastas Amadores do Pós-guerra: A Fotografia de Rua como Sinopse da Modernidade Cinematográfica", Janeiro de 2015, no âmbito da rubrica "Intervalo para o Conhecimento". Ouça a comunicação e veja o ensaio aqui: https://dossierarkadin.wordpress.com/2015/01/18/intervalo-para-o-conhecimento-em-video/.

Esta valorização dos gestos e da relação das personagens com as coisas e acções mais corriqueiras, que tem a sua génese no burlesco chapliniano (como veremos mais à frente), é aquilo que faz a essência cinemática do filme de Engel e Orkin. Se a fotografia nos permitia entrever essa relação quase performática entre as crianças e as coisas do mundo, o cinema dava duração e movimento aos gestos e expressões da criança, por exemplo, enquanto abocanha uma "gigantesca" fatia de melancia, quase engole de uma vez só a mais famosa invenção de Coney Island, o *hot dog*, ou se embriaga com uma garrafa de coca-cola. De facto, será explorando-os na sua duração própria que Engel e Orkin vão encontrar a dimensão burlesca dos gestos pequenos, libertando-os da carga sócio-política ou, no limite, fantasmática do documento fotográfico.

Ao mesmo tempo, a história de *Little Fugitive* podia ser recontada sob a perspectiva dos objectos: um rapaz (Lennie) à procura do irmão (Joey) ou a história de uma harmónica que de perdida passa a achada. O amigo de Lennie, Harry, resolve dar a harmónica a Joey como se esse objecto contivesse o espírito do seu irmão morto ou, usando um conceito de Marcel Mauss (2008, 68-70), o *hau*[16] de Lennie. A própria existência fílmica de Lennie está associada à harmónica, tal como a de Joey está ligada ao coldre e à pistola de *cowboy*[17]. Sob este prisma, Lennie separa-se não só de Joey como, não menos importante (?), da sua harmónica. Ao mesmo tempo, a bola de trapos que, antes da fuga, Joey dá a Lennie numa tentativa de reconciliação e que o segundo rejeita ganha um significado totalmente diferente depois da fuga: esta passa

[16] Partindo do estudo antropológico que fez das sociedades primitivas (isto é, sem escrita e moeda) do noroeste americano, da Polinésia e da Melanésia, Marcel Mauss elabora sobre a natureza retributiva ou paroxística – tendencialmente conflituosa – de *todas* as relações económicas e sociais. O *hau* é a alma do proprietário do artigo (*taonga*) que é dado a um elemento da tribo rival e contém ainda o espírito de todos os seus mais antigos antepassados, incluindo os deuses – eis a natureza "re-ligiosa" ou coesiva do *hau*. Por isso, não aceitar o *taonga* representa uma ofensa grave à tradição do *potlatch*, grandes cerimónias tribais que estruturam todos os domínios (social, religioso, cultural, económico) dessas sociedades.

[17] Outro objecto desempenha, por instantes, um papel de igual modo significativo. Lennie, subindo no Parachute Tower, avista à distância Joey pela primeira vez desde o "acidente". Este último traz na mão um objecto que o sinaliza: um balão. Em terra, Lennie guia-se pela sua movimentação entre a multidão até que, de súbito, o balão eleva-se e desaparece no céu carregado de nuvens. Lennie não viu Joey, mas sabe, pelo balão, que o perdeu de vista. Esta fusão antropomorfizante entre Joey e o balão seria mais tarde tornada no principal motivo de *Le ballon rouge* (1956) de Albert Lamorisse, um dos filmes que motivaram Bazin na elaboração da sua "lei da montagem interdita", mas sobre ele François Truffaut (1978; edição Kindle) escreveu numa crítica que ficou célebre: "Não haja dúvida de que *Le ballon rouge*, história de amor sobre um rapazinho e o seu balão que o segue para todo o lado como se fosse um cachorrinho, é um filme cuidadosamente feito, e admiravelmente fotografado, se não mesmo bem realizado; da mesma forma, o rapaz faz o mínimo de caretas possível. Dito isto, não existe, na minha opinião, nem poesia, nem fantasia, nem sensibilidade, nem verdade neste filme - não há *verdadeira* poesia, fantasia, sensibilidade, ou verdade".

a representar a ausência de Joey ou um sentimento culposo de nostalgia sobre quando este estava presente. A bola de trapos sugere, pela primeira vez, a futura reunião fraternal.

Perguntamo-nos se a importância dos objectos na obra de Engel não estará associada à memória do seu pai, que faleceu quando este tinha apenas 3 anos e de quem este herdou apenas um relógio de pulso de pouco valor. "Sei que o relógio era da máxima importância para ele, dado que ele nunca conheceu o pai", confidenciou-nos Mary Engel. O próprio Morris Engel terá referido que esse objecto era a essência simbólica do mistério ou do poder de um outro mundo (Ankeny s.d.). "Where is the father?", pergunta o professor de inglês a um dos colegas de Doinel. Esta interrogação assombra a história de vida de Engel e de Truffaut, que, como Doinel, nunca conheceu o seu pai verdadeiro. O seu amigo de infância Robert Lachenay recorda o dia em que Truffaut apareceu sobressaltado em sua casa para lhe contar a chocante descoberta: o seu pai não era "pai de verdade", mas, *hélas!*, um padrasto[18].

Na cena final de *Les quatre cents coups* vemos resquícios dos instantes derradeiros de *Little Fugitive*, mas também – Vigo de novo – de *L'atalante*. Doinel corre sozinho na praia deserta em direcção ao mar, contempla-o rapidamente pela primeira vez e vira-se para a câmara. A imagem congela antes que alguém (um Lennie ou um père Jules?) apareça para lhe aliviar a dor (esclarecendo um equívoco ou devolvendo-lhe o seu objecto de desejo). O "fim" sobrepõe-se a uma imagem frontal de Doinel, que não será muito diferente da fotografia de identificação que lhe tiraram na Casa de Correcção. Apesar disso, Doinel olha a câmara de frente – regra proibitiva na gramática griffithiana do cinema, mas não na fotografia – como se já não tivesse medo do seu reflexo e, por isso, esta imagem final, com o seu quê de redentora, também encerra uma réstia de esperança. No seu livro *Photography and Cinema*, David Campany (2008, 57) aprofunda a análise de tão pungente – porque duradouro? – fotograma:

> "Através da fotografia ele [Truffaut] procura finalizar sem concluir, optando pelo que é, de facto, a abertura essencial da imagem fotográfica. Em vez de a domar, Truffaut deixa-a à solta em toda a sua multiplicidade, criando aquele que é o final mais definido e indefinido do cinema".

[18] Comentário áudio do DVD de *Les quatre cents coups*, edição The Criterion Collection, 2006.

Aí, nesses instantes, o cinema como que cita, isto é, chama a si, toda a potência da imagem fotográfica, algo que é notado por Christian Metz (2000, 64) quando este afirma que um dos elementos sintáticos instauradores de uma ideia de cinema moderno é o primeiro *verdadeiro* florescimento da fotografia no cinema.

"É a ideia do ARRESTO DA IMAGEM que é preciso escavar", escreveu Serge Daney (1993, 37) num dos seus apontamentos publicados postumamente em *L'exercise a été profitable*. Respondendo a si mesmo, Daney, que se notabilizou por escrever e pensar em *freeze-frames* (Bellour 2012, 25), não precisará de muitas linhas para esboçar algumas das observações mais acutilantes sobre a ontologia da imagem cinematográfica ante o seu arresto fotogramatical. Para este que foi o grande "último herdeiro" do pensamento crítico de André Bazin, o *freeze-frame* final, como o que congela Doinel na praia, é uma "imagem-terminal" que nos diz que há imagens para lá das quais o movimento não pode continuar, ou seja, uma imagem "sem outra". Imagem-terminal é um "arresto de morte" (15), um "regresso ao inanimado" (Daney 1993, 37) e, como corolário, a um certo *rigor mortis* fotográfico. Sobre o *freeze-frame* de Doinel, Daney diz que este é "uma forma de devolver o filme ao seu esqueleto de imagens fixas, como um cadáver devolvido às cinzas (*ashes to ashes*, *frames to frames*...)" (Bellour 2012, 133).

Não será essa a verdadeira mudez cinematográfica? A imagem que já não mexe não é, na especificidade do discurso fílmico, aquela que se cala? Nesse sentido, não podemos reduzir o último fotograma de *Les quatre cents coups* a uma fotografia, porque a fotografia "diz" o discurso da fotografia; não é, por isso, muda, ao passo que a imagem-terminal de Doinel põe em cena o fim da possibilidade discursiva chamada cinema. Por outro lado, não a podemos entender, de modo algum, como efeito de simulação da fotografia no filme, pela simples razão de que não há sinal da presença de um fotógrafo ou de uma câmara de fotografar perto de Doinel. Sobre esta ilusória "fotografia de identificação", podemos pensar fotograficamente, mas a sua mudez é uma impossibilidade intrinsecamente cinematográfica dada *pelo* e *no* finamento do filme. O corpo morto do cinema não é o corpo vivo da fotografia, mas qualquer coisa entre os dois, qualquer coisa devolvida às cinzas, *frames to frames*.

Entre imagens, surge o fotográfico, produzido, explicita Bellour (2012, 166), "como que para lá da fotografia ou antes de chegar a ela". É aí que nos deixa o filme,

no caminho para algo, em trânsito para um futuro que exige ao espectador novas ferramentas de leitura. Há, portanto, um salto qualitativo, implicando maior abertura do espectador (abertura à ignorância que é plena exploração crítica do ser e do saber), entre a pequena fuga e o *freeze-frame* de Doinel. Não é só a história do pequeno fugitivo de Truffaut que fica a meio: o próprio cinema parece remeter-se para uma espécie de arrabalde ontológico. À imagem congelada o espectador pergunta-se "o que é a fotografia?" tanto quanto se interroga "onde começa e acaba o cinema?". Esta mesma interrogação, como já vimos, atravessa toda a obra de Morris Engel. O próprio produz "a confusão" quando afirma: "Eu sempre achei que para se ser um bom realizador, dever-se-ia começar pela fotografia. E sempre achei que para se ser um bom fotógrafo, dever-se-ia fazer filmes primeiro" (Haaften 1999, 5). Este imbricamento técnico e ontológico está contido na estreita irmandade estabelecida entre as fotografias de Engel e Orkin e as imagens em movimento dos seus filmes, mas é mais frontalmente endereçada ao espectador naquela imagem de Doinel, que, na indecisão quanto à real natureza de "o que é", produz uma dúvida pulsante: onde começa o cinema e acaba a fotografia?

Lendo Roland Barthes encontramos uma distinção muito impressiva, de inspiração fenomenológica, sobre o que separa o cinema da fotografia. O cinema *anima* a fotografia, o que desde logo parece marcar uma ruptura entre um estado de vida e um estado de morte. Este pulsar da morte na fotografia remete para o melancólico ou para o "sem futuro" (Barthes 2008, 100) da imagem fotográfica. Ela, a fotografia, afirma, em si mesma, algo que passou e não volta mais – é um "isto-foi" (Barthes 2008, 85). Ele, o cinema, pelo contrário, abre-se constantemente a um presente em transformação – é, predominantemente, um "isto-é" ou um "isto-está-a-ser". Se a fotografia certifica que o tempo não volta mais, o cinema simula o seu contrário. Outra figura importante é invocada por Roland Barthes (2008, 65) para levar mais longe esta diferenciação ontológica entre cinema e fotografia: "o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não possui: o ecrã (observou Bazin) não é um quadro, mas um esconderijo; a personagem que sai de lá continua a viver; um 'campo cego' dobra incessantemente a visão parcial". Por outro lado, como nota Stanley Cavell (1979, 24) em *World Viewed*, "Quando uma fotografia é cortada, o resto do mundo é eliminado (*cut out*)". Enfim, essa moldura, que fecha o momento na fotografia, não existe no cinema, sobretudo quando visto no grande ecrã, que compreende (quase)

por completo o alcance da nossa visão. A sucessão de imagens na montagem também insinua "falhas" entre essas imagens, algo que não acontece na fotografia, que se mostra por si e apenas por si. O momento no cinema, ao contrário da fotografia, é capturado por planos e entre os planos, ao passo que na fotografia ele é como que totalizado pelas suas fronteiras físicas: a moldura. Só o *punctum*, que Barthes (2008, 67) tem quase como uma "espécie de fora-de-campo subtil" associado à fotografia, relativiza os limites físicos da moldura. Será possível um *punctum* sem os limites físicos da fotografia, isto é, com os limites virtuais do cinema?

Numa perspectiva fenomenológica, Christian Metz (1977, 15-28) faz do movimento o elemento-chave para o isolamento do cinema no universo das artes visuais. Segundo o semiólogo francês, o movimento não se faz representar no cinema, ele *é* sempre e indelevelmente ao se dar a ver na imagem. Quer dizer, a pintura ou a fotografia pode representar a ideia de movimento, mas no cinema o movimento está lá "a processar-se", incontestável, como na vida. A ideia segundo a qual no cinema tudo (personagens, objectos, *décor*) é efígie acaba rebatida pela força de verdade do movimento na imagem fílmica, que, no limite, apenas se representa a si mesmo, isto é, *reproduz-se* na sucessão de 24 fotogramas por segundo. Segundo Metz, é no movimento que reside o *irredutível* realismo da imagem cinematográfica. Mas o que acontece quando ele é suspenso? Nasce a fotografia? Mas, então, como pode a fotografia ser cinema sem movimento?

Para Raymond Bellour (2012, 92 e 131), não é o movimento que define o cinema mais profundamente, mas "o desenrolar (*défilement*) de imagens no tempo, um tempo que o espectador não pode controlar". Na fotografia o espectador tem todo o tempo do mundo para tratar o objecto, ao passo que no cinema esse tempo é determinado *a priori* na montagem, a tal "voracidade contínua de imagens", como lhe chama Barthes (2008, 65), que impede que a imagem estabilize, fixe, aos olhos do espectador. Pegando numa célebre distinção de McLuhan, podemos dizer que tanto a fotografia como o cinema são meios quentes. Contudo, a fotografia é visualmente mais quente que o cinema, porquanto "não [deixa] (...) tanta coisa a ser preenchida ou completada pelo público" (McLuhan 2008, 35). Como já vimos, o fora de campo na fotografia, quando existe, é subtil (*punctum*), ao passo que no cinema se presta a um arrefecimento significativo (campo cego). O que acontece quando a imagem se fixa e a temperatura sobe no seio do cinema? Aliás, rematando já todas estas interrogações

com apenas uma muito prática: pode o cinema ser cinema sem as marcas *essenciais* do cinema e a fotografia ser fotografia sem as marcas *essenciais* da fotografia? Pode a linguagem do cinema como da fotografia vigorar na aparente suspensão do seu código formador? É aqui que entra o caso do *freeze-frame* no cinema moderno. Não só aí a percepção da realidade física da fotografia pode *nem já ser* simulada – *fotografia devém cinema* – como o elemento irredutível de cinema é, por instantes, suprimido – *cinema devém fotografia*. Mas antes de nos precipitarmos em conclusões, importa traçar uma pequena classificação desse recurso híbrido, que diríamos ser rizomático, da montagem cinematográfica.

A imobilidade da imagem cinematográfica por muito que intuitivamente seja simples de perceber, não é fácil de classificar, sobretudo quando somos confrontados com variações de movimento dentro do plano ou na montagem. Importa, então, distinguirmos a imagem imóvel do efeito de *freeze-frame*. A imagem imóvel é congenitamente uma imagem que não é cinematográfica, mas que, como qualquer imagem, pode ser captada pela câmara de filmar – por exemplo, uma fotografia ou um *slide* que é filmado. O *freeze-frame*, como o nome indica, sugere implicitamente a acção de congelar, melhor ainda, congelar algo que estava em movimento; logo, algo que o plano é capaz de captar na sua acção, na sua sucessão. À partida, esta distinção simples parece suficiente, mas analisando caso a caso verificamos a existência de um número significativo de variantes entre a imagem imóvel e o *freeze-frame*. A complexificação desta classificação acontece, precisamente, a partir do advento do cinema moderno[19].

Mas há algo mais no acto de congelar a imagem, algo que parece pertencer ao domínio da pulsão fetichista, isto é, possessiva, do coleccionador de imagens que, por sinal – e devemos saber ler os sinais –, são Doinel e Truffaut. Assim sendo, da mesma maneira que Doinel, no filme, não pode possuir *Sommaren med Monika*/*Mónica e o Desejo* (1953) – o outro filme que Bergala encontra no "nó" da modernidade – por ter furtado alguns *stills* expostos na entrada da sala de cinema, o espectador não conseguirá lançar mão sobre o desfecho da história de vida de Doinel por lhe ser oferecida uma imagem do rosto desta criança em fuga que se apresenta furtada de movimento. Apesar disto, desta incompletude que a imagem enuncia [e anuncia, no sentido de

[19] Ensaiámos uma classificação do *freeze-frame* na comunicação intitulada «A Fotografia e o Fotográfico: Da 'Pequena Fuga' ao *Freeze-Frame*», apresentada no colóquio *A Fotografia na Era da Pós-Fotografia: História, Cultura e Ontologia*, no dia 24 de Abril de 2012, na FCSH-UNL. Disponível em: https://vimeo.com/45265036.

uma (est)ética moderna], estamos aqui (e desenvolveremos esta ideia mais à frente) perante a dimensão fetichista, santuária, do novo cinema, que procura criar tanto imagens marcantes como "imagens de marca" para um novo capítulo da história do cinema. "Desde aí", remata Bellour (2012, 27) a propósito desse último plano de *Les quatre cents coups,* "o cinema parou de mover ao mesmo tempo que procurou sempre mais maneiras de parar, de congelar". O congelamento é um acto possessivo, mas também é, para um crítico como foi Truffaut, princípio de análise fílmica, aquela que, naquele "instante decisivo", com o rosto de Doinel entre o passado e o futuro, "também se queimou para o cinema" (27). Não é que a única crítica verdadeira a um filme só pudesse ser outro filme, como escreveu Rivette (1958, 47) na sua análise a *Sommarlek*/*Um Verão de Amor* (1951) de Bergman, mas que, na constituição de um cinema e de um espectador possessivo e pensativo (Bellour 2012, 84), essa crítica era já o filme propriamente dito. Para Jacques Rancière (2011, 41),

> "O cinema moderno e crítico pretendeu interromper o fluxo das imagens mediáticas e publicitárias ao suspender as conexões de narração e do sentido. A paragem na imagem que conclui o filme *Les quatre cents coups*, de Truffaut, foi emblemática no que toca a esta suspensão".

A afirmação de Rancière é uma faca de dois gumes: se o *freeze-frame* tinha um valor disruptivo em 1959, deixou de o ter pouco depois com a apropriação do efeito por parte da televisão e, nela, mais que qualquer outro "conteúdo audiovisual", da publicidade. É Biette (1988, 128) quem – "escavando" tal como pedia Daney – dá conta da genealogia deste efeito de montagem, que, segundo o próprio, ter-se-á instituído no final da *Madame Bovary* (1949) de Minnelli, ascendido à condição de nova imagem com Truffaut e, depois, até aos anos 80, seria apropriado (e expropriado) em pleno tanto pelo *mainstream* norte-americano, onde se instaura "uma metafísica da imagem como novo valor sagrado" (dá o exemplo de *Year of the Dragon* e o seu final "suspenso" na imagem), como pela televisão e pela publicidade. O curto-circuito foi resolvido, ou melhor, o curto-circuito curto-circuita-se quando "O cinema publicitário nos habituou a perceber cada plano como um banho fetal de imagens – e cada *spot* como uma auto-estrada narrativa desembocando sobre uma palavra, um nome, uma

frase, uma imagem" (Biette 1988, 128). Em mais um desses paradoxos típicos da experiência moderna, a imagem-terminal de Doinel era tanto o princípio de uma mudança como o anúncio da sua futura destituição, que se poderá chamar publicidade, televisão ou outro nome determinante na aceleração e banalização das imagens nos nossos dias.

> "Não é acidental que o desenvolvimento do *freeze-frame*, e todas as formas de 'o fotográfico' que invadiram o cinema desde os começos dos anos 60, coincidisse com as transformações que se intensificaram desde aí em resultado dos desenvolvimentos no processamento electrónico das imagens. Uma palavra engloba esta transformação – vídeo (...)" (Bellour 2012, 16).

Esta frase de Raymond Bellour em *L'entre-images* dá a ver essa continuidade descontínua que liga o moderno ao pós-moderno. Enfim, o rosto de Doinel aparece-nos como a imagem-terminal publicitária da modernidade cinematográfica, que nada diz sobre o futuro da personagem, mas que tudo diz sobre os destinos do novo espectador, aquele que deixará de querer furtar (e coleccionar) imagens icónicas do Cinema para passar a ser buscado (furtado?) pelas imagens da publicidade. Joey dispara para a televisão, mimando a acção dos *cowboys*, mas a imagem fica como emblema, usando um termo de Rancière, desta ideia de que serão de pólvora seca todas as balas que o espectador activo moderno vier a disparar contra o seu sucedâneo: o consumidor passivo pós-moderno.

Os paralelismos e contrapontos entre estes dois filmes, com seis anos de diferença entre si, não se esgotarão certamente aqui, mas parece-nos já claro o contributo decisivo que um filme subestimado, ontem como hoje, deu para o nascimento de um dos mais importantes marcos cinematográficos da segunda metade do século XX. Em retrospectiva, é legítimo ver *Little Fugitive*, como o faz Thierry Méranger (2009, 17), como o *399 Golpes* de François Truffaut[20]. Aliás, conta o cineasta francês que o título

[20] Podemos dizer que a história desta ligação entre Truffaut e o tema da infância teve um interessante novo desenvolvimento numa das suas poucas produções para outro realizador: *L'enfance nue* (1968), a primeira longa-metragem de Maurice Pialat. Várias são as parecenças entre este filme e *Les quatre cents coups*. Nos dois, o protagonista é uma criança de comportamento instável que acaba rejeitada pelos seus pais – adoptivos, no caso do filme de Pialat. *L'enfance nue* acompanha a saga de um rapaz, chamado François, entre a família que o rejeita para outra, a de acolhimento, que o recebe a título pro-

inicial da história de Antoine Doinel havia sido *La Fugue d'Antoine* (Truffaut 1987, 20). Godard, num significativo texto escrito para os *Cahiers* em 1959, «La Photo du Mois», entende a chegada de *Les quatre cents coups* aos cinemas como um ponto, se não de fuga, seguramente de viragem na história do cinema, não destrinçando o seu significado histórico do seu conteúdo temático: "Com *Les 400 Coups*, François Truffaut entra simultaneamente no cinema moderno e nas salas de aula da nossa infância" (Godard 1985, 31). A aprendizagem do cinema, este cinema "de cinéfilos", de *enfants terribles* que fugiam à escola para se refugiarem na sala escura, fazia-se, assim, nas salas de aula da infância. E essa sala de aula não era obviamente a da escola, a de casa (ou da própria família, como observa Godard na sua conversa com Woody Allen em *Meetin' WA*), mas também a do cinema.

Na sua magnífica colecção de ideias e rabiscos, *L'Exercice a été profitable*, Serge Daney (1993, 234) avança com uma tese: "o cinema, é a infância"[21]. Com a morte de Edmond em *Germania anno zero* (1948) e de Michele em *Europa '51* (1952) o cinema, também ele, comete suicídio. A tese não vai muito mais longe, mas adivinha-se que esta será, *voilá*, como em *Little Fugitive*, uma morte encenada. Dito de outra maneira, *um* cinema pode ter morrido aí, mas *um outro*, de cara lavada, acaba de começar. E para lhe dar rosto, um rosto novo – porque, de facto, o cinema é infância –, dá-se o nascimento de uma criança chamada Antoine Doinel. A sua aventura, que se prolongará por cinco filmes sob a direcção de Truffaut, será a aventura do cinema moderno, que também dificilmente sobreviverá ao seu, aí sinopticamente contido, "FIN".

Ora, se a infância da modernidade era anunciada com algum aparato nas páginas dos *Cahiers* por Jean-Luc Godard, a "infância dessa infância" ficava por lhe sair da pena, ainda que se insinuasse nas entrelinhas, nomeadamente quando adapta ao cinema um argumento de François Truffaut, que na realidade se resumia a três páginas de uma sinopse (Sadoul 2009, 234), naquele que seria mais um marco importante na história da Nouvelle Vague. As semelhanças serão menos imediatas, das que cons-

---

visório. Filmado num estilo semi-documental ainda mais depurado, ousamos ver nesta notável primeira obra o *401 Golpes* de François Truffaut.

[21] Se não é infância, é juventude. François Truffaut (1986, 107), numa entrevista que dá em 1967 aos *Cahiers*, diz: "Para nós, em 1960, fazer filmes era imitar D.W. Griffith a rodar filmes na Califórnia mesmo antes do nascimento de Hollywood. Nessa altura os realizadores eram muito jovens – é espantoso apercebermo-nos que Hitchcock, Chaplin, King Vidor, Walsh, Ford, Capra fizeram os seus primeiros filmes antes de terem vinte e cinco anos. Ser realizador era uma profissão de homem jovem, e deve ser assim".

tatámos em *Les quatre cents coups*, mas não é *À bout de souffle* (1960) a história de uma fuga transformada num pretexto para filmar as ruas da cidade, no seu frenesim próprio? Tanto Poiccard como Joey erram no terreno deslizante e imprevisível da cidade, gastando a cada passo o encantamento pela sua romântica infinitude. Tanto Godard como Engel acompanham-lhes os passos para *provocarem* o seu cinema. Para tal, o instrumento câmara afigura-se decisivo: "a câmara móvel que permite a Godard filmar o transeuntes do Champs Elysees, como Engel filmou os banhistas e a multidão", escreve Alain Bergala (2008a, 7). Assim se iniciava a era da *caméra-stylo* que Alexandre Astruc predisse no artigo com esse título, publicado na *L'Écran français* em 1948. O novo cineasta recorria ao seu *medium* com a mesma "flexibilidade e subtileza" (Astruc 2008, 32) com que o escritor invoca a escrita.

O que interessa tanto a Engel como a Godard é a deambulação "sem destino" das duas personagens e a afirmação de que, mesmo sem meios e quase sem história, não há nada de mais heróico – e erótico – que a celebração da liberdade do artista amador. Alain Bergala (2009, 16), de novo: "*Little Fugitive*, como *Roma città aperta*, como *À bout de souffle*, é um desses filmes precários, fora das normas de produção, fora das normas técnicas, fora das normas estéticas, que quase não existiu para o público, mas que mudou o cinema de maneira radical". Como se percebe, a proximidade entre Engel e Godard tem uma dimensão eminentemente mais prática que a do realizador norte-americano com Truffaut. De facto, a Godard seduziam, antes de tudo, as proezas que um fotógrafo de rua, com mínimas noções de cinema, havia alcançado envergando uma câmara do seu próprio fabrico, construída pelo inventor Charles Woodruff, um amigo que Engel fez na marinha durante a guerra. Esta era uma espécie de "movie Leica" que lhe permitia filmar com uma liberdade e invisibilidade semelhantes à que tinha quando usava a sua velhinha Rolleiflex, a mesma que lhe dava a sensação de ser Lewis Hine enquanto calcorreava as ruas de Nova Iorque[22] (Haaften 1999, 4; Kozloff 2002, 28).

Em 1960, Godard envia uma carta a Morris Engel propondo a aquisição da sua câmara de 35mm (Bergala 2009, 16). Lamentando não poder ir a Nova Iorque por

[22] No documentário *Morris Engel: The Independent*, realizado por Mary Engel, filha do casal, o próprio fala da influência que o seu passado enquanto fotógrafo teve em toda a concepção visual, extraordinariamente original para a época, de *Little Fugitive*: "(…) Eu filmei *Little Fugitive*, até certo ponto, como se estivesse a fazer fotografia. Eu perdi muito tempo em Coney Island a tirar fotografias (…) e não foi assim tão diferente". Não era por acaso que o artigo que Bazin lhe dedicou em 1953 se chamava «Un Film au Téléobjectif».

se encontrar retido na montagem do seu mais recente filme, Godard diz na carta: "Envio-te Raoul Coutard, o meu operador de câmara, que, se concordares, irá dar uma vista de olhos à tua câmara de um ponto de vista técnico"[23]. Se pensarmos que, para *À bout de souffle*, Coutard fabricou uma película ultra-sensível a partir de rolos de 18 metros destinados à fotografia (Cousins 2004, 269) e que Godard fez da mobilidade de uma câmara de 35mm a imagem de marca do seu cinema e da sua geração, não espanta o interesse da dupla pela invenção de Engel. Anos antes da carta de Godard, um fotojornalista prestigiado da revista *Look*, amigo de Engel e aspirante a cineasta, também andou a namorar a mesma câmara. O seu nome era Stanley Kubrick (Axmaker 2009), ele que iria revolucionar o uso da *steadicam* com *The Shining* (1980).

A avaliar pelos dois textos que escreveu sobre *Little Fugitive*, depreende-se que André Bazin não estava a par do facto de Morris Engel ter manufacturado a sua própria câmara de filmar. A relação que André Bazin e, com ele, a maioria dos redactores dos *Cahiers* vão ter com algumas das principais inovações tecnológicas nos anos 50 leva-nos a pensar que, uma vez conhecido, esse dado teria relevância para ser interpretado como um decisivo factor estético, que teria como horizonte o "cinema total" tal como sonhado pelo teórico francês.

Antes de dar o benefício da dúvida ou abertamente defender, na senda do que fizeram Roger Leenhardt e Alexandre Astruc (1986, 180), a então emergente tecnologia *widescreen* (CinemaScope e Cinerama), pelo facto de fazer expandir o espaço fílmico, privilegiando um trabalho de *mise en scène* "baseado na organização do espaço em torno de um actor e na relação com ele" (Bazin 2014, 218), André Bazin sempre recebera os avanços tecnológicos como dados tendencialmente positivos para a relação do cinema com o real. Defenderá a passagem do mudo para o sonoro como um acrescento de realismo à estética cinematográfica e a conjugação "cor mais 3D" merece-lhe, em 1952, a exclamação: *surprenant!* (233). No seu importante elogio ao CinemaScope, o texto que escreveu para a revista *Esprit* em 1953, «Le CinémaScope sauvera-t-il le cinéma?», Bazin procurará expor a natureza tecnológica e industrial do cinema, defendendo para isso que "o progresso em todas as artes depende da tecnologia" (276) e que "(...) recusar a evolução das técnicas é condenar as civilizações a

[23] A carta de Godard a Morris Engel foi publicada, pela primeira vez, na nossa dissertação de mestrado *As Imagens de Morris Engel e Ruth Orkin: O Berço da Modernidade no Cinema*, defendida na FCSH-UNL em Janeiro de 2011.

uma vida estática; é recusar ser-se *moderno*; isto é, é recusar ser de todo" (281). Com base nesta crença positiva na tecnologia[24], irá elogiar um dos seus cineastas favoritos deste modo:

> "Renoir afirma-se como um homem do futuro, um homem a quem nenhum progresso técnico perturbará, visto que irá contribuir *necessariamente* [sublinhado nosso] para a execução de um realismo cuja procura, ainda semiconsciente, preside às suas experiências de realizador principiante" (Bazin 1975a, 20)[25].

Esta relação entre evolução técnica e evolução estética do cinema ocupará importantes linhas no debate da modernidade cinematográfica, no seio do qual – continuaremos a ver – Morris Engel e Ruth Orkin deram o nó entre si tal como com as imagens em movimento que pensam fotografia e que fazem desse pensamento (desse vaivém intermedial) celebração de "o fotográfico".

1.3. To Bea or not to Bea: a criança depois de *Little Fugitive*

Em *Essais sur la signification au cinéma*, Christian Metz (1977, 187) fala do cinema moderno como um ser adulto, à imagem do homem culto ou civilizado, e o clássico, para si, é o adolescente que fala alto demais, "embora não diga tolices". Será esta uma imagem que se adequa na perfeição aos dois filmes que se seguiram a *Little Fugitive* na filmografia de Engel e Orkin? Não, mesmo aí a maturidade é ausente ou recusada. Se Metz não nos pode ajudar, talvez se afigure útil situar a definição que

[24] No seu texto «Techniques nouvelles», publicado na revista *Arts* em 1955, André Bazin (2014, 217) justifica a sua abordagem positiva à tecnologia do seguinte modo: "Deixem-me dizer que, dado que os desenvolvimentos maiores na evolução tecnológica do cinema estão fora do alcance da nossa iniciativa ou pelo menos do nosso controlo, é mais fértil e interessante considerá-los *a priori* como um progresso ao invés de os ter como degenerações *a priori* em nome de uma crítica puramente estética. Foi este tipo de crítica que quase unanimemente condenou o cinema sonoro aquando do seu nascimento".

[25] No seu raro e polémico texto *Découpage*, escrito em 1952 para a Exposição Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza e reescrito seis anos depois sob o título «L'Évolution du langage cinématographique», Bazin (2015, 4) antecipa que a década de 50 será marcada pela definitiva afirmação da cor em relação ao ainda dominante preto-e-branco. Com *The River* (1951), Renoir "(...) dá-nos a sensação de que o universo cinemático não pode ser mais senão a cores – que a cor não é mais uma opção adicional, uma extravagância ou um embelezamento, mas uma qualidade congénita à imagem tão natural quanto o som".

Doniol-Valcroze (Domarchi et al. 1985, 62-63) dá de mulher moderna num diálogo sobre *Hiroxima mon amour* (1959) publicado nos *Cahiers*:

> "Emmanuelle Riva é a mulher adulta moderna porque ela não é uma mulher adulta. Pelo contrário, ela é bastante infantil, motivada unicamente pelos seus impulsos e não pelas suas ideias. Antonioni foi o primeiro a mostrar-nos este tipo de mulher".

Ora, se encontramos poucos sinais desses impulsos nas personagens femininas dos dois filmes de Engel que se seguem a *Little Fugitive*, no caso dos homens é por de mais evidente que estamos ainda na presença da imagem da criança, desta feita, da criança grande ou do adulto que recusa crescer[26]. É na mulher que se concentram sinopticamente os principais conflitos de *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies*. Se o primeiro filme ainda foi co-realizado por Ruth Orkin (que também produz, escreve o argumento e ainda participa com um *cameo* no papel de *babysitter*), o segundo não contará com a sua colaboração. No entanto, os dois filmes casam entre si pela forma como exploram dilemas e ansiedades comuns, vividas no seio de um casal nova-iorquino de classe média.

Tal como *Little Fugitive*, estes dois filmes desdobram-se dramaticamente a partir de uma "falta". Se o pai ausente era o grande tema silencioso em *Little Fugitive*, em *Lovers and Lollipops* a questão é retomada numa casa onde habitam a jovem mãe Ann, modelo de profissão, e a sua endiabrada filha de sete anos (a mesma idade de Joey), Peggy, que, graças à fotogenia irresistível, parece querer seguir as pisadas da mãe no mundo da moda. Em *Weddings and Babies*, quem está em falta é o rebento, que se quer produto do amor que junta, pese embora sem casamento, uma imigrante sueca chamada Bea e um fotógrafo norte-americano de ascendência italiana chamado Al.

---

[26] Esta é uma figura recorrente nalgum cinema experimental norte-americano que irrompe nos anos 40 e que se prolonga até aos anos 60. Buscando as suas raízes nos traços infantis ou femininos dos *clowns* do burlesco, sobretudo Chaplin, cineastas como James Broughton (*Mother's Day*), Robert Frank (*Pull My Daisy*), Ron Rice (*The Flower Thief*), Robert Downey Sr. (*Chafed Elbows*) e Ken Jacobs (*Little Stabs at Happiness*) escolherão para protagonistas homens sensíveis que brincam como crianças – íamos escrever "que brincam como loucos". Taylor Mead e Jack Smith serão usados como emblemas vivos desta provocação lançada contra o arquétipo social, perpetuado por Hollywood, do homem adulto. Eles representam o "infantilismo adulto" (Tyler 1995, 100) característico do movimento *underground*, que Parker Tyler (49) resume deste modo no seu polémico livro *Underground Film: A Critical History*: "(...) uma visão de jardim-escola do mundo adulto".

Perante tais "faltas", as personagens tenderão a procurar substitutos virtuais, mas no último filme de Engel a questão deixa de ser mais ou menos silenciosa, como o era antes na sua obra, para passar a estar no centro da acção dramática, começando desde logo pelo seu título irónico: a fuga é efectiva em *Little Fugitive*, o romance e os chupa-chupas também em *Lovers and Lollipops*, mas em *Weddings and Babies* é o que falta à vida do casal que *nomeia* o drama e o lugar do drama (Weddings and Babies é o nome do estúdio fotográfico que também é a casa de Bea e Al). O seu negócio é fotografar bebés e casamentos, mas entre Al e Bea não há nem casamento nem bebés, porque, acima de tudo, não há dinheiro ("I told you. I don't want to star anything unless I have one thousand dollars in the bank", diz Al). Uma típica verificação "em casa de ferreiro, espeto de pau" que, por novo jogo reflexivo, tem tudo para se complicar ou não fosse Al mostrar-se cansado de fotografar bebés e casamentos. Ele está farto de os fotografar, mas sem vontade de se comprometer com essa possibilidade – de casamento *com* bebés, entenda-se – junto da mulher que ama. São estes sinais que irão desencadear uma pequena tempestade doméstica entre os protagonistas, a que se somará a presença da personagem da mãe de Al, que, deslocada do seu país de origem e despejada da sua casa, constituirá uma espécie de peso morto na vida do casal. A relutância masculina far-se-á representar em *Lovers and Lollipops* pela difícil relação que a pequena Peggy desenvolve com Larry, o novo namorado da mãe que se mostra pouco confortável com a ideia de um compromisso para toda a vida.

Mas não estamos a ser precisos: sendo *Lovers and Lollipops* um filme dominado pela perspectiva feminina, de Ann, a relutância de Larry é-nos dada mais *por ela* do que directamente *por ele*. Uma cena exemplar da forma como a câmara trabalha, na sua latência, a dúvida de Larry através da insegurança de Ann acontece num dos poucos momentos de tensão, para não dizer *suspense*, do cinema de Engel e Orkin. Ann é levada por Larry, ele que é um empresário do ramo imobiliário, para uma casa de campo desocupada. Um almoço romântico precisa de mesas, cadeiras, provavelmente um jarro com flores e, claro, comida. Tudo está em falta naquela casa. Larry compromete-se em arranjar a comida e parte de carro, enquanto Ann, que fica na casa, improvisa o resto, dando uso ao seu engenho de *bricoleur* de modo algum estranho, atrás da câmara, às qualidades da empresa Engel-Orkin. Numa pequena *montage sequence*, vemos Ann a transformar uns pedaços de madeira e cartão que encontra na cave numa mesa de jantar pronta a ser usufruida. O espírito *do it yourself* de Engel

transfere-se, assim, para uma desenrascada *metteur en scène* ávida de almoços românticos, ávida de voltar a ser mulher além de mãe. A todos estes preparativos, segue-se a espera que parece não ter fim: Larry tarda em regressar. Há aqui uma reedição da microscopicamente *thrillesca* interrogação final de *Little Fugitive*: será que aparece ou não aparece?

Esta sequência inesperadamente tensa vive de uma construção lenta, quase muda (mas ouvem-se ambulâncias ao longe...), que é produto de uma maneira de viver o tempo e as distâncias que resistiria mal nos dias de hoje. O "Onde estás?" é o invisível SMS – *Save My Soul*, assim define o acrónimo Jean-Luc Godard (Rochebin 2014; entrevista televisiva) – que a pobre Ann envia, mas só em espírito, a Larry. Sem meio de contacto possível, o mesmo espírito, embriagado que estava pela esperança e pelo amor, é agora assombrado pelo sentimento de perda "regressado" do passado. A montagem de Orkin transmite visualmente a mensagem de modo expressivo: as folhas no vaso improvisado por Ann perdem frescura e a lareira, ateada poucos planos antes, perde o brilho e acaba em cinzas. Quando Larry regressa e se espanta com a mesa ("and flowers too!"), os objectos são recapturados pela câmara e reacendem o ambiente airoso e optimista que até à tormentosa espera havia sido a nota dominante. Sente-se o alívio em Ann e, em certa medida, partilha-se com ela o sentimento de ridículo provocado por todas as especulações que ela, connosco, espectadores, conjurara durante os minutos da tensa dúvida, que, ainda assim, mesmo que em doses moderadas, não deixará de ensombrar a relação do casal até ao final do filme.

Ademais desta relutância masculina canalizada no feminino, temos os sinais de evidente rejeição dados por Peggy. Antes de nos perguntarmos se Larry quererá ser "o novo pai" de Peggy, a questão é-nos invertida, até porque, de novo, a perspectiva dominante pertence, aqui, como que numa inversão espelhar de *Little Fugitive*, às meninas. Se Joey encontrará uma espécie de pai de substituição no tratador de cavalos da feira de Coney Island, Peggy resistirá sempre à ideia de vir a ter um "novo pai". Logo no começo de *Lovers and Lollipops* esta queixa-se à mãe de ser gozada na escola por ser órfã de pai: "she's a liar, cause I do have a father, only he is dead". Só nas entrelinhas percebemos aquilo que Eddy Manson (1956, 14) diz explicitamente no seu texto a propósito da banda sonora do filme: o tema *My Darling Clementine*, cantado a certa altura por Peggy e Ann, é alusivo à morte de Frank, o pai e o marido. O mesmo dispositivo era usado em *Little Fugitive*, em que o tema *Home on the Ran-*

ge, tocado por Lennie no início, se tornará num *leitmotiv* que, principalmente quando soa no carrossel da feira, irá temperar com culpa o estado de alma de Joey. A música, em suma, distrai o vazio provocado pela ausência do pai na vida de Peggy, algo que esta rejeita ("I do have a father"), e do irmão durante a fuga de Joey, uma morte que foi, na realidade, encenada.

Pode-se dizer que Joey aceita a ausência do pai e, por isso, se abre a um virtual substituto, ao passo que Peggy parece rejeitar à partida qualquer presença masculina na vida da sua mãe. Escrevemos "na vida da sua mãe", não "na sua vida", onde o fotógrafo Peter é recebido como alguém que fala a sua linguagem. O filme abre com Peter a fotografar Peggy no Zoo para um livro de fotografia infantil e a ele voltarão mais duas vezes, sendo que numa delas Peggy terá a companhia de Larry, não o novo namorado da mãe, mas um *Hippopotamus amphibius Linnaeus* vindo de África: "Smile, Larry", diz gargalhando baixinho. Na sequência dos créditos, assistimos a *freeze-frames* sucessivos que simulam o efeito fotográfico, onde salta à vista o prazer de Peggy em brincar às modelos, reeditando-se, em certa medida, a brincadeira de Joey na barraca das fotografias em Coney Island. A colecção de imagens pitorescas tiradas no Zoo do Bronx por Engel antecipam o primeiro *photo book* de Garry Winogrand lançado em 1969: *The Animals*. Tanto em Engel como, depois, em Winogrand detectamos o mesmo olhar irónico sobre a relação entre animais e pessoas, entre quem é visto e quem vê, uma simbiose que levará à pergunta, em cada imagem: de que lado estão "os animais"?

O fotógrafo Peter é o mais fiel exemplar do "homem-criança" que estará presente não só aqui como no filme seguinte, *Weddings and Babies*, nomeadamente na pele de Ken, o *performer* histriónico que faz sombra a Al na sua capacidade de fazer rir Bea e os amigos do casal. O que fará ciúmes a Al é o jeito com as crianças de Ken e o facto de este ter um filho pequeno, Tony, de quem Bea se sente mãe (a verdadeira será a grande personagem "em falta" neste filme de Engel). De qualquer modo, os adultos brincam como crianças – e falam alto como elas – em *Weddings and Babies*, ou seja, a dimensão burlesca do cinema de Engel e Orkin sobreviverá a um drama intimista entre homem e mulher. A certa altura, num *gag* físico digno de Max Linder em *Be My Wife* (1921), Al esconde-se por trás dos cortinados do seu estúdio, para surpreender a aniversariante Bea. Com a ponta dos sapatos a descoberto debaixo dos cortinados, Al denuncia a sua presença aos olhos de Bea, que, de martelo em punho

apontado para os pés daquele, irá contra-atacar a partida com outra partida. Todavia, no momento, praticamente filmado em contínuo, em que o martelo *supostamente* esmaga os dedos do pé de Al, salta por trás dos cortinas um vingado zombador, prevenidamente descalço. Um jogo de "esconde-esconde" onde as crianças estão interditas, mas com final feliz, algo que não acontece em *Lovers and Lollipops*, quando Peggy testa a paciência de Larry até ao limite. Na ida à praia, a peste decide esquivar-se do olhar de Larry, convertendo um parque de estacionamento na arena perfeita para a pirraça.

Privado que está da meninice *happy-go-lucky* de Peter, Larry tenta conquistar o coração de Peggy com brinquedos. Um deles, o barquinho à vela, protagoniza dois momentos burlescos onde uma navegação à ventura se torna num símbolo da incomunicabilidade entre homem e criança. No MoMA[27], Peggy decide atrapalhar a visita romântica de Larry e Ann, lançando o barquinho à água, no pátio do museu. Filmado em continuidade vemos visitantes do museu, seguranças e Larry a tentar impedir o naufrágio da pequena barcaça. Logo a seguir, em Central Park, Engel e Orkin, ou melhor, Peggy assina um *remake* da sequência que muita água meteu no MoMA e deixa escapar o barquinho no lago. Como no museu, será Larry a salvar o barquinho da deriva. Um rapaz que assiste à cena exclama "Look, your father was able to get it!", ao que uma triste Peggy responde: "He's not my father...". A reticente resposta começa a entrever uma mudança de rumo na relação entre os dois. Fogachos de uma cumplicidade que apenas viramos Peggy ter com Peter podem ser detectados numa cena onde a matéria burlesca não é o corpo e o seu "jogo com os elementos", mas nada mais nada menos que o próprio som.

Num filme todo ele rodado com som pós-sincronizado (algo que, como desenvolveremos mais à frente, não acontece em *Weddings and Babies*), as cenas em que Larry lê em voz alta para Peggy ganham um significado especial. Nelas, ensaia-se uma espécie de desconstrução da evidente limitação técnica de Engel, nomeadamente quando Peggy, primeiro, desafia Larry a ler-lhe um artigo de uma revista técnica e, segundo, quando esta põe à prova a concentração de Larry enquanto este lhe lê um livro infantil. Peggy imita os lábios de Larry, em silêncio, como que parodiando esse gesto desfasado de leitura: afinal, a voz que se ouve *mima* os lábios que se me-

[27] Foi no MoMA que Morris Engel formou o seu gosto pelo cinema, conta Mary Engel em entrevista: "Ele costumava gostar de *westerns*, mas mais tarde fala sobre as idas ao Museum of Modern Art, onde, por uma subscrição anual, ele podia ver filmes todos os dias, e foi certamente influenciado pelos italianos, e todos os filmes estrangeiros que lá assistiu" (Anexo III, p. 401).

xem, tratando-se de uma duplicação, uma dobragem que Peggy, em silêncio, procura desmontar metafilmicamente. E, graças a isto, a ausência de som directo passa a ser a própria matéria da cena. Esta espécie de derrota do som pela imagem (porque deixamos verdadeiramente de ouvir o interlocutor para passarmos a olhar para quem, em silêncio, faz dele troça) atinge um outro patamar de exuberância burlesca em *Weddings and Babies*.

Quando, na festa de anos de Bea, Al reclama a atenção dos presentes, para anunciar o tão desejado e mutuamente negociado noivado com Bea, olhos e ouvidos concentram-se na sua imagem. Entusiasmado com estes minutos de atenção, Al monta um número de *stand-up comedy*, que acabará sabotado pela aparição, em *background*, do lado de lá da vitrina do estúdio, do "comediante a sério", leia-se, o sempre impertinente Ken. A forma como Ken arruina o *petit théâtre* de Al é muito significativa. Enquanto Al conta uma história (aparentemente com pouco interesse), Ken, ao fundo, mantendo-se na rua, ridiculariza a falta de jeito de Al, transformando, a certa altura, num adereço o cartaz do estúdio, que tem a forma de uma câmara e diz "Weddings and Babies". Ken activa a sua *performance* com base nesse letreiro, assinalando na sua mudez que Al é, por um lado, um "mau partido" para Bea (aponta para "Weddings") e, por outro lado, um grande "bebé chorão" (aponta para "Babies").

Durante esta longa paródia realizada em profundidade, os nossos olhos e os nossos ouvidos já não estão em Al. Esta sequência é paradigmática do que escreveu Henri Bergson em *Le rire*. As gargalhadas da multidão têm, como o riso em geral, um "significado social", nascido dessa situação, sintomática da presença do cómico bergsoniano, em que homens reunidos num grupo dirigiam a sua atenção para um entre eles, "fazendo calar a sensibilidade e usando somente a inteligência" (Bergson 1993, 21). Que inteligência insensível é essa? A que verifica a imperícia de Al como cómico, por um lado, e a sua inaptidão como futuro marido de Bea, por outro lado.

Esta imagem de um homem a roubar o protagonismo a outro havia sido ensaiada em *Lovers and Lollipops*, por essa dicotomia que se estabelece entre Larry e Peter na relação com Peggy. Já vimos como esta está longe de ser a mais passiva e bem comportada "modelo fotográfica" do mundo. Na realidade, é Peter que vê Peggy como a criadora que ela é, daí a prenda que lhe oferece: uma câmara de fotografar. Larry sedu-la com um barquito e depois um macaquinho de brincar, mas a máquina fotográfica, porque fotografar é ordenar, seria a prenda ideal para a pequena *metteur en*

scène. Rapidamente, Peggy pega nela e manda a mãe, Peter e um "sem jeito" Larry juntarem-se e sorrirem para o *snapshot* familiar. Um momento que recorda Joey, na feira, a tirar fotografias a si mesmo, mas apenas no "faz de conta". Peter sorri e Peggy deixa escapar um "get closer (...), do it like Peter" a Larry. Tanto Ken como Peter agem *no* ou *sobre o* filme como que remetendo a brincadeira dos adultos para uma qualquer, e citamos de novo Bergson (1993, 57), revivificação do sentimento da infância, como se em cada riso ou gargalhada de um adulto estivesse contida, sinopticamente, a criança que este já foi. As aparições de Ken e Peter e as suas formas de agir sobre a acção lembram inclusivamente a mecânica de um velho brinquedo: o diabo de mola. Descreve Bergson (58): "Carregava-se e ele pulava; carregava-se mais e ele pulava mais. Esmagava-se debaixo da tampa e muitas vezes ele fazia saltar tudo". Ken, mais até que Peter, "funcionará" um pouco como o diabo de mola em *Weddings and Babies,* saltando para a acção com a mesma energia com que o seu "rival" Al o puxa para fora dela. O efeito cómico atinge tanto Bea como o público *no* e *do* filme.

A fotografia, o fotógrafo e a máquina de filmar. As imagens, sejam elas animadas ou não, pertencem ao universo das personagens de Engel e Orkin. No caso de *Weddings and Babies*, a auto-reflexividade vai ainda mais longe: todo o filme gira em torno do fabrico de imagens ou não seria o estúdio fotográfico o ninho do casal. A esta ideia de uma vida num estúdio (ironia já grande para um cinema todo ele filmado em cenários naturais) acresce um conflito que se resume rapidamente à conclusão a que chega Al: "Look honey, (...) I tell you there is a lot of money in movies". Dito de outra maneira, as imagens querem-se mexidas ou, muito simplesmente, a fotografia como profissão já não servia os objectivos da personagem: casar e ter filhos.

Esta mudança de vida que Al propõe a Bea no filme não será muito diferente daquela que fez Engel "dar o salto" para o cinema. Mais do que isso, Bea, no seu cepticismo face à proposta de Al, parece replicar a desconfiança de Orkin quanto ao sucesso dessa nova aventura: "ela sabia o suficiente para perceber que era quase impossível que um pequeno grupo de pessoas inexperientes fizesse um filme que competisse com Hollywood", conta Engel sobre Orkin no documentário *Frames of Life* (1995), realizado pela sua filha Mary Engel. Alain Bergala sublinha o carácter decisivo da ingenuidade de Engel na entrevista que nos concedeu: "Nenhuma pessoa conhece as dificuldades de produção de um filme lançado numa tal rodagem com tão poucos meios" (Anexo III, p. 408). No fim da sua intrusão performativa, Ken, já den-

tro do estúdio, iria declamar: "I dedicate my little number to Bea... To Bea or not to Bea". A piada, para lá do filme, podia ser estendida a um "To Bea or not to Bea a filmmaker".

Em *Lovers and Lollipops*, a máquina fotográfica, fora Peter, é um artefacto cultural devotado exclusivamente ao usufruto pessoal e desinteressado dos amantes. Nas mãos de Larry, ela serve de instrumento produtor de *recuerdos* dos dias bem passados nos lugares icónicos de Nova Iorque: rio Hudson, Ilha da Liberdade, Chinatown e Empire State Building. No topo deste último, Larry, na sequência de uma fotografia pedida a um casal, surpreende Ann com o beijo que inicia o romance. Há qualquer coisa de *travelogue* sentimental em *Lovers and Lollipops* que não se encontra em *Weddings and Babies*, onde não só a diversidade de cenários é menor como não há nada de turístico na sua vivência: a igreja onde Al e Bea fotografam recém-casados, o estúdio onde os bebés se tornam modelos e as fotografias se revelam, o lar de freiras que acolhe a mãe de Al, o cemitério para onde esta se evade e a rua em Little Italy onde decorre uma festividade religiosa. Aí, Al com a sua nova câmara de filmar fará as primeiras tentativas de fazer o seu muito particular "cinema de rua", que, por sinal, não deverá estar longe dos trabalhos de uma fotógrafa/cineasta como Helen Levitt ou de um fotógrafo/cineasta como... Morris Engel. Entre a multidão, a câmara de Al documenta sobretudo o movimento e a gestualidade das crianças, sendo que uma delas cospe sementes de melancia como Joey em *Little Fugitive*. Definitivamente, este será um filme da escola nova-iorquina de cineastas-fotógrafos ou de reabilitados "Photo Leaguers".

A tentativa de fazer destes dois filmes um olhar cândido sobre a vida compartilhada por homem e mulher, símbolo da modernidade cinematográfica para András Bálint Kovács (2008; edição Kindle), será outro ponto indiciador da auto-reflexividade discursiva presente no cinema de Engel e Orkin. *Lovers and Lollipops* é uma colecção destes pequenos recortes de vida, passíveis de serem antologizados num qualquer álbum de família ou a prova de que a fotografia, como escreveu Paul Valéry (2013, 212), "instituiu uma verdadeira ilustração do registo civil". Uma das cenas em que Ann lava a cabeça lembra, em particular, uma fotografia tirada por Orkin ao marido e filha, *Mary and Morris Shaving* (1966), em que vemos Engel a fazer a barba ao espelho enquanto a pequena Mary Engel imita o gesto do pai (Anexo I, p. 380). Peggy irá, também ela, replicar este gesto com uma máquina de barbear exposta

na loja Macy's, enquanto Larry espera e desespera pela sua decisão quanto ao brinquedo que quer levar. *Weddings and Babies* problematiza a relação de um casal onde questões de dinheiro e sentimentais ameaçam boicotar o seu projecto de vida. É o filme menos soalheiro de Engel e é o seu último filme[28]. O seu final em aberto relativamente esperançoso não suplanta as imagens de Al, Bea e o pequeno Tony no cemitério de Staten Island à procura da mãe daquele, que esperam encontrar perto da lápide do falecido marido.

Se em *Little Fugitive* encontrávamos um comentário irónico e ligeiro sobre a multidão de corpos desformes na praia, temos aqui, numa sequência correspondente, um vasto "jardim de pedra" onde o fugitivo é uma velha senhora com pressa de morrer. Al é abalado por esta visão e, numa discussão acesa com Bea, desabafa:

> "As I was walking over there I saw a stone. A guy died when he was thirty seven years old. Everybody was telling him 'take your time, take your time'. Well he's got plenty of time now. Well, that's not goin' to happen to me. I'm not going to waste my time. I'm going to make something out of myself. I'm not going to spend my life shooting weddings and babies. I'm going to do something with my life!".

É difícil não ver no sofrimento, desorientação e frustração de Al sinais daquilo que estava para vir na vida de Morris Engel. Disse-nos Mary Engel:

> "O meu pai tinha mais ideias, havia argumentos e ideias nos seus arquivos que eu estou agora a descobrir, e ele estava sempre a tentar angariar dinheiro para fazer mais filmes. Penso que ele se sentiu frustrado com isso durante o resto da sua vida" (Anexo III, p. 402).

O registo franco e intimista da vida em casal estará na base do movimento estético do New American Cinema, representado por nomes como John Cassavetes, Jonas Mekas, Robert Frank e Andy Warhol. Experiências extraídas do real como são *Shadows* (1959), *Guns of the Trees* (1961), *O.K. End Here* (1963) e *Blue Movie*

[28] Diz-nos Mary Engel que Morris Engel só voltou a filmar uma longa em 1968: *I Need a Ride to Califórnia*, documentário filmado a cores em 35mm sobre a cultura *hippie* de East Village que nunca foi distribuído. Morris Engel realizou ainda dois projectos em vídeo, *A Little Bit Pregnant* (1993) e *Camillia* (1998), que ficaram por concluir.

(1969) problematizarão as felicidades e agruras da vida em conjunto e a tensional comunicabilidade/incomunicabilidade no seio de jovens casais que é instilada pelas exigências da vida moderna. Num artigo que escreveu para a revista fundada por si *Film Culture*, Jonas Mekas, o "guru do *underground* norte-americano" (Tyler 1995, 30), resume o espírito do novo cinema da seguinte forma: "Inocência, sinceridade e abertura tornaram-se na principal procura de toda a arte americana" (Mekas 1960, 16). Como não ver aqui identificados alguns dos ingredientes da obra de Morris Engel e Ruth Orkin?

1.4. Alegorias da modernidade

Num célebre texto que escreveu em 1859, «Le public moderne et la photographie», Charles de Baudelaire (2013, 104) criticava o *medium* fotográfico por "usurpar o homem do domínio do impalpável e do imaginário". O poeta francês não estaria assim tão longe quanto possamos pensar do mito do cinema total de André Bazin, para quem a essência do cinema está na sua vocação para documentar o mundo *na ausência* do homem; logo, expurgado da sua recriação e recreação imaginárias. A magia do cinema era, então, esse acto de, operando uma pequena caixa escura, fazer desaparecer o homem do processo mediúnico de representação. Baudelaire inquietava-se com um empobrecimento do espírito numa arte onde o humano intervinha pouco e o génio parecia começar e acabar no *medium* tecnológico[29].

Contudo, se Baudelaire remetia a fotografia apenas para uma função científica de registo ou de apoio mnemónico, não via que este seria o instrumento primordial para o registo da "outra parte" da arte que, do seu ponto de vista, faltava cumprir. A essa outra parte deu o nome de modernidade. Escreveu, no ano de 1863, em *La Peintre de la Vie Moderne*: "A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno retorno e o imutável" (Baudelaire 2004, 21). Responsabilizou Daguerre por uma invenção abomimável e de loucos que se apoderou da "sociedade imunda" para a "[lançar], como Narciso, na contemplação da

[29] A relação de Baudelaire com a fotografia é – a natureza do poeta assim o obriga – contraditória, não tivesse sido este amigo pessoal de fotógrafos como Nadar e Étienne Carjat, por quem, aliás, se deixou retratar. Em cartas, redigidas entre 1859 e 1866, o poeta não esconde a sua atracção pelos resultados fotográficos. Numa dessas missivas, datada de 22 de Dezembro de 1865, Baudelaire diz à sua mãe: "Gostava de ter o teu retrato. É uma ideia *que se apoderou de mim*. Há um excelente fotógrafo em Havre" (Baudelaire 2014, 119).

sua imagem trivial no metal" (Baudelaire 2013, 102). Ora, nesta altura Baudelaire já teria olhado para *Bouvelard du Temple*, a fotografia que Louis Daguerre tirou a partir de um ponto alto da cidade de Paris e onde se avistam edifícios ao longo de uma avenida. Baudelaire olhou, mas não viu. Não viu o homem que resistiu aos, então, longuíssimos tempos de exposição que transformavam a agitação urbana em fantasmagorias praticamente invisíveis.

Esse vulto, que Baudelaire não viu, é a primeira figura humana alguma vez fixada numa imagem por via de um processo mecânico e químico. O que transferiu este homem do anonimato para a imortalidade foi o gesto simples e vão de engraxamento dos sapatos. A sua imortalidade dever-se-á tanto ao fotógrafo Daguerre quanto ao engraxador que no seu movimento, como a multidão da cidade que não vemos, se "sacrificou" a bem daquela aparição. De acordo com Giorgio Agamben (2006, 33), esta é a imagem mais perfeita do dia do Juízo Final, "porque o juízo tem a ver com uma única pessoa, uma única vida: aquela exactamente, e não a outra". O primeiro homem da/na fotografia, um *dandy* galante que quer os seus sapatos tão brilhantes a ponto de poder ver neles o seu próprio reflexo, entrava na imortalidade graças à sua vaidade redimida pelo zelo excessivo do mais anónimo dos homens urbanos, o engraxador de rua, que seria o tema de muitas fotografias (por exemplo, de Morris Engel e Sid Grossman) e de uma mão cheia de filmes (por exemplo, de De Sica/Zavattini). Ao gesto mais mundano, mais mortal (*vanitas*), o anjo apocalíptico do Último Dia puxava o lustre, tornando evidente que nas suas mãos todos os dias são o fim dos dias: "(...) graças à objectiva fotográfica, aquele gesto fica doravante [para sempre, reforçamos nós] carregado com o peso de toda uma vida, aquela posição irrelevante, talvez desajeitada, resume e contrai em si o sentido de toda uma existência" (33).

Baudelaire não viu *Boulevard du Temple*. Contudo, o desenhador que corporiza *La Peintre de la Vie Moderne* parece já ter nas mãos não um lápis seu mas um talbotípico "lápis da natureza" que, para gáudio do poeta, desenha o gesto de toda a modernidade: extrair o eterno do transitório (Baudelaire 2004, 21). Quem é este desenhador, cuja identidade verdadeira Baudelaire esconde, como maquilhagem sobre pele, sob um nome falso: Constantin Guys? Ele é, para o poeta, o modelo ideal de artista moderno, um ilustrador de jornais londrino que produziu alguns dos "documentos" mais fascinantes sobre o seu tempo; sobre pessoas de todo o mundo, de todas as clas-

ses, as suas *modas* e os seus *modos* de vida. Acima de tudo, a ele se ficou a dever uma representação vibrátil, pré-fotográfica, da actividade urbana na segunda metade do século XIX; um traço rápido que *já* o faz pensar cinema que pensa fotografia.

Com efeito, por ele passam, *sinopticamente*, algumas das principais figurações da modernidade tais como se haveriam de consolidar pela fotografia e pelo cinema, que, seguindo o seu mito, se irá fundamentalmente reduzir a elas nas obras dos fotógrafos-cineastas da Nova Iorque dos anos 40 e 50, antes da explosão do cinema directo e das novas vagas. Propomos, então, fazer como Stanley Cavell em *World Viewed* e encontrar em *La Peintre de la Vie Moderne* uma prefiguração do que vieram a ser os principais "temas" do cinema. Todavia, não nos interessará encontrar nestas páginas, nas imagens da sua poética, um "cinema em geral", nem mesmo as pistas para um "cinema moderno"; o que nos interessa procurar é, se não *a* modernidade, *uma* modernidade *no* cinema que ainda pertence, por inteiro, a Baudelaire. O Sr. G guiar-nos-á na investida.

Descrito por Baudelaire (2004, 15 e 18) como um homem do mundo, o nosso protagonista é um "eu" insaciável do "não-eu", próximo do herói na primeira pessoa de Edgar Allan Poe no conto *Man in the Crowd* (1840). Escreve Margarida Medeiros (2012, 89) em *A Última Imagem*:

> "Ressalta desta história a instauração deste regime de observação e vigilância perante o desconhecido, provocado pela 'multidão' da grande cidade, numa mistura de curiosidade *voyeurista*, de *averiguação* e de controlo policial. Mesmo quando não há crime, há suspeitos, e esta *averiguação visual* é central ao modo de relacionamento do indivíduo com a grande metrópole" (o sublinhado é da autora).

Esta relação indiscreta com o olhar do outro, de entranhamento do estranho, do "desconhecido na multidão", degenera nesse "deep crime", como diz Poe, de não conseguir ser "um" antes de ser "outro". O *flâneur* de Poe está preso na multidão como Minotauro condenado pelo rei Minos à prisão eterna no labirinto concebido por Dédalo. Na multidão a prisão está em ver e ser visto, no cinema vê-se sem ser visto, liberta-se a *flânerie* no ecrã, onde o labirinto oferece evasão e não prisão. O monstro no cinema não é Minotauro – esse é o das cidades dedálicas – mas *Doppelgänger*, o

prazer mágico no duplo ou na duplicação, no ser outro livremente, no estar fora do campo sinistro da multidão, que não oferece mais que a possibilidade de ser "outro" antes de ser "um".

Nem de propósito, *Little Fugitive* fala-nos de uma fuga, após um (suposto) crime. No pequeno fugitivo há o receio de "ser visto" pelas pessoas e pelas coisas (exemplo dos sinistros bonecos na feira que lembram, por exemplo, o atrás citado filme de Lindsay Anderson). Nele há também como que uma equivalência entre estar perdido na cidade, na companhia da multidão, e estar perdido – e, portanto, ao grado da corrente – na sua própria culpa, isolado e perseguido por todos. Apesar disso ou por isso, há uma qualquer energia que puxa Joey para a rua, para junto da multidão, porque ela não só esconde (re-vela) como não coloca questões. A interrogação e a resposta de Baudrillard (1989, 15) em *America* ajudam-nos a perceber a atracção: "Porque é que as pessoas vivem em Nova Iorque? Não há nenhuma relação entre elas. Excepto por uma electricidade interior que resulta do simples facto de elas estarem juntas na multidão".

Quando Lennie avista, pela primeira vez, o seu irmão, apenas por breves instantes este consegue localizá-lo, já que os movimentos de Joey são imprevisíveis. Ele, como qualquer criança, move-se rizomaticamente, isto é, "num ziguezague que desliza 'entre'", como observa Claire Parnet nos seus diálogos com Gilles Deleuze (1996, 45). Joey desliza... como "um pequeno peixe livre passando sem obstáculos nas malhas da rede" (Siety 2008, 23) ou como se nadasse sem destino nas profundezas de um "oceano tumultuoso de cabeças humanas" (Poe 1971, 620). O exercício de equilibrismo do pequeno fugitivo, quando é mandato por uma jovem mãe (interpretada pela própria Ruth Orkin) para ir buscar água para o seu bebé à fonte, outrossim sobrepovada, da praia e fazendo uso apenas de um frágil copito de plástico, evoca o Charlot empregado de mesa de *Modern Times* equilibrando a bandeja na pista de dança apinhada de gente. É uma dança destinada às crianças – elas "(...) vão depressa porque sabem deslizar entre", complementa Parnet (1996, 45) –, aos *clowns* mais ligeiros do burlesco – Chaplin em primeiro lugar – e, claro, aos fotógrafos de rua – que, tantas vezes, no exercício da sua arte, fazem a síntese de todos estes movimentos.

Ora, o que Lennie faz é o que o próprio filme faz: persegue os passos de Joey como que ensinando ao espectador, que caminha com os olhos, a arte de flanar. "Flanar é o dom de saber perder-se numa cidade, ao mesmo tempo querendo perder-se na

multidão e não podendo deixar de se destacar dela", escreve Maria Filomena Molder (2011, 190). Nós, espectadores, somos como o narrador do conto de Poe, que sai do café para perseguir "o desconhecido por toda a parte onde lhe agradasse ir" (Poe 1971, 624). Nós, espectadores de *Little Fugitive*, somos como o filme que é, fundamentalmente, essa viagem. Bazin (1954, 51) terá visto melhor do que ninguém a dimensão metafílmica da *flânerie* de Engel/Orkin e Joey quando escreveu: "o tema, naquilo que tem de mais essencial, é engendrado pela própria estrutura da narração". A estrutura da narração é, como diz Agel, o "caminhar despreocupado" da câmara perdendo-se *por* Joey na rua e na multidão. Não tendo forçosamente "matado alguém", o "crime profundo" (Poe 1971, 627) do *flâneur* em Poe é a sua incapacidade de sair da multidão *vis-à-vis* a sua recusa em ficar só. Este homem errante "sem destino aparente" (626) alimenta, enfim, os sentidos últimos da vida na rua, tal como escreve Robert Warshow (2008, 179): "anonimato e morte". No seu texto «The Gangster as Tragic Hero», Warshow fala de um outro "tipo" da cidade: o *gangster*, uma espécie de anti-*flâneur* que procura – porque o veneno cura – fazer do crime a resposta ao tal *deep crime*, isto é, a esse "crime maior" de alimentar o grande monstro que é, como diria o sociólogo David Riesman, a "multidão solitária": "(...) temos de emergir da multidão ou então não somos nada" (Warshow 2008, 179). Assim sendo, na horda urbana, o crime, efectivo ("gangsterista") ou potencial (a suspeição que circunda e faz circular o *flâneur* na multidão *e* a própria multidão), parece ser o denominador comum. Todavia, Baudelaire surpreende, como traço redentor, uma embriagante "alma de criança" no perfil da sua personagem alegórica.

Com efeito, a arte nasce de uma atitude perante o mundo radicalmente nova: o Sr. G é um "eterno convalescente; (…) tomai-o como um homem-criança, como um homem que possui a cada minuto o génio da infância, isto é, um génio para o qual nenhum aspecto da vida se encontra *desgastado*" (Baudelaire 2004, 10). O seu exemplo continha uma lição ou uma ética: o artista não deve ser mais *que* nem mesmo igual *ao* outro; pelo contrário, ele deve colocar-se abaixo deste – em estado convalescente –, para se poder espantar renovadamente com os detalhes mais banais do mundo. Este espanto é como um *flash* movido por uma avidez pelo mundo: "o *flâneur*", escreve Maria Filomena Molder (2011, 191), "anda à procura de imagens onde quer que elas se encontrem, qualquer que seja a sua morada". Ele é aquilo que os franceses descreveriam como um *chasseur d'images*, isto é, um fotógrafo nato, embriagado,

mais do que pelo mundo, pela visão do que nele vê e que os outros, que não têm o dom de flanar, apenas sabem olhar.

É a embriaguez do mundo típica na criança que produz o "olhar-brinquedo" do fotógrafo: "A criança vê tudo como se fosse uma *novidade*; está sempre *ébria*" (Baudelaire 2004, 16). Se *Little Fugitive* se confunde, como diz Bazin, com a sua própria "estrutura de narração", o mesmo se pode dizer sobre *Weddings and Babies*. Durante uma festividade religiosa, vemos Al com a sua câmara "desposando" a multidão a tal ponto que, por vezes, em planos gerais, Engel elude aos nossos olhos a sua presença. Ele filma crianças na rua como que buscando "aquele Joey" que o ensine a flanar, que verdadeiramente *realize* por ele o seu filme. Enfim, "o tema" de *Weddings and Babies* ainda é "o tema" de *Little Fugitive*, isto é, a sua própria "estrutura de narração". Tinha de ser assim, porque, por um lado, o "adulto pode aprender, mas não projectar o carácter simbólico do novo" (Molder 2011, 192), pois então *reprojecta-o*; por outro lado, porque ele já não conhece a rua (como conhecia no século de Baudelaire), então *reapropria-se* desta através da criança ou, quando muito, procurando embriagar-se com o seu embriagamento natural. Ainda que sob ameaça da televisão, como vemos no início de *Little Fugitive*, mas mais ainda nas fotografias e cinema de Helen Levitt, a rua ainda era, nos anos 40 e 50, o principal lugar recreativo dos mais novos. Era ela o principal palco das suas brincadeiras (a macaca, desenhos a giz no chão, o *baseball*, as festividades carnavalescas, etc.), pelo que era aí que as crianças espraiavam o seu "ser" de crianças.

Por um lado, temos a criança-homem Joey, ele que se fotografa num corpo de adulto, numa imagem que sintetizará o seu espírito de explorador (*à la* Robinson Crusoe) em pleno areal de Coney Island tal como resume aquela que é "a ideia" do filme para Manny Farber (2009, 454): "(...) mostrar quão facilmente (...) ele supera os adultos [*out-adults adults*] numa nova e árdua experiência". Por outro lado, há o homem-criança Al, o fotógrafo melindrado a quem Bea exige que seja um marido e um pai para os seus filhos, mas que não conseguirá conter a ânsia de delapidar as poupanças num "novo brinquedo": uma câmara de filmar. Os dois, à sua maneira, serão paradigmáticos da personagem moderna (neo-realista) segundo Gilles Deleuze. No seu *L'image-temps*, o filósofo francês define a personagem neo-realista como sendo aquela que "Grava mais do que reage" (Deleuze 2006, 13); segue uma visão mais do que se envolve numa acção ou, por outras palavras, torna a sua *visão* em *acção*. Ela

orienta e desvela o espaço ficcional como coisa "sempre-nova" (Molder 2011, 191) e, quanto mais olha, mais o faz avançar – cria um filme dentro do filme pelo acto de ver, como o espectador *realiza* um filme, isto é, chama-o à realidade ao assisti-lo.

Além de uma particular maneira de vivenciar o espaço, na criança o artista moderno, como o é Engel, podia encontrar um modo único de experienciar o tempo. Como diz Balázs (2010, 62) em *Der sichtbare Mensch/Visible Man*: "[as crianças] sabem mais sobre os pequenos momentos da vida porque elas ainda têm tempo para os habitarem". Percorrendo o tempo de cada lugar, a criança ou o seu "modo de ser" era não só produção simbólica do novo, mas, em potência, espelho do *Zeitgeist*. Um filme como *Little Fugitive* reflecte sobre o papel da criança na cidade numa altura em que alguns arquitectos da reconstrução do pós-guerra, como o casal Smithsons e Van Eyck, começam a defender as crianças como "produtoras activos do espaço, em vez de consumidoras passivas" que se apropriam de objectos quotidianos e activam-nos ao atribuir-lhes significado, bem como uma narrativa fora dos domínios da produção e da troca (Kozlovsky 2004, 82). As cidades reerguem-se, depois da guerra, tendo como "arquitectos espontâneos" as crianças, os seus primeiros habitantes. Em certa medida, algo semelhante acontecerá com o novo cinema. Assim, pela criança tudo passa como novo e mais verdadeiro, como se nela se articulasse o discurso da sua época. Walter Benjamin (2002, 393) cita Karl Marx no seu colossal *Das Passagen-Werk/Livro das Passagens* para chegar a essa conclusão: "Não será que a criança em cada época representa a pessoa do período na sua veracidade natural?". Também por isso faz sentido dizer-se, como Truffaut (1978; edição Kindle), que todos os filmes sobre a infância são filmes históricos[30]. Neste caso, os seus gestos corriqueiros fazem-se ecrã da única história (ou História) que interessa contar.

Na poesia baudelairiana encontramos outra figura que se acende sinopticamente na criança: o trapeiro. Não falamos já de uma apropriação dos espaços, mas de uma apropriação das coisas, sobretudo restos e rastos deixados para trás pelos adultos. Escreve Baudelaire em «Le Vin et du haschisch»:

> "Eis um homem cuja função é apanhar os restos de mais um dia na vida da capital. Ele cataloga, colecciona tudo o que a grande cidade re-

[30] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "All films about children are period films because they send us back to short pants, school days and the blackboard, summer vacations, our beginnings".

> jeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que ela despedaçou" (Benjamin 2006, 81).

O trapeiro é, segundo Filomena Molder (2011, 166), "a figura plena da ruína, protagonização plena do carácter arruinado da experiência". Quando vemos Joey a recolher as garrafas deixadas no areal assistimos à transformação do *flâneur* num trapeiro e, da mesma forma que o primeiro é símbolo da actividade do fotógrafo, também será o segundo: "[o] fotógrafo – e o consumidor de fotografias – segue os passos do trapeiro, que era uma das figuras favoritas de Baudelaire (...)", escreve Susan Sontag (1986, 77) em *On Photography*.

Fotógrafos de rua, como os da Photo League, privilegiam a captura das imagens que a sociedade, por norma, esconde de si mesma: o trabalho infantil, a pobreza, as minorias e o crime estarão entre os temas que documentam uma certa ideia de ruína da experiência moderna. Falámos em "captura", mas o verbo-chave é "coleccionar". Até aqui não temos parado de falar delas, as colecções: de coisas, de imagens e, na estrutura da própria tese, de ideias e citações. O coleccionador trabalha para o trapeiro, na medida em que "viver é deixar vestígios", como dizia Benjamin, o filósofo que tanto e tão bem coleccionou os pensamentos de Baudelaire. Ora, na iminência do vestígio, haverá sempre um trapeiro por perto. Mas o que é o vestígio? No seu *Livro das Passagens*, gigantesca colecção de fragmentos de ideias, Benjamin (2002, 447) contrapõe o vestígio ao seu famoso conceito de aura:

> "Vestígio e aura. O vestígio é a aparição de uma proximidade, por muito removida possa estar a coisa que a deixou para trás. A aura é a aparição de uma distância, por muito que a coisa que chama por si esteja. No vestígio, ganhamos posse da coisa; na aura, ela ganha posse de nós".

Não será uma fotografia a manifestação mais forte dessa "aparência de uma proximidade", funcionando como a impressão da passagem de alguém no tempo, uma pegada memorial que é puro *index*? "(...) [U]ma fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura o é), uma interpretação do real, é igualmente um vestígio, algo que

foi directamente transposto do real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre", observa Susan Sontag (2013, 333) em «The Image World».

Quando Larry, farto das birras e manipulações de Peggy, bate com a porta, Ann repovoa memórias antigas através de objectos como a fotografia que Peggy tirou aos dois na praia ou um postal da Estátua da Liberdade. Em *Weddings and Babies*, no filme que Orkin não realizou, encontramos a personagem masculina, Al, a suspirar a ausência de Bea através de uma fotografia sua pendurada na parede. Estas duas imagens são – quase literalmente, apetece dizer – clichés de uma ideia de falta que está firmemente implantada na nossa cultura. De tal modo o artefacto fotográfico nos interpela que comummente fazemos de uma colecção de fotografias a primeira e principal das heranças de alguém que partiu, *index* da sua passagem pelo mundo. Vemos então que a colecção, como é um álbum ou uma montagem cinematográfica, se torna coesa por "alguma espécie de narrativa", como observa Cavell[31] (2005). A própria memória – e é ela, como Baudelaire defendia, que sai reforçada com tecnologias como a fotografia – será a primeira forma de colecção, donde, escreve Maria Filomena Molder (2014, 48) citando Santo Agostinho nas suas *Confessiones*, "a origem do acto de pensar, como intro-impressão, a partir do acto de coligir, de recolher (de *colligere* a *cogitare*), que manifesta uma autêntica energia da memória".

Coleccionar (*to collect*) é, assim, acto devolvido numa outra acção: lembrar (*to recollect*). Com efeito, a fotografia, ela mesma, colecciona memórias até ao ponto em que estas se convertem em visões (de vultos e coisas) do passado, *vide* "o primeiro homem" de Daguerre. A memória da fotografia esvai-se, mas há sempre nela, nos seus elementos coligidos, narrativas de sobra por despertar. Coleccionar (em) fotografias é sempre pôr em narrativa as formas do passado, uma especulação – cuja etimologia nem de propósito vem de *speculum*, isto é, "espelho" – que devolve a quem olha, o espectador, a prova da sua mais ou menos fugaz passagem pelo mundo – nem de propósito, Roland Barthes chama à imagem-objecto da fotografia *spectrum* e Benjamin (2002, 393) fala do "efeito fantasmático" da afirmante tecnologia fotográfica. Não foi Narciso que caiu à água depois de nela ver reflectida a sua imagem? "(...) [O] acto de fotografar é sempre o de uma *mise-à-mort*", conclui Bernardo Pinto de Almeida (2014, 55) em *Imagem da Fotografia*.

[31] Parafraseamos aqui o artigo «The World as Things: Collecting Thoughts on Collecting» (1998).

De novo, também aqui, no que diz respeito às colecções, o mundo pertence por inteiro à criança. Nota Hannah Arendt (1991, 227) em *Men in Dark Times*: "Como Benjamin foi provavelmente o primeiro a sublinhar, coleccionar é a paixão das crianças, para quem as coisas ainda não são mercadorias e não têm mais ou menos valor segundo a sua utilidade (....)". Encontramos nesta citação as figuras do trapeiro, que não segue valores de utilidade, e da criança ou do homem-criança, que produz "manifestações profanantes de 'proximidade'" (Benjamin 2002, 205) através das sua colecções de imagens insignificantes e aparentemente dissemelhantes. De novas maneiras de coleccionar (*coligere*), nascem novas maneiras de pensar (*cogitare*) e vice-versa. E se o cinema, de facto, "é infância", como escreveu Daney, torna-se parte da missão crítica desvelar todas essas "maneiras", seja através do enquadramento do filme por leis gerais de vizinhança, que poderemos definir (e fá-lo-emos mais à frente) como "poética dos autores", seja encontrando similitudes entre os filmes do(s) mesmo(s) autores, o que (como também aprofundaremos) consubstancia um *modus* de análise fílmica que estará na base da "política dos autores".

Já vimos como *Les quatre cents coups* respiga, recolecta ou reconfigura elementos presentes em *Little Fugitive*. Também detectamos o mesmo movimento, de repetição e mudança, entre *Little Fugitive* e as duas longas-metragens que se seguiram na carreira de Engel e Orkin. Mas, em abono de uma crítica da imanência, não é preciso ir tão longe, já que a colecção é matéria de auto-reflexão *nos* próprios filmes. Citei a actividade recicladora de Joey no areal de Coney Island, o pequeno santuário de imagens e objectos (imagens como objectos e objectos como imagens) que configuram em Al a presença de Bea na sua ausência física, mas falta citar o caso paradigmático de Peggy em *Lovers and Lollipops*. Num recanto do seu quarto – quantas vezes os quartos infantis se confundem com museus de objectos inúteis? – vamos acompanhando a evolução da sua colecção de *recuerdos* – "Coleccionar é uma forma de memória prática", diz Benjamin (2002, 205) no seu *Livro das Passagens*– espalhados numa secretária pequena e afixados num painel, que expõe, parafraseando outro coleccionador nato, desta feita, de despojos e ruínas, Walker Evans, uma parte fundamental da "anatomia da sua vida" (Thompson 1984, 230).

Num dos primeiros planos do filme, a câmara de Engel dá-nos a ver uma fotografia afixada no dito painel onde uma ainda mais pequena Peggy, segurando num balão, partilha um momento de felicidade com o seu entretanto falecido pai. Num

plano similar, encontramos uma fotografia da Estátua da Liberdade por baixo da referida fotografia com o pai. Na secretária encontramos dispostas a câmara dada por Peter e o barco que Larry lhe deu. Perto do fim do filme, nova reinventariação do filme *no* próprio filme, destacando-se, afixada no mesmo painel, a fotografia de Larry com Ann que Peggy tirou na praia e, na secretária, logo ao centro, a prenda que Larry lhe comprou na loja Macy's, o barulhento macaquinho com dois címbalos. A memória do filme como que se colecciona ao longo deste conjunto de cenas, comunicando, em cada momento, aquilo que vai no espírito da protagonista: afeição ao pai no começo, divisão entre Peter e Larry a meio e, finalmente, porque já não vemos a fotografia do pai, o reconhecimento do lugar de Larry como "segundo pai". Em momento algum o barco significa um barco, a câmara uma câmara e o macaquinho um macaquinho. Os objectos são como o *flâneur* na multidão: perdem-se e con-fundem-se numa colecção informe de coisas inúteis, mas paradoxalmente não deixam de se destacar, na sua individualidade específica e prenhe de significâncias.

As auto-reciclagens e auto-reflexividades no pensamento de Baudelaire, que aqui projectamos sobre as imagens de Engel e Orkin, aproximam-se da ideia, avançada por Jacques Aumont (2008, 67) apoiado em Jean-François Lyotard, de que "para ser moderno, é preciso, antes, ser pós-moderno (ou tê-lo sido)". Se nos exemplos que demos, essa "consciência de si", este permanente "efeito espelho" entre quem filma e quem é filmado, parece ser o resultado de uma identificação mínima, incentivada na escola da Photo League, entre o fotógrafo e o seu assunto, numa sequência muito particular em *Little Fugitive* a identificação é estilhaçada pela afirmação, refutadora de qualquer "tese da objectividade fotográfica", de uma presença transformante: a da câmara e do seu operador. Na sequência passada na gaiola de *baseball*, Joey acerta, a certa altura, numa bola que atinge o operador de câmara, o próprio Morris Engel, que, em resultado, vacila e denuncia a sua presença aos olhos do espectador mais atento. Seria de esperar que essa cena, que podia ter sido sujeita a um novo *take* ou encurtada, fosse retirada da montagem final do filme. Como em entrevista nos disse Manuel Cintra Ferreira,

> "Qualquer outro cineasta tê-la-ia cortado, muito possivelmente. Mas Engel, como fotógrafo e capaz de qualquer instantâneo, terá visto nela *um efeito mais 'real'*, como o de uma fotografia e com um efeito de

> novidade. É exactamente na qualidade de 'amador' que Engel ousa romper com o que está convencionado e trazer *algo de novo*" (o sublinhado é nosso) (Anexo III, p. 406).

O "efeito mais 'real'" era, assim, produzido pelo desmascaramento do artifício cinematográfico, um gesto que nos devolve a Baudelaire. Walter Benjamin (2002, 322), no seu *Livro das Passagens*, faz referência a essa figura misteriosa do seguinte modo:

> "A postura mais verdadeira de Baudelaire é, em última análise, não a do Hércules em descanso, mas a do mimo que tirou a sua maquilhagem. Este *gestus* é encontrado de novo na 'queda' da sua construção prosódica – algo que, para vários estudiosos, é o elemento mais precioso da sua *ars poetica*".

A queda da máscara, ela que é recurso de identidade e de vulnerabilidade em Baudelaire, significa, para Filomena Molder (2011, 152), um "afrouxar", uma "descoloração" gradual do poema. É um processo de nudez do poeta perante si, seu primeiro leitor – identidade e vulnerabilidade, de facto. Como diz a filósofa, "O mimo desmaquilhado é a imagem que dá conta da maneira mais exacta do 'desfalecimento' da teatralidade, do artifício, isto é, *a quebra do contrato com a dissimulação*, através da qual o rosto do poeta se expõe na sua nudez indefesa" (152). O rasgar do contrato de dissimulação que o cinema tradicional mantinha com o espectador constituía para Pasolini uma das principais pedras-de-toque do cinema moderno. A primeira característica que o autor italiano vai associar ao cinema moderno, "de poesia", é o facto de, no seio deste, "pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória", imperar a seguinte máxima: "Fazer com que a câmara se sinta" (Pasolini 1982, 150). Referindo-se a *Moi, un Noir* (1958) de Jean Rouch, Jean-André Fieschi (Hillier 1986, 234) resumirá, assim, este traço da (pós-)modernidade cinematográfica: "Já não é uma questão de fazer de conta que a câmara não está lá, mas de transformar o obstáculo técnico num pretexto para revelar novas e surpreendentes coisas".

A "câmara sensível ou perceptível", contraposta à "câmara apagada" clássica (Metz 1977, 196-197), que procura expurgar da imagem todos os traços da "enuncia-

ção fílmica", é, contudo, não uma câmara formalista, mas uma câmara que se *mostra* consciente de si e do seu "efeito dispositivo". Ao mesmo tempo, essa consciência de si é, muito brechtianamente, uma consciência do dispositivo que se abre ao espectador[32]. Com efeito, Alain Bergala disse-nos:

> "A modernidade do gesto que produziu *Little Fugitive* é, como aquele de Rossellini, o gesto do esboço (como escrevia Rivette na sua carta a Rossellini), da rapidez de execução, de um argumento reduzido a uma trama vulnerável ao acaso, aos encontros e à inspiração do momento. É também o espaço capital deixado ao actor como pessoa e não como intérprete. E há já neste filme um cinema do dispositivo, que está muito próximo daquele que fará Godard mais tarde: eu penso na cena onde ele (Joey) joga *baseball*. A câmara regista qualquer coisa que é um dispositivo mais que verdadeiramente uma *mise en scène*" (sublinhado do autor) (Anexo III, p. 410).

Enfim, não muito distante desta ideia de uma "arte do dispositivo", Baudelaire (2006, 203) antecipa o *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte na sua crítica aos pintores paisagistas "sem imaginação": "a maioria dos nossos paisagistas são mentirosos, justamente porque se esqueceram de mentir", escreve o poeta francês no seu Salão de 1859. Cineastas como Godard, parafraseando Baudelaire, não se esqueceram de mentir, melhor, de desmascarar a mentira que *é* o cinema… para, assim, dizerem "a verdade". Douchet (1998, 119) resume esta ideia-força do novo cinema no seu livro *Nouvelle Vague* da seguinte forma: "O artifício e o truque, filmados de frente, tornam o falso mais verdadeiro que o verdadeiro (...)".

Ao mesmo tempo, o tal "algo de novo" de que fala Manuel Cintra Ferreira resultará, significativamente, do facto de Engel, qual bom trapeiro, ter levado ao cinema uma ideia de um dos seus heróis da fotografia de rua, figura tutelar de toda a escola da Photo League: Lewis Wickes Hine. Em 1908, ao serviço da National Child Labor Committee, este fotógrafo norte-americano produziu o retrato de um ardina e não deixou de fora do enquadramento a sua própria sombra. *Self-Portrait with Newsboy*

[32] "Um dos primeiros mandamentos brechtianos", escreveu Bernard Dort (1986, 237) para os *Cahiers du cinéma*, "é que o auditório não se deve esquecer do facto de estar num teatro. Logo, a ausência de ilusão (...)".

(Anexo I, p. 381) era um documento social sobre o trabalho infantil e, ao mesmo tempo, um documento sobre si mesmo, leia-se, sobre o acto de fotografar (Brougher e Ferguson 2001, 23). O objecto e o seu *making of* em apenas uma fotografia. Morris Engel quis fazer uma ficção sobre uma criança do seu tempo e, tal como o seu ídolo, não deixou de (in)advertidamente produzir um sinal inusitado sobre a sua realização. Engel fez, em 1953, aquilo que se poderia definir como o seu *Self-Portrait with (Cow)boy*. Assim, o "algo de novo" de *Little Fugitive*, como dos filmes inovadores que o seguirão, tem sempre algo ou alguém de antigo a guiá-lo. Um Sr. G, talvez mesmo.

1.5. A invenção do cinema directo

A data da realização de *Little Fugitive* representou o ano zero de uma das conquistas mais importantes no sentido do cinema total baziniano. Não temos dúvidas de que a câmara inventada por Engel, móvel, portátil e sensível à luz, faria as delícias de Dziga Vertov. Limitado à tecnologia do seu tempo, o realizador de *Chelovek s kino-apparatom/O Homem da Câmara de Filmar* (1929) usava câmaras grandes, pesadas, barulhentas e que, devido à sensibilidade reduzida da película disponível, tornavam obrigatório o uso de projectores[33] (Sadoul 1975, 104). Mais leve que os seus predecessores, Morris Engel não só conseguiu aproximar-se de um registo documental puro, quase observacional, como o fez, finalmente, de forma económica[34]. Apesar de tudo, faltava à câmara de Engel um componente essencial, que o próprio Dziga Vertov contemplara nos seus escritos teóricos.

[33] No fundo, para filmar fora dos estúdios, Vertov e outros precursores do realismo cinematográfico, como D.W. Griffith, Erich von Stroheim e King Vidor, tinham de reproduzir as condições dos estúdios, um paradoxo que os neo-realistas atenuaram e que Engel em boa parte desfez.

[34] É importante perceber que até sensivelmente a Segunda Guerra Mundial, um realizador que decidisse filmar fora dos estúdios era considerado um megalómano. Foi o desejo de Erich von Stroheim de filmar em espaços reais, sem recurso a qualquer *major star*, para mostrar "homens e mulheres tal como ele são em todo o mundo" (Grilo 1997, 100-101) que terá contribuído para tornar *Greed* (1924) num dos maiores pesadelos financeiros – e artísticos – na história do cinema mudo. O artifício permaneceu mais "em conta" que o real sensivelmente até ao início do neo-realismo italiano, mas mesmo alguns dos seus filmes eram mais caros do que muitas vezes se apregoa. Compare-se, por exemplo, o orçamento de um (aparentemente) rudimentar *Ladri di biciclette*, 133 000 dólares, com o orçamento de *Little Fugitive*, que no máximo atingiu os 45 000 dólares. Neste caso, a diferença reside na dimensão das equipas e, como nota Mark Shiel no documentário *Life as It Is: The Neorealist Movement in Italy*, na qualidade e quantidade da tecnologia de rodagem, nomeadamente no uso simultâneo de múltiplas câmaras dispendiosas. Na sua última palestra em Montreal no ano de 1978, Godard (2014, 395) fala mesmo de um mito que precisa de ser destruído, adiantando que quanto a filmes neo-realistas como *Roma cttà aperta* "Tens de mostrar as fotografias de rodagem para ver as gruas, as *dollies*, a equipa. (...) eram filmes muito mais custosos que os filmes da Nouvelle Vague (...)".

Para se produzir o verdadeiro protótipo da "Câmara-Olho", como o define Georges Sadoul (1975, 101), ao (realismo) visual ter-se-ia de acrescentar o (realismo) sonoro. Nos anos 20, Vertov fez associar o conceito de "Cine-Olho" ao de "Rádio-Orelha", "termo forjado para designar a montagem de registos sonoros" (100). Esta associação, fácil de fazer no papel, demorou várias, para muitos demasiadas, décadas até ser aplicada "na prática" como pretendido. O surgimento do som em 1928 pode até ser visto, em retrospectiva, como um obstáculo à consecução dos objectivos de Vertov, já que fechou ainda mais o cinema nas quatro paredes dos estúdios. Isto porque, para que o som saísse síncrono, era "necessário recorrer", como diz Sadoul (105), "a camiões de som, verdadeiros *ateliers* rolantes" que, como é óbvio, dificultavam uma rodagem feita ao ar livre e em cenários naturais. Nos primeiros anos do pós-guerra, alguma coisa mudou. Os neo-realistas italianos introduziram avanços significativos na mobilidade da câmara e, acima de tudo, nas técnicas de iluminação natural e em profundidade de campo. Contudo, para estes, o som directo era ainda uma miragem. A prática corrente, que chocava com o intuito realista dessa escola, era a realização em mudo das cenas ao ar livre, "para as pós-sincronizar em seguida no estúdio" (105).

Bazin não era insensível ao problema da pós-sincronização do som. Ciente de que esta técnica tinha os dias contados, não deixava de insistir no seu efeito desvirtuador. O som era uma coisa postiça, um remendo que os realizadores, de forma mais ou menos imaginativa, procuravam camuflar. Queixavam-se há muito da impossibilidade de poderem captar imagem e som de forma síncrona, sem que isso pusesse em causa a mobilidade da câmara. Se Rouch recorria a soluções inventivas para "disfarçar" o problema[35], Leacock suspendia a sua carreira até que uma solução fosse encontrada. A sua primeira grande experiência no meio, enquanto director de fotografia em *Louisiana Story* (1948), deixara-lhe a impressão de que o génio do seu realizador era tolhido pela impossibilidade de captação síncrona e imediata do som: "Flaherty, penso eu, queria desesperadamente som síncrono. Eu penso que ele tê-lo-ia adorado" (Naficy 1982, 237). Numa entrevista à *Film Culture*, Leacock conta quão anti-climático era o momento em que se impunha filmar diálogo síncrono: "Tudo parecia

[35] Rouch filmou *Jaguar* (1967) sem som. O facto do som estar assíncrono com a imagem incomodava claramente o cineasta, que evitava filmar rostos ou pessoas a conversar e que quando o fazia optava por planos muito rápidos em dessintonia com o ritmo, assaz contemplativo, das suas belíssimas panorâmicas. Em busca de uma narração mais autêntica, Rouch tomou uma opção original: "Decidi então tentar uma experiência: deixar falar livremente o actor diante da imagem" (Sadoul 1975, 104).

parar. Tínhamos pesados discos de gravação, e a câmara que, em vez de pesar 2/3 quilos, pesava 90/91, [era] uma espécie de monstro" (Bachmann e Mekas 1961, 14). A intenção vertoviana de captar a vida de improviso permanecia no domínio das utopias.

Cerca de um ano antes de realizar *Primary* (1960), com Robert Drew, D.A. Pennebaker e Albert Maysles, Leacock escreveu o artigo «La caméra passe-partout», publicado nos *Cahiers du cinéma*. As suas palavras apareciam carregadas de entusiasmo, o que só era natural: para sua surpresa, um filme de ficção realizado por um fotógrafo havia "desfeito uma barreira" e aberto o cinema a horizontes inteiramente novos. Esse filme intitulava-se *Weddings and Babies*. Leacock (1959, 36-37) traçava o historial:

> "Os dois primeiros filmes de Morris Engel tinham sido dobrados. Tinham utilizado o sistema aperfeiçoado pelos cineastas italianos do pós-guerra (…). Ora, *Weddings and Babies* não foi dobrado. Eu tinha entre mãos uma longa-metragem romanesca de 35mm com som em directo, sem trucagem".

Nas suas memórias, que ficaram por publicar mas cujos excertos foram antologizados no livro *Imagining Reality* de Kevin Macdonald e Mark Cousins, Leacock fala mais detalhadamente da invenção de Engel e do seu significado, não só para os documentaristas do "directo", mas, desde logo, para ele, que "(...) estava acostumado à mobilidade e facilidades de uma Leica e era um fotógrafo da tradição da revista *Life* horrorizado pela estupidez da captação de som". E como é que, então, Engel deu a volta a este "estúpido" obstáculo?

> "Ele tinha uma câmara de 35mm adaptada para trabalhar em sincronia com um gravador de fita magnética de pequena dimensão usando um diapasão como controlador do tempo. Era uma solução desajeitada, incómoda e também ruidosa. Mas ele trabalhou e conseguiu criar cenas maravilhosas" (Macdonald e Cousins 1996, 251-252).

O terceiro e último filme de Engel constituía-se, deste modo, como um marco na história da evolução tecnológica do cinema. Uma "pequena revolução" nos modos de rodagem, como o próprio irá descrever a Gene Moskowitz (1959, 30) nos *Cahiers du cinéma* de Abril de 1959, ano de viragem na história do cinema. Alguém fora do domínio documental estrito, alguém marginal ao próprio cinema, sem dinheiro e influência, desembaraçava-se de uma "técnica agonizante" que há décadas atormentava os "filhos de Flaherty". Engel compreendeu a importância capital do som e agiu. O entusiasmo de Leacock em relação a esta "pequena revolução nos métodos de filmagem" irá ressoar num artigo assinado por Louis Marcorelles, em 1963, nos *Cahiers du cinéma*, com o significativo título «L'Expérience Leacock». Nele, Marcorelles (1986, 264) convoca as palavras de Engel durante a produção de *Weddings and Babies*, onde este faz notar as vantagens da aplicação deste melhorado sistema de captação de som *in loco*:

> "Estou envolvido num ambicioso filme narrativo filmado em 35mm, com som directo e não pós-sincronizado. O diálogo foi captado em vários locais diferentes, nomeadamente nas ruas de Nova Iorque por ocasião de um festival italiano, e sem interferir de forma a que se notasse na vida normal desse bairro".

Pequena revolução técnica, grande revolução estética? Importa citar aqui as palavras que Jonas Mekas nos concedeu:

> "Morris Engel foi um dos primeiros realizadores dos anos 50 a fazer a introdução de uma câmara ligeira portátil, (...) que mais tarde foi aperfeiçoada e utilizada no cinema *vérité*. (...) Ajudou muitos outros realizadores e foi adoptada e desenvolvida por Godard e Truffaut. Eles foram inspirados por Morris Engel, o que ele fez e como ele fez, talvez não tão inspirados quanto isso pelos filmes propriamente ditos, mas pela tecnologia que ele introduziu no cinema e pelo facto dos filmes terem sido feitos com pouco dinheiro e de serem tão livres" (Anexo III, p. 411).

Mekas põe o acento tónico nas novas condições tecnológicas, financeiras e institucionais que o cinema de Engel e Orkin instaurou, relegando para segundo plano a concepção de cinema que lhes esteva subjacente. Aqui está contido, em sinopse, um dos principais debates da modernidade cinematográfica: é a técnica que implica uma estética ou é a estética que implica uma técnica? De um lado, vinga uma perspectiva predominantemente institucional, sistémica, programática ou das "Ordens do cinema", como lhes chama João Mário Grilo (1997), onde a modernidade surge como a implosão dos ditames da Hollywood clássica, monopolizada pelas "Big Five"[36]. Do outro lado, enforma uma perspectiva predominantemente estética, ética ou humanista, onde a modernidade surge enquanto afirmação de uma nova maneira de ver o mundo independentemente de tudo o resto. Este dualismo epistémico, em torno do primado estético da técnica, é bem espelhada num (virtual) confronto de ideias que aqui propomos entre Roberto Rossellini e – por sinal, um dos seus mais indefectíveis seguidores – Éric Rohmer.

Éric Rohmer (Biette et al. 1986, 85), numa entrevista célebre que deu aos seus ex-colegas dos *Cahiers du cinéma* em 1965, desta feita, na pele de jovem cineasta, aproxima-se de uma perspectiva mais tecnológica ou, chamaríamos, pós-utópica do cinema quando afirma:

> "(...) a escolha é ditada unicamente pela tecnologia. Sempre que as pessoas tentaram defender uma nova possibilidade tecnológica elas estavam certas e a sua atitude foi *justificada pela história*. Inversamente, sempre que alguém tentou defender uma posição puramente estética, mesmo quando associada a inovações técnicas, por muito inteligente que fosse a defesa estava errada" (o sublinhado é nosso).

A crítica é claramente dirigida à concepção utópica de modernidade, sublinhando, essencialmente, que o cinema evolui esteticamente das suas condições técnicas e não tanto de uma visão apriorística sobre "o que deve ser o cinema". "A coisa

[36] As "Big Five" eram as três empresas conglomeradas de Hollywood que controlavam o negócio do cinema, da produção à exibição em sala. A Fox, a Loew's Incorporated, a Paramount Pictures, a RKO e a Warner Bros. viram o seu império cair por terra em Maio de 1948, quando "o Supremo Tribunal norte-americano reconheceu por unanimidade que as grandes produtoras violavam as leis *antitrust* em vigor e, em consequência, emanou directrizes no sentido de desmantelar a organização vertical da indústria cinematográfica. (...) Os sectores de produção, da distribuição e da exibição deviam ter autonomia e funcionar livremente nos circuitos do mercado" (Geada 1998, 317-318).

melhor e mais real sobre a Nouvelle Vague", conclui Rohmer (Biette et al. 1986, 85), "é o contributo que deu a um nível técnico, tanto para a rodagem como para a produção. O facto de se poder fazer filmes barato é algo que veio para ficar, não podemos voltar atrás nisso". Numa palavra, para Rohmer, a tecnologia surge como um elemento determinante.

Por contraposição, tomemos o exemplo da posição de Rossellini, mais próximo do de Bazin. O realizador italiano, em mais do que uma entrevista, revela alguma irritação pelo facto de os artefactos técnicos de cineastas *vérité* como Rouch e Maysles estarem a exercer tamanho fascínio no círculo cinéfilo. Em 1963, numa entrevista aos *Cahiers du cinéma*, em que curiosamente Éric Rohmer era um dos entrevistadores, Rossellini (2007, 501) dá conta dessa irritação: "Uma câmara é uma câmara. É um objecto, uma coisa que não me excita. Fico louco de raiva quando vejo que há pessoas capazes de excitar-se por causa de uma câmara. É de uma inconcebível estupidez". Sobre Rouch, Rossellini (500) já havia dito:

> "Temos uma câmara. Essa câmara, na minha opinião, tem uma qualidade específica: é uma máquina e nada mais do que isso. (…) Seja como for, isso nada tem que ver com a personalidade de um artista, de um homem que pretende, que quer e que deve ser um ser humano que observa coisas e as conta aos outros, para servir, precisamente, de elo de ligação entre as suas próprias emoções e as dos outros".

O que Rossellini denuncia é aquilo que Gilles Deleuze (1996, 196-198; Bogue 2003, 154) define como sendo uma das "potências do falso" da imagem-tempo. O filósofo cita Jean Rouch quando este elabora sobre o conceito de "cine-transe", "em que a câmara ganha vida como as pessoas que filma... É um estado bizarro de transformação no realizador que eu chamei, por analogia com o fenómeno de possessão, de 'cine-transe' (...)". A essência do cinema estava, em Rossellini, mais no que se diz e menos em como se diz, mais em "o que se escreve" e menos em "como se escreve". Em entrevista a Adriano Aprà e Maurizio Ponzi (2013, 75), esclarece: "O cinema é um meio de expressão como qualquer outro. Devemos abordá-lo tão simplesmente como quando pegamos numa caneta para escrever. O que interesse é saber o que se

vai escrever – qualquer um deve escrever o que lhe dá prazer". Esta era a *caméra-stylo* do realismo rosselliniano.

No caso de Morris Engel, temos uma permanente *determinação* da sua estética, fundamentalmente de rua (de base fotográfica), pelas condições tecnológicas de registo da realidade. Ou melhor, e é isso que o torna num caso de estudo singular na paisagem do cinema moderno, nele encontramos um exemplo de permanente *superação* dessa determinação pelo seu modelo estético, que, como veremos mais à frente, encontrará a sua casa teórica e política tanto no neo-realismo italiano, de Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, como nos realismos utópicos, projectados pelas canetas de André Bazin e Siegfried Kracauer.

1.6. A modernidade como domínio da brincadeira pura

Num filme que se faz na mobilidade uma criança em fuga, narrativa de uma fuga "sem ponto de fuga", já vimos como, na sua vontade e circunstância (de fotógrafo de rua), foi decisiva a criação da câmara móvel concebida por Morris Engel. No que diz respeito ao som, torna-se evidente, na passagem de *Lovers and Lollipops* para *Weddings and Babies*, que a impossibilidade de captar som directo se tornara num verdadeiro empecilho a um estética livre e solta nos movimentos. Da mesma forma que a limitação estética terminava num desembaraço técnico, Engel desarmou o brinquedo que tinha em mãos para produzir um novo. Com isso, e de novo, o seu cinema também mudou. Grande ou pequena, a revolução técnica de Engel é paradigmática do papel salvífico que McLuhan (2008, 80) atribuía ao artista nas nossas sociedades programaticamente escravizadas pela tecnologia e "vencidas" pelo Progresso: "O artista pode corrigir as relações entre os sentidos antes de o choque da nova tecnologia ter entorpecido os procedimentos conscientes".

Com efeito, é fundamental perceber em que medida a engenhosidade de Engel não se deverá à sua ingenuidade ou até que ponto este soube *brincar* e *imbricar* com o aparelho cinematográfico ao invés de, como todos antes dele, se subjugar ao seu *jogo*. Já vimos como, no filme, Joey fotografa "sem câmara", de como Peggy não sabe se quer ser fotógrafa ou modelo e de como Al está determinado em deixar a fotografia (*pictures*) para começar a fazer cinema (*moving pictures*). Dentro dos filmes está contida, *em sinopse*, a genealogia do gesto do próprio Morris Engel: do jovem

que sonhava ser um fotógrafo (à imagem do ídolo Lewis Hine) até a um cinema que, *apesar de tudo*, ainda sonha o mesmo sonho. A grande unidade – a imagem – só parecia ter um obstáculo: a técnica. *Weddings and Babies*, o último filme distribuído de Engel, atinge o seu "ponto patético" na sequência em que a nova câmara de filmar de Al cai ao chão, símbolo do que Engel fizera em proveito das suas imagens: abrir, partir ou mesmo magoar a câmara. Estamos, definitivamente, no domínio da brincadeira, não do jogo. Mas como distinguir jogar de brincar? Em que medida um e outro participam na construção de modos diferentes de produzir a forma cinematográfica ou de uma ideia de modernidade cinematográfica? A resposta a estas perguntas carece do recurso à etimologia e a algumas breves incursões pela denominada *game theory vis-à-vis* a filosofia da fotografia tal como postualda por Vilém Flusser.

Importa, desde logo, fazer a distinção, que apenas encontramos de forma clara na língua inglesa, entre *game* e *play*. Segundo Umberto Eco (1985, 323-344), pegando nas teses de Huizinga explanadas no seu célebre *Homo Ludens*, entre estes conceitos exprimem-se diferentes posturas epistemológicas para a compreensão do jogo como cultura ou de uma cultura-jogo. O estudo do *game* traduz a análise das normas ou características internas ao jogo, aquilo que faz o jogo universalmente jogável. Por exemplo, no caso do xadrez, o *game* é o sistema de regras, e suas combinações, que norteiam o acto de jogar, sendo este o *play*. *To play* é o verbo que converte em acção o sistema de regras. Trata-se da forma, mais ou menos imponderável, como o jogo é jogado (*ludere alea*), inclui a atmosfera que envolve o *combate* que se trava, por exemplo, entre os dois lados do tabuleiro de xadrez, bem como a influência dessa atmosfera na *decisão* de cada um dos contendores. Eco explicita a diferença do seguinte modo: se *game* é língua (*langue* ou *competence*), *play* é linguagem (*parole* ou *performance*). Em suma, no jogo, o *game* precede o *play*; logo, o *play* procede do *game*. Esta distinção leva-nos, enfim, à ideia de brinquedo, melhor, à acção de brincar. De novo, a etimologia é-nos útil. Nas línguas românicas (exemplo do francês) como também em inglês, *jouer*/*to play* enquadra, sem que haja uma diferenciação semântica, a ideia de jogo (*game* + *play*) e de brincadeira. Todavia, não temos dúvidas: brincar e jogar, pelo menos em português, não têm o mesmo significado. Indo à etimologia da palavra, verificamos que este vocábulo goza de um estatuto singular. Desde logo, é foneticamente diferenciado do termo latino que engloba semanticamente os significados de jogo – *ludus* –, nem se assemelha ao outro termo latino – *jocus* – que,

em sentido diferente ao de jogo, acabou por ver alargado a este o seu mero sentido de "chalacear" ou "dizer piadas" (Huizinga 2003, 53). Huizinga, em *Homo Ludens*, no seu capítulo dedicado à etimologia de jogo, trata todas as línguas românicas por igual. Segundo o autor holandês, um dos pais da grande teoria do jogo, todas elas têm em comum apenas uma palavra para jogo.

Um pouco como em latim há *ludus*, "Nas línguas europeias modernas, a palavra 'jogo' tem uma enorme abrangência" (Huizinga 2003, 53). Escusado será dizer que o autor não refere a especificidade de "brincar" na língua portuguesa. Aliás, esta ausência, na sua teoria geral segundo a qual toda a cultura é expressão de uma forma de jogo, leva a que o tradutor da edição portuguesa do seu livro coloque em rodapé, logo na primeira página, o seguinte aviso: "Toda esta obra vive da polissemia da palavra 'jogo', que será utilizada sempre que possível, ainda que, por vezes, se imponha o recurso a palavras como 'brincar', 'tocar' e outras do mesmo campo semântico". Pese embora no campo da prática de instrumentos de música Huizinga (59) ressalve a especificidade nacional e castelhana – *tocar* –, bem como italiana – *sonare* –, no campo do jogo, o teórico deixa o significado de "brincar" – que a nossa língua reconhece, na regra como na prática – ficar órfã de sentido, numa espécie de "espaço de ninguém" preenchido mais ou menos *ad hoc*.

De onde vem então "brincar" ou "brincadeira"? Não sendo nitidamente um derivado latino, brincar provirá da transformação das palavras germânicas *blinken/bli(n)kan*, que significa "brilhar", "reluzir" – daí o objecto "brinco" em português –, e *springan,* no sentido de "pular" – em castelhano, brincar significa "pular". "Brincar" ou "brincadeira" confunde-se na generalidade das línguas com a esfera semântica do "jogo das crianças" (Huizinga 2003, 47), em grego, *paidiá* (= "da criança, ou relativo à criança") ou *paidía* (= "criancice, infantilidade"); cobre ainda o significado da palavra latina *jocus*, no sentido que acabamos de referir, isto é, brincar como "gozar com" ou "dizer uma piada". É curioso verificar que também aqui em inglês se marca uma distinção nítida com o português: se *joke* parece derivar de *jocus*, em português, piada familiariza-se mais com o termo grego *paidía*. Contudo, um adjectivo como "jocoso" vem claramente do latim, distinguindo, quiçá, outra ordem semântica, no campo do humor.

Retomando a história misteriosa de "brincar" na nossa cultura, diz-nos o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado (1977) que "o que

é certo é que (...) [brincar] adquiriu significados em que o seu correspondente castelhano *brincar*, «pular», o não seguiu, pois na segunda acepção se diz ali *jugar, juguetear*". Esta inflexão de sentido deu-se, contudo, claramente para suprir o vasto campo semântico de jogo, que, como notara Huizinga, é mal abrangido pelas línguas europeias – sendo o cúmulo, precisamente, as línguas germânicas, que "não possuem em comum nenhuma palavra de jogo" (Huizinga 2003, 54). Assim, temos na língua portuguesa uma distinção entre brincadeira e jogo próxima daquela que na grega existe entre *paidiá* e *agon* ou, indo bem mais longe, daquela que em chinês Huizinga diz haver entre *wan* e *cheng*.

> "O ponto de partida semântico [da palavra *wan*] parece ser 'manusear qualquer coisa com o intuito de brincar' ou de 'alegremente absorto'. A palavra não é usada para jogos de habilidade, nem para competições, nem para competições teatrais (...). Tudo quanto tem a ver com competição exprime-se pela palavra especial *cheng*, equivalente perfeito de *agon*" (Huizinga 2003, 50).

Huizinga separa um de outro pela existência de "competição" ou grau de "seriedade" do que está em jogo, contudo, para este, *está-se sempre em jogo*, isto é, dentro de uma actividade reprodutível e delimitada por regras. Na teoria do jogo de Huizinga, como de Caillois, predomina uma espécie de *agonização* da brincadeira.

Esta confusão, pelo menos aparente, entre duas coisas tão diferentes (jogo e brincadeira) está, desde logo, presente no ensaio que Walter Benjamin (1992a, 171-177) escreveu sobre esta matéria, «Spielzeug und Spielen»/«O Brinquedo e o Jogo». Nele, o brinquedo apresenta-se como objecto de um jogo (ideológico) que estimula importantes estruturas psicológicas de sociabilidade na criança, nomeadamente através da repetição, o "outra vez" que propicia a interiorização de hábitos e rotinas "de obediência" na criança que brinca. Para Benjamin (175), a repetição desempenha precisamente uma função embrionária de sujeição àquilo que preexiste, isto é, a cultura. O pai passa os brinquedos à criança, objectos com um sentido prévio às brincadeiras que aí vêm; um sentido que, geracionalmente, também precede o próprio pai da criança, a quem, quando pequeno, foram passados os mesmos objectos ou derivações dos mesmos (a roca, o pião, a bola, o berlinde…). O brinquedo, como qualquer outro

objecto, apresenta-se *investido* de uma memória que se reproduz paroxisticamente entre gerações no sentido de garantir a coesão de uma certa ideia de comunidade. Benjamin entende a educação menos como uma "técnica" de dominação *stricto sensu* da criança pelo adulto e mais como "indispensável ordenação das relações entre gerações" (Benjamin 1992b, 108), o que se comprova pelo papel nuclear que vai atribuir ao brinquedo como pólo de união entre os seres (os vivos entre si, mas também na relação com as gerações passadas), a experiência e, mesmo, a própria estruturação do pensamento.

Benjamin (1992a, 172) torna claro no seu ensaio que o brinquedo é uma produção cultural, fortemente impregnada de valores, e não uma resposta às "próprias necessidades das crianças" de brincarem. "Na realidade, o mundo da criança é impregnado, por toda a parte, por vestígios da geração mais velha, com os quais se *confronta*" (o sublinhado é nosso). Mais à frente, enfatizando esta função social do brinquedo, de que claramente as crianças não são produtoras, mas produtos, Benjamin pergunta:

> "Quem, senão estes [os adultos], fornece à criança, desde o início, o seu utensílio-brinquedo? (…) [E]sse brinquedo poderá marcá-la no sentido de aceitar ou rejeitar as coisas: muitos dos brinquedos dos mais velhos (bola, arco, roda de elástico, papagaio) ter-lhe-ão sido impostos, de certo modo, como *objectos de culto*, e foi graças à sua força plástica que acabaram também por ser aceites como brinquedos".

O sublinhado a itálico é nosso e serve, desde logo, para enfatizar a leitura que Benjamin vai fazer dos conceitos de brinquedo e de jogo. O autor vê no brinquedo um objecto de culto, algo com uma função próxima dos objectos transaccionados no *potlatch*, instituição que torna possível a formação do sujeito, ou de sujeitos, diria Agamben (2009, 41), no decurso de sucessivos processos de aceitação ou rejeição das coisas com que se estampa. A realidade é isso também para Vilém Flusser (1998, 24): "tudo contra o que esbarramos no caminho para a morte, portanto aquilo que nos interessa". A aceitação e rejeição das coisas determinam o nosso lugar na sociedade – são, pois, dispositivos? Sim, dispositivos que têm o brinquedo como modelo primei-

ro, que, por sua vez, sintetiza um combate, ou melhor, um confronto: entre a criança e o adulto que lhe passa o brinquedo e lhe impõe, a partir daí, o prosseguimento de uma linhagem de preceitos e acções, fora do mundo das brincadeiras, que entretanto se tornou desinteressante para a criança em resultado da saturação de regras e códigos que a assaltam.

Entenda-se, aqui, brinquedo como utensílio pedagógico, feito por adultos indiferentes à capacidade que a criança tem de criar objectos para as suas brincadeiras, e de através deles espraiar e expandir o seu "ser de criança", no seu "pequeno mundo das coisas", que, desse modo, está rodeado pelas regras instituídas do mundo grande dos adultos. Esta capacidade transformadora, auto-formadora, da acção da criança é salientada por Benjamin em *Einbahnstrasse*/*Rua de Sentido Único*. Diz o teórico alemão, no fragmento «Oficina», que as crianças "[r]econhecem nos restos o rosto que o mundo das coisas lhes mostra, precisamente a elas, a elas somente. [É brincando com eles que] as crianças criam, elas próprias, o seu mundo das coisas, um mundo pequeno dentro do grande mundo" (Benjamin 1992b, 46).

Com base em Benjamin, distinguimos três fases distintas no processo gradual de conversão das brincadeiras infantis em jogo. Numa primeira fase, que chamaremos a da criação dos brinquedos puros, a criança, deixada livre nas suas indagações pelo meio, *brinca* com os vestígios com que se estampa, encontrando na relação material com as coisas bases para a constituição de um mundo seu, concêntrico ao mundo dos pais. A criança com os brinquedos puros, por exemplo, um ramo caído de uma árvore, uma pedra ou mesmo uma lata que encontra no chão, produz um *game* alheio ao *Game* do mundo de jogos dos pais. Escreve Benjamin (1992b, 71) no fragmento «Criança Desordenada» do seu *Rua de Sentido Único*: "Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta apanhada é já para ela o início de uma colecção, e tudo quanto ela possui forma para ela uma única colecção". Em *Berliner Kindheit um 1900*/Infância *em Berlim por Volta de 1900*, Benjamin (190) complementa esta ideia, com a seguinte reflexão lapidar: "Os achados são para as crianças o que as vitórias são para os adultos". Toda a tensão entre o mundo das brincadeiras (dos *achados*) e dos jogos (das *vitórias*) parece estar aqui sintetizada.

Numa segunda fase, a da dádiva dos brinquedos impuros, surge o primeiro instante em que o adulto passa à criança brinquedos antigos – que podem ser "novos brinquedos antigos", por exemplo, carrinhos e bolas. Estes brinquedos mostram-se já

eivados de algum *Game*. A criança encontra-se aqui na fronteira entre mundos, o das brincadeiras e o do jogo; ela continuará a ser encaminhada pelos pais para a terceira fase, durante a qual os brinquedos impuros começam a ser objectos de jogo. Por exemplo, é nesta fase que é ensinada à criança que com a bola de pano ou de pele não deverá "brincar" aleatoriamente; que para "brincar bem" deve seguir determinadas regras, como chutá-la com o pé dentro de determinados limites espaciais e fazer com que ela ultrapasse uma linha – imaginária ou real – de baliza – imaginária ou real. Os conceitos de jogo são introduzidos através de uma socialização sobre os brinquedos impuros, merecendo a primeira fase uma existência fugaz, dada a sua condição desprezível aos olhos dos adultos-pedagogos. Na sua crítica ao típico "brinquedo francês", Roland Barthes lança, no seu texto «Brinquedos», publicado em *Mythologies*, a seguinte farpa: "o brinquedo francês é como uma cabeça de Jívaro em tamanho reduzido, na qual pode ver-se, à escala de uma maçã, as rugas e os cabelos do adulto" (Barthes 2012, 111). Mais à frente, Barthes dá um outro nome a essa segunda fase de socialização da criança, "emburguesamento do brinquedo", que traduz esta dádiva de objectos fiéis e complicados", aos quais "a criança não pode deixar de constituir-se em proprietária, em utilizadora, nunca em criadora; ela não inventa o mundo, utiliza-o: os adultos preparam-lhe os gestos sem aventura, sem admiração e sem alegria".

Fazemos notar que a primeira fase é "originária" do Homem, sendo que devemos entender origem no sentido de Benjamin, que Agamben interpreta socorrendo-se da imagem do embrião e, precisamente, da criança que *sobrevive* dentro do adulto. "[A] origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto" (Agamben 2009, 69). Assim sendo, os círculos concêntricos, a dimensão e elasticidade do seu perímetro, vão acompanhar o indivíduo na sua vida, sendo o seu grau de conformação às regras do jogo determinado pela dimensão do seu núcleo da brincadeira pura.

Vilém Flusser nasceu na Checoslováquia, mas, por causa da guerra, viu-se obrigado a fugir da Europa, decidindo pelo exílio no Brasil. Os anos que esteve no Brasil a dar aulas tornaram-no num exímio falante de português e, hoje, parte substancial da sua obra está publicada originalmente na língua de Camões. O facto de Flusser saber português não surge aqui como um *trivia* histórico inocente, uma vez que, por esse facto, ganha toda uma outra limpidez o paralelismo que vai traçar, so-

bretudo a partir de *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*, entre dois conceitos: aparelho e brinquedo. No seu Glossário – apenas disponível na edição portuguesa – lemos a seguinte definição de aparelho: "brinquedo que simula um dado tipo de pensamento" (Flusser 1998, 24).

É o conceito de brinquedo que permitirá a Flusser distinguir aparelho de máquina; logo, isolar uma temporalidade *remagicizada* numa temporalidade linear, ou, por outras palavras, de distinguir um tempo da tradução das imagens em texto de um tempo em que a imagem se vem impor ao texto. A fotografia, no século XIX, como demonstra Margarida Medeiros (2010) em *Fotografia e Verdade*, afirma-se como utensílio-rei de corroboração científica do visível e, até, do invisível. O facto de reproduzir mecanicamente a realidade fez da imagem fotográfica, tida por Flusser como embrião de toda a imagem técnica, prova derradeira dos fenómenos, dos que se fazem presentes na nossa consciência até aos que nos escapam completamente aos sentidos (de Muybridge e Marey às fotografias espíritas do século XIX). A força de verdade desta imagem suplantou o poder explicativo e descritivo do texto, que passou a ilustrar a imagem em vez de servir de ilustração pela imagem. Como nota Flusser (1998, 74), o texto é, hoje, um "pré-texto" da fotografia.

> "Os textos foram inventados, no segundo milénio a.C., a fim de desmagicizarem as imagens (embora os seus inventores não se tenham dado conta disto). As fotografias foram inventadas, no século XIX, a fim de remagicizarem os textos (embora os seus inventores não se tenham dado conta disto)" (Flusser 1998, 36-37).

Esta inversão da relação texto-imagem caracteriza a postura neo-idolátrica da sociedade pós-industrial, cujo nascimento coincide, precisamente, com a entrada da fotografia no nosso quotidiano, o que terá acontecido a partir do ano de 1886, com a invenção da Kodak por George Eastman.

> "[A] prática da fotografia passou a ser uma coisa banal (…). A vigilância do dia-a-dia estava agora acessível a qualquer um e a qualquer hora, permitindo captar o instante, e instituindo a recordação como

uma das dimensões irreversíveis de um novo quotidiano" (Medeiros 2010, 24).

A fotografia, "o primeiro objecto pós-industrial" (Flusser 1998, 67), era um panóptico em miniatura administrado pelo fotógrafo, que passou a ser tanto guarda prisional (*operator*) como presidiário (*spectrum*). Na sociedade pré-industrial, dominada pelo sector primário, o homem servia-se dos instrumentos (na figura do agricultor e artesão); na sociedade industrial, onde o sector secundário predomina, o proletário roda à volta ou em função da máquina (*homo faber*); por fim, na sociedade pós-industrial, onde o sector terciário é o principal empregador, onde, como nota Lyotard (1989, 18), a informação passa a ser o principal valor a produzir, em detrimento do objecto-coisa, o funcionário – assim chama Flusser o *operator* da máquina fotográfica – é engolido pelo aparelho, envolvido pela ilusão (palavra cuja origem etimológica é, não por acidente, *in-lusio*, isto é, entrada em jogo) de controlo absoluto sobre a máquina, quando na realidade a manipulação, induzida agora num contexto aparentemente assistémico (ou não-aparelhístico) de jogo, é antecipada até ao limite pelo próprio aparelho (*homo ludens*).

Flusser, não muito longe de Benjamin, insiste em falar do brinquedo como objecto de um jogo, de um confronto entre as competências do aparelho *versus* as possibilidades oferecidas por um programa (metacódigo de texto) e que são fixadas por um programador que trabalha, também ele, dentro da sua caixa negra (eis um "metaaparelhismo de controlo"). Todavia, apesar da sua concepção agonística de jogo, Flusser fala de brinquedo como objecto que, apesar de tudo, permite um *play* sem *Game* e, portanto, que pode ser usado pelo funcionário como instrumento de denúncia. Denúncia do quê? Da crise imagi(n)ária que se anuncia desde o surgimento do aparelho fotográfico. Este *play* sem *Game* não está muito longe da ideia da fotografia como "imagem sem código", expressa por Roland Barthes (2008, 99) em *La Chambre claire*, ou da cine-linguagem de que fala Christian Metz (1977, 54-60) em *Essais sur la Signification au cinéma*, na sua crítica à concepção do cinema como língua. Flusser está próximo de Barthes e Metz, mas pensamos que é com Pasolini que conseguimos fazer a mais prática das sínteses, nomeadamente quando este distingue as operações do escritor (com *lin-signos*) e do cineasta (com *im-signos*). Se o escritor "se limita" a conferir plasticidade particular aos *lin-signos* da sua língua, que este en-

contra devidamente "encaixotados, prontos a serem usados" num dicionário, o cineasta, por sua vez, passa por duas fases.

Na primeira fase, o realizador, à falta de uma "dicionário de imagens" que lhe preexista, terá de criar, do caos de *im-signos* existentes (combinações infinitas de imagens, tão infinitas quanto o número de palavras possíveis), um dicionário que lhe seja significativo; só numa segunda fase, o cineasta irá fazer o trabalho do escritor, isto é, "acrescentar a tal ou tal *im-signo* puramente morfológico a qualidade expressiva individual" (Pasolini 1981, 139). A diferença entre o cinema e a língua reside na inexistência de uma gramática fixa no primeiro. Para expressar uma ideia podemos usar um sem número de combinações de imagens, ao passo que, no uso da língua, estamos limitados a um número finito de signos que podemos encontrar num dicionário e a um conjunto também ele relativamente estreito de combinações previstas numa gramática. Dito de outro modo, se o escritor *joga* com *lin-signos*, o cineasta *brinca* com *im-signos*.

Pasolini, numa segunda fase, posicionando-se ontologicamente a favor de quem *brinca* mais do que quem *joga* com as imagens, vai diferenciar dois tipos de cinema: um "cinema de prosa" (clássico) ou uma cine-língua e um "cinema de poesia" (moderno) ou cine-linguagem, onde o subjectivo e o objectivo se fundem (num Discurso Indirecto Livre). Christian Metz (1977, 54-60), que concordava mais com a substância do que com a forma de Pasolini, vai, em parte, responder à questão da modernidade com as suas críticas à concepção do cinema como língua. De um lado, aponta o semiólogo, pratica-se uma colagem ou associação de imagens traduzidas de textos ou imagens que se *dão a ler* linearmente (cinema-língua); do outro lado, engendram-se planos que são "imagem pura", pelo que se prestam à circularidade de um dis-curso, ou seja, que, antes de mais, se *dão a ver* ao espectador (cinema-linguagem).

Regressando a Flusser, podemos dizer que o único limite do funcionário é, precisamente, o limite ditado pelo aparelho que opera ou que pensa operar. "Eu posso fotografar dentro daquilo que o aparelho dita como fotografável". Este é o programa aparelhístico que Flusser quer ver interrompido, como uma criança que cria finalmente o seu próprio brinquedo, por exemplo, partindo e voltando a partir os que lhe são dados, lendo na oferta dos pais-pedagogos a primeira de muitas invasões ao seu espaço primordial. Esta é, aliás, uma das primeiras formas de indagação que a criança

empreende: o desmembramento do brinquedo e o questionamento da sua função – explicitada pelos adultos mas não imediatamente entendida pela criança – será, quiçá, a expressão natural da criança para não se deixar *tocar* artificial e involitivamente pelas coisas.

De qualquer modo, e sintetizando, o convite à adoração do brinquedo estimulada pelos pais-pedagogos é o primeiro elo que se estabelece entre a criança e um mundo ordenado por regras rígidas, que processam o "jogo da vida". Ora, se entendermos o cinema moderno como uma reactivação do território da brincadeira pura sobre o jogo, da linguagem sobre a língua, ou, melhor ainda, de uma linguagem sem língua..., temos que a sua mensagem-força passa, precisamente, pela resistência – palavra politicamente exacta – do cineasta a esse adoração, ao enleamento provocado pelo fetiche-brinquedo, com vista à sua emancipação da envolvência aparelhística que dita o que deve e o que não deve ser *objecto* do seu cinema. A abolição da brincadeira como *play* produtor de "um *game*" e não reprodutor de "o *Game*" terá como consequência a redução até à extinção do mundo das brincadeiras, que irá ser, no fim, tomado pelo mundo dos jogos. Estes dois círculos concêntricos, em que um cerca estrategicamente o outro para o controlar, lembram os apelos que Flusser vai fazer aos operadores do aparelho fotográfico. Tenha-se o aparelho fotográfico como brinquedo impuro e não como objecto directo de jogo, isto é, como brinquedo com um conjunto incerto, tendencialmente infinito, de regras implícitas (inscritas no seu programa) que se vão activando e testando no acto de brincar. Segundo Flusser, a emancipação do operador passa pela reacção aos avanços do aparelho, fazendo sair fora do programa estabelecido o seu raio imaginário, produzindo, deste modo, alterações significativas no mundo que o rege por lhe ser anterior, mesmo que as "novas regras" sejam posteriormente abrangidas pelo programa.

Entra aqui o conceito de profanação, tal como o define Giorgio Agamben (2006, 103): "(...) se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a retirada das coisas da esfera do direito humano, profanar significa, por oposição, restituí-las ao livre uso pelos homens". Ora, este "livre uso" coaduna-se perfeitamente com o domínio da brincadeira pura, nomeadamente quando o filósofo italiano fala das possibilidades que se abrem num espaço – que diríamos ser de excepção – onde o jogo já não se joga, brinca-se, isto é, onde o "homem moderno [que] já não sabe jogar" consegue aceder, finalmente, "à festa perdida" (109). Continuemos a citar Agamben: "A criação de

um novo uso é, pois, unicamente possível para o homem desactivando um velho uso, tornando-o inoperacional" (123). Profanar aparece, assim, como sinónimo de brincar: "As crianças, que jogam com qualquer velharia que lhes apareça à mão, transformam em brinquedo mesmo aquilo que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras actividades que estamos habituados a considerar sérias" (107-108). Nesta passagem, aproximamos a nossa Teoria da Brincadeira Pura tão próximo de Agamben quanto este já está do pensamento de Benjamin e mesmo de Flusser, sobretudo quando lemos, nas suas páginas, que os dispositivos – termo que, já vimos, Agamben prefere a "aparelho" – "têm, precisamente, o objectivo de neutralizar este poder profanatório da linguagem como meio puro, de impedir que esta revele a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra" (127).

Esta produção do "Improfanável" por parte dos dispositivos mediáticos preocupa Agamben tanto quanto já antes inquietara Flusser, que subscreveria, pondo-a aliás no presente, uma das últimas frases de *Profanazioni*: "A profanação do Improfanável é a missão política da próxima geração" (Agamben 2006, 133). No domínio do cinema, dizemos que esta foi a missão política da geração dos cineastas modernos, aqueles que, em regime de estado de excepção[37], produziram uma linguagem cinematográfica; como talvez diria Agamben (130-131), uma linguagem cinematográfica sempre-nua (= sem língua). Estas ideias são transponíveis para o âmbito mais alargado da sociedade, da política e da pedagogia. No campo dos jogos, a sociedade só renovará as suas regras se der margem à criança para descobrir o mundo, através, antes de tudo, da livre constituição de brincadeiras e da eventual formação de um programa próprio de regras que esta poderá exportar para o – ou *ir originando no* – mundo dos adultos. "Deveríamos ter em consideração as normas deste pequeno mundo das coisas [mundo das brincadeiras], quando deliberadamente quisermos criar algo para as crianças", adverte Benjamin (1992b, 46-47). Este *criar para*, instante delicado na relação entre adulto e criança, não deverá nunca permitir o sufoco da expressão da criança na constituição do seu mundo "sempre-novo" (Molder 2011, 191) onde a regra é não haver regras fixas, fase preliminar nuclear de experimentação pura (no mundo das brincadeiras) para a formação, no longo prazo, de mais perfeitas regras (no mundo do jogo).

[37] Desenvolvemos a tese da modernidade cinematográfica como estado de excepção efectivo do clássico no colóquio *A Fotografia na Era da Pós-Fotografia: História, Cultura e Ontologia*, na FCSH-UNL, em 24 de Abril de 2012. A nossa participação pode ser ouvida no seguinte *link*: https://vimeo.com/45265036/.

Não se está aqui a sugerir, portanto, que a criança brinque para sempre ou que o jogo é, por natureza, corruptor. Bem pelo contrário: o problema coloca-se quando à criança não é dado espaço mínimo para brincar, o que só poderá constituir uma perda para a constituição das regras do jogo, isto é, para a edificação do mundo dos adultos. Um mundo sem brincadeiras não estará longe do mundo de fantasmas de que fala Agamben (1993, 85-86). Ora, o contrário também é problemático: uma pouca margem para a sedimentação de regras que se possam replicar constituirá um confinamento da experiência ao mundo da brincadeira. Nas suas *Philosophical Investigations*, Wittgenstein (2011, 230) fala da linguagem como jogo e deste como um conceito que "(...) Não está completamente delimitado por regras; mas também não há uma regra que determine no ténis a que altura se deve jogar a bola, ou com que força e, no entanto, o ténis é um jogo e também tem regras", isto é, o jogo contempla um campo de abertura, pelo que ele é menos a negação da brincadeira que a sua regulada assimilação. Numa palavra, e usando a distinção que aqui testámos e que é estranha ao filósofo, *o jogo é a entrada da brincadeira na história*.

Em *Infanzia e storia,* Agamben (1993, 86) também não distingue brincadeira de jogo, mas identifica alguns destes perigos que não deverão ser ignorados… "Caso contrário, face aos adultos que literalmente se fazem de mortos e preferem confiar os seus fantasmas às crianças e as crianças a esses fantasmas, as sombras do passado ganharão vida para devorar as crianças, ou as crianças vão destruir os significantes do passado – que, em termos da função significante, a história, acaba por ser o mesmo".

O cineasta moderno brinca com o aparelho, mas também brinca com as imagens e com as tradições que lhe vêm coladas. Ele está nem muito longe nem muito perto da tradição/cultura que o precedia, mas *suficientemente perto* para poder disputar com ela dialecticamente (desenvolvemos mais à frente esta ideia) a formação das regras de um jogo sem *Game*. Com isto, já sabemos como traduzir a frase que Truffaut (1987, 271) escreveu em 1969 para a *Esquire*, respondendo à questão "que conselhos daria aos novos cineastas?": "Faire un filme (...) c'est prolonger les jeux de l'enfance, construire un objet qui est (...) un jouet inédit (...)". Para Truffaut, como para Morris Engel, não poderia haver dúvidas na tradução de *jeux* para português: "brincadeiras" em vez de "jogos".

Continuaremos a ver ao longo das próximas linhas como um grupo de fotógrafos, realizadores, programadores e/ou escritores vai activar o espaço da brincadeira

pura com vista à constituição de uma nova linguagem fílmica fundada na realidade. Para compreendermos a amplitude do gesto, é-nos incontornável a passagem pelos pensamentos de André Bazin e Siegfried Kracauer. Os dois ajudar-nos-ão a construir os andaimes que, nomeadamente, porão em evidência os mais relevantes aspectos da obra de Engel e Orkin.

CAPÍTULO II: CINEMA E REALISMO

Un jour viendra où la postérité s'attachera à Bazin pour son œuvre et en dégagera les fruits.

Henri Langlois[38]

2.1. O(s) realismo(s) de Bazin

A maioria dos leitores terá constatado com espanto que o artigo de abertura da monumental obra póstuma de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, tinha como título «Ontologie de l'image photographique». Mais surpreendente ainda terão ficado os mesmos leitores ao terem tido a oportunidade de conferir, após a conclusão da leitura dos quatro volumes, que não só aquele texto era a mais justa porta de entrada no edifício baziniano como a ele não iriam deixar de voltar. Nesse artigo publicado originalmente em 1945 na revista *Problèmes de la Peinture*, Bazin equipara o cinema ao acto fotográfico de inscrever e representar a realidade. Para si, a essência da arte cinematográfica consiste na produção de um mundo duplo, próximo daquele que tocamos e nos toca sem (inter)mediação. Ao cinema cabe a *função* de representar, no sentido de tornar presente de novo, no tempo e no espaço, o mundo exterior. Não se trata, como na pintura, de um duplo desse mundo subjectivamente entendido ou filtrado, mas da sua revelação mecanicamente produzida, em que a intervenção do homem é mínima.

Bazin sublinha que a *ilusão* do real nunca foi tão poderosa como na fotografia, esse espécie de "linguagem sem nós" como escreve Roger Munier (1989, 17) em *Contre l'image*: no seio dela, o objecto surge a todos nós com uma força de verdade capaz de sofismar quase por completo a sua existência vicária. No reconhecimento da natureza fotográfica do cinema, Bazin (1992, 351) vê na escola italiana do neorealismo a mais séria tentativa de, pelos meios do cinema, se procurar traçar uma "assimptota da realidade". Não há a ilusão de que o cinema se possa embrenhar no real

[38] Citação retirada do artigo dos *Cahiers du cinéma* de Janeiro de 1959 «André Bazin», republicado no livro *Écrits de cinéma* (Langlois 2014, 277).

sem o modificar, mas a convicção de que a sua funcionalidade ontológica (113) lhe permitirá uma *aproximação* a uma ideia de sublime. Como nota V.F. Perkins (1992, 57) no seu *Film as Film*, "É absurdo afirmar que os filmes são como a vida, mas é certo que eles podem impressionar-nos como sendo mais parecidos com a vida que qualquer outra forma narrativa".

É dentro desta moldura de ideias que Bazin (1992, 23-29) fala do chamado "mito do cinema total". Desde a revelação fotográfica das primeiras imagens que o homem procura "recriar o mundo à sua imagem" de forma automática. As experiências de Muybridge, Marley e os irmãos Lumière mostram, segundo o autor, a pulsão de todos os fotógrafos primitivos: embalsamar o tempo, isto é, tornar presente no tempo *e* no espaço um qualquer extracto da realidade. À fotografia faltava o movimento, a duração, o som e a cor. Antes de tempo, os primeiros fotógrafos já eram cineastas em potência. A fotografia foi assim cumprida como a primeira etapa para o desenvolvimento do cinema, mas, apesar disso, a insatisfação perdura. Nas primeiras imagens dos irmãos Lumière faltava, desde logo, o som e a cor. Para Bazin, o cinema era uma espécie de *work in progress* no encalço do real.

> "Se as origens de uma arte deixam perceber qualquer coisa da sua essência, é permitido considerar o cinema mudo e o cinema sonoro como etapas de um desenvolvimento técnico que realiza aos poucos o mito original dos investigadores. (…) O cinema ainda não está inventado!" (Bazin 1992, 27-28).

Sob pena de cair num exíguo determinismo tecnológico, Bazin não deixa de ser claro quanto ao carácter mítico, ou "em evolução", deste projecto (est)ético chamado cinema. O mito do cinema total é isto: finalmente, o Cinema ou, finalmente, um cinema sem cinema. Uma (im)possibilidade, portanto? Bazin (1992, 371) esclarece: "A atitude neo-realista é um ideal de que nos aproximamos mais ou menos". Serge Daney faria, mais tarde, a relativização mais justa do ideal ou mito baziniano, quando estabelecia para si e para os *Cahiers du cinéma* que dirigiu nos anos 70 a seguinte máxima: "o cinema tem uma relação com o real, e o real não é o que é representado" (Andrew 2010, 92).

A teoria do cinema total baziniano procede de uma dessacralização do cinema (enquanto técnica) e de uma sacralização do real (enquanto mito), em direcção ao qual o cineasta moderno desenha tangentes várias. Para Henri Agel (1981, 179-180), se há cinema com um sentido de sagrado, esse é o de Rossellini. Bazin não discordaria: ao revelar os corpos no contacto com o mundo, um mundo mostrado "em si mesmo", como matéria imanente oferecida indirectamente ao olhar, directamente ao *toque* fenomenal do olhar (daí a importância do grão, da rudeza, das diversas texturas agrestes, "relevantes", da imagem), o neo-realismo italiano, de De Sica/Zavattini a, acima de tudo, Rossellini, procurava o imediato do mundo, isto é, o não-mediado, o espaço sagrado não tocado pelo Homem (*sine manu facto)*; logo, no limite, tocado por Deus.

O pensamento de Amédée Ayfre e Henri Agel[39] caminha neste sentido de, através dos ensinamentos realistas, instaurar (a defesa de) um cinema espiritualista, partindo, desde logo, da ideia de que, como sugere Bazin (2011, 194), através do real re-apresentado o corpo, na sua aparência, devém espelho da alma. Não muito longe desta ideia está Walter Benjamin (2004, 171): "só o corpo cria a presença do espírito". A exterioridade do mundo (a sua imanência, a sua pele fenomémica) será entendida como o *medium* perfeito – o *ecrã* mais sublime! – para que dessa matéria se revele o intangível, o invisível, isto é, a alma. Estamos aqui, em pleno, no domínio do cinema espiritualista segundo Amédée Ayfre; um cinema que revela a relação não só possível como necessária entre "Imanência e Transcendência". Como escreve num artigo precisamente intitulado «Cinéma et Transcendance» (Ayfre 2004, 59), "Se chegamos de facto a descrever concretamente, na sua globalidade, uma atitude humana ou um acontecimento, um sentido total da existência deve forçosamente libertar-se". A reflexão de Ayfre (59) atinge o centro fenomenal da teoria realista baziniana e da cosmologia rosseliniana quando refere, tanto naquele texto como no que escreveu um ano antes para os *Cahiers du cinéma*, «Néo-Réalisme et Phénoménologie», que esse cinema espiritualista é aquele onde se procura uma "uma apreensão total, suces-

[39] Como explica Dudley Andrew, nas suas *Majors Film Theories*, Agel e Ayfre inserem-se no pouco estudado filão dos estudos fílmicos inspirados na teologia e na fenomenologia. Ayfre, padre que se notabilizará como crítico de cinema para revistas como *Esprit* e os próprios *Cahiers du cinéma*, antigo aluno de Merleau-Ponty, levará mais longe a articulação entre realidade, cinema e transcendência. Para Agel e Ayfre, "Uma obra de arte é etérea, porque existe unicamente para a experiência e unicamente como experienciada" (Andrew 1976, 244). Ou seja, o cinema será visto como uma forma de acesso à, parafraseando Ayfre, existência fenomenológica da obra, isto é, tentativa de aceder ao "mistério" do mundo através das imagens que o cinema nos devolve. O cinema é entendido, então, como *instrumento do mundo* antes de ser entendido como *instrumento do homem*.

sivamente total (...) dos acontecimentos humanos concretos onde é co-presente o mistério inteiro do Universo" (130).

No documentário *Rossellini sotto it vulcano* (1997) de Nino Bizzarrri, o padre Virgílio Fantuzzi, amigo de uma vida de Rossellini, conta a história da caminhada rumo ao pico da montanha de *Stromboli* (1950). A certa altura, um membro da equipa mostrou-se receoso quanto à qualidade da luz: "mestre, que luz iremos encontrar lá em cima?". Rossellini terá respondido: "apenas a luz que precisamos". Essa luz, que o próprio Rossellini (2013, 51) diz ser "da Graça", banhará o rosto de Bergman, depois da furiosa erupção do vulcão. Nada mais que esse banho de luz trará a paz ao desfecho do filme – "Oh god! What Mystery! What Beauty", diz Karin ao acordar, evocando, assim, "autenticamente", a "trans-ascendência religiosa" da paisagem e o inefável "Mistério do Ser"[40] (Ayfre 2004, 37-61). Nenhum dispositivo dramático suplantaria essa luz que o "novo dia" traz. "Nos melhores filmes subsiste sempre uma parte que é de Deus, um feliz ou infeliz acaso que não pertence ao cineasta, mas ao cinema, à poesia incerta e involuntária da máquina", escreve Bazin (1975a, 106).

Ora, o criticado conservadorismo de Bazin está menos na sua crença em Deus que na sua defesa da integridade das coisas e do mundo, *função* que o próprio atribuía ao cinema, como máscara mortuária do real, isto é, superfície na qual se eternizam os sinais do seu devir natural, não-mediado. "A imagem das coisas é também a da sua duração e como a múmia da mudança" (Bazin 1992, 20), escreve em «Ontologie de l'image photographique». Bazin contrapor-se-á à defesa de Eisenstein do lado não-indiferente da Natureza ou do culto animista de um dos grandes heróis do cineasta soviético, Walt Disney, já que para ele o cinema existe precisamente para dar conta dessa indiferença, ou melhor, dessa não-diferença (ou, como analisaremos mais à frente a partir de Kracauer, dessa sua "tendência não-antropocêntrica"). A essa não-diferença Bazin atribui o sinal positivo de uma revelação.

Com efeito, o teórico francês vai atribuir um papel messiânico ao cineasta, a quem cabe registar as imagens do mundo através dessa espécie de "segundo milagre" (o primeiro é, ou melhor, *está* na vida) que *é/deve ser* o cinema. Em Rossellini encon-

[40] Uma frase muito significativa de Rossellini, dita em entrevista a Adriano Aprà e Maurizio Ponzi (2013, 69), mostra como mais do que a necessidade de Deus, o cineasta italiano procura mostrar (não demonstrar) a procura universal, que toca a todos, pela Transcendência, entendendo-se esta como sinónimo de superação, arrebatamento, enfim, ascensão. "O homem mais ateu à face da Terra", diz então Rosssellini, "encontra alguma razão para transcender-se, mesmo no seu ateísmo. Estas coisas também são parte do Homem".

trou o espelho perfeito de uma metafísica do real, mas foi De Sica quem mais se aproximou dela com *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952). Um dia Zavattini (1953, 67) disse: "Se Cristo tivesse uma câmara" seria neo-realista. Dificilmente Bazin rebateria. Em certo sentido, é Deus o primeiro grande *auteur* invisível da "política dos autores", na medida em que, na óptica de Bazin, não é o cinema que dá um ecrã ao mundo, mas o mundo que já é ecrã do cinema – e o único que importa. O cinema está nas coisas, para quê deturpá-las? "O cinema será verdadeiramente cinema quando, deixando de pretender ser uma arte da realidade, passar a ser realidade feita arte" (Bazin 1975a, 107).

Pese embora o carácter metafísico e essencialista das suas ideias, Bazin não é absoluto quanto à definição de realismo. Ao contrário do seu "homólogo alemão" Siegfried Kracauer (que aprofundamos neste capítulo), Bazin faz dessa definição o objecto de uma procura constante e dinâmica ao entender o realismo como um valor plural e resiliente para o qual o cinema deverá tender. No artigo que escreveu em 1946 sobre William Wyler, afirma que a tendência realista nasceu com Marey, Muybridge e os irmãos Lumière, mas, desde aí, esta foi sofrendo mutações consoante as técnicas disponíveis e as diferentes abordagens estéticas (Bazin 1997, 6). Portanto, não há realismo, mas realismos.

Na senda da sua defesa de um cinema impuro, Bazin (1992, 71) identificará, no seu artigo «L'Évolution du langage cinématographique», duas abordagens estéticas (sobre o real) entre 1920 e 1940: a dos cineastas que acreditam na imagem e a daqueles que acreditam no real. Na primeira categoria, encontrou os cineastas que "confiavam mais no artifício cinematográfico do que na realidade à qual se aplicam" (Bazin 1975a, 94). O expressionismo alemão, através de uma "plástica da imagem", e a escola soviética de Kulechov e Eisenstein, que "(...) levou até às últimas consequências a teoria e a prática da montagem" (Bazin 1992, 74), buscam a criação de um sentido que "as imagens não contêm objectivamente". Na segunda categoria, deixando cair a dicotomia puro/impuro, Bazin vai falar de um "cinema sem cinema"[41], que tinha em *Ladri di biciclette* uma das suas propostas mais perfeitas e atrás de si o *ethos* fílmico de Robert Flaherty ou o obsessivo "realismo de estúdio" de Erich von Stroheim (que desenvolvemos à frente). Inscrevem-se, aqui, os cineastas que acredi-

[41] Mais tarde Jean-Claude Biette e Serge Daney falarão de um "cinema filmado", ou de filmes que publicitam o cinema, para denunciar as falsas virtudes estéticas do cinema de prestígio de Hollywood. Neste particular, o texto de Serge Daney (2009) sobre *Out of Africa* (1985) é emblemático da descrença que o crítico francês tinha numa estética de auto-embelezamento *na* e *pela* imagem.

tam no real, isto é, que respeitam a "(...) continuidade do espaço dramático e naturalmente da sua duração" (82-83).

Apesar desta distinção binómica algo taxativa, a propósito de Jean Renoir André Bazin (1975a, 74) observa: "existem mil maneiras de caminhar para o real". No artigo «Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération», o autor francês baliza esse caminho: "Entre os realismos opostos, mas igualmente puros de *Farrebique* [1946] e *Citizen Kane* [1941], inúmeras combinações são possíveis" (Bazin 1992, 289). Se o primeiro se caracteriza pela improvisação dos seus intérpretes amadores, autenticidade dos cenários e actualidade do argumento (espécie de reportagem social), o segundo é notável pela forma como foge ao cânone clássico da montagem analítica, fragmentando ao mínimo o tempo e o espaço fílmicos. Longos *takes* e uma rigorosa fotografia com profundidade de campo conferem-lhe um realismo espacial que faz esquecer o facto de, em *Citizen Kane*, tudo ser reconstituído em estúdio. Os dois filmes respeitam a natureza do cinema de representar o real, até porque "Será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade" (290). Enquanto não surge a síntese perfeita entre os diferentes realismos – *La terra trema* (1948) quase a fazia[42] – Bazin (286) sai em defesa de filmes tão diferentes como *Nosferatu* (1922), que dá a volta à "heresia expressionista" por ser filmado em cenários naturais, ou mesmo *La passion de Jeanne d´Arc* (1928), um autêntico "documentário de rostos" (176). Como lhe é apanágio, Bazin sabe como adequar os filmes que aprecia ao edifício conceptual que foi erigindo. Como tal, elegantemente enquadra o seu realismo, perdão, os seus realismos da seguinte maneira: "Chamaremos portanto *realista* a todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa tendente a fazer aparecer mais realidade no ecrã" (287).

Longe do fundamentalismo que alguns dos seus críticos injustamente lhe atribuem (Gozlan, 2013; Tudor 2009, 116; Wollen 1984, 136-138), Bazin procura com a

[42] Em Dezembro de 1948, o autor fala de *La terra trema* de Luchino Visconti como sendo um "Super-Farrebique" (Bazin 1992, 303): "As imagens de *La terra trema* realizam o paradoxo e a habilidade de integrar no realismo documentarista de *Farrebique* o realismo estético de *Citizen Kane*" (305). "Pela primeira vez aqui, todo um filme em que o estilo de planificação, a representação dos actores e o vigor fotográfico, é igual intra e extramuros" (306). Mas esta não era a síntese perfeita que Bazin desejava. De forma surpreendente, o crítico francês ataca *La terra trema* onde elogiava outros: na sua extrema renuncia ao drama, longa duração (cerca de 3 horas) e na sua fidedignidade ao dialecto siciliano dos pescadores do filme, que Bazin critica por ser incompreensível. "É necessário que a estética de *La terra trema* possa ser utilizada com fins dramáticos para servir a evolução do cinema. Caso contrário será apenas uma esplêndida via de resguardo" (309). Ao mesmo tempo, Bazin (309) receia que Visconti não consiga reprimir a sua "perigosa tendência para o esteticismo", levantando ainda dúvidas quanto à sinceridade da sua militância comunista, sendo ele um "grande aristocrata, artista até às pontas dos cabelos".

por si formulada regra da montagem interdita definir os limites até aos quais essa técnica do cinema poderia interferir com a sua natureza fotográfica, que o crítico francês, tal como Kracauer, considerava básica, ou seja, em certos momentos num filme, não todos, impunha-se ao realizador o respeito pela unidade espaço-tempo da realidade visível. Isto é, não que um filme para ser um filme tenha de ser filmado em *continuum* do começo ao fim, pois há situações em que o uso da montagem é inevitável; agora, Bazin (1992, 67) sublinha, "quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários factores da acção, a montagem é interdita".

Do mesmo modo, será redutor ver na teoria realista uma afirmação da importância do plano por oposição à escola soviética de Eisenstein, que punha a tónica no poder dialéctico da montagem. O que, acima de tudo, Bazin propõe redimir é não tanto o valor do plano, mas, mais ainda ou antes dele, o valor dos factos re-apresentados. No seu importante texto de elogio ao CinemaScope, «Le CinémaScope sauvera-t-il le cinéma?», o crítico francês resume de forma lapidar essa espécie de urgência de preservação, de "mumificação", da realidade tal como revelada – não significada – pelo cinema:

> "(...) o formato largo vai unicamente concentrar o que nos é mais querido em muitas das tendências modernas do cinema: o expurgar de todos os artifícios extrínsecos ao conteúdo da imagem; a eliminação de todo o expressionismo no tempo e no espaço" (Bazin 2014, 285).

Pegando no exemplo paradigmático de *Paisà* (1946), Bazin (1992, 349) fala das "imagens-facto" ou "instantes concretos da vida" como principal unidade narrativa da escola italiana. O facto é um fragmento da realidade que apenas ganha sentido na relação com outros factos. O plano, por sua vez, é o fragmento de filme que materializa um "ponto de vista" sobre a realidade (ou uma sucessão de factos). O primeiro existe, sempre, antes do segundo e nunca este último deve "impor-se" valorativamente ao primeiro. Na óptica de Bazin, a imagem deverá ser traduzida em "planos" como fragmento da realidade anterior ao sentido. Esta ideia é explicada por Bazin (371) na metáfora do tijolo e da casa, invocada por si na carta que endereçou em 1955 ao editor da revista *Cinema nuovo* e que intitulou «Défense de Rossellini». O filme neo-

realista só atribui sentido *a posteriori*, na ligação que o espectador faz entre "factos", entre fragmentos da realidade – os tijolos, na combinação do seu volume, formam uma casa – ao passo que o filme clássico atribui sentido aprioristicamente – "a casa está já no tijolo". Usando a metáfora da porta, podemos dizer que a porta está na maçaneta, como o homem está na mão que a abre. Este sentido é atribuído a jusante da realidade, não no seu seguimento natural (o todo e só depois a parte; a porta tem uma maçaneta como o homem tem uma mão e não o contrário). Esta distorção dramatizante é atacada pelo teórico francês em vários artigos que escreveu, nos quais, por sua vez, pugna por uma *mise en scène* total ou não-dissociativa (entre o homem e as coisas) e tendencialmente objectiva. "A superfície do ecrã", elabora Bazin (299), "deve apresentar igual densidade concreta". Por exemplo: um grande plano da maçaneta da porta deverá ser substituído por uma "imagem-facto" em que todas as suas características concretas sejam igualmente visíveis. Ao mesmo tempo, a realização não deverá dissociar o actor do seu contexto material e dos outros actores, na medida em que todos estes "factos" apresentam a mesma dimensão concreta – a "sua igualdade ontológica destrói no seu princípio a categoria dramática" (349). Na teoria realista, ante "factos", a câmara não deve valorar; *a câmara deve ser plana*.

Em movimento ou parada, o fim da imagem realista é este: uma "arte" aberta ao fluxo da vida, que se deleita apenas com a sua (não) grandiosa constatação. Em suma, é essência da fotografia como do cinema uma devoção ao real *tout court*, uma ascese da "imagem-facto" ou uma *mise en scène* paradoxal: meticulosa e ausente (Bazin 1992, 342). O que Bazin elogia é exactamente esta espécie de celebração não celebrativa do real. Nos anos 40 e 50, André Bazin vinha assim pugnar pelo *ideal* de uma arte levada ao mínimo, sacrificada à sua função ontológica de *revelar* em vez de *significar* ou, como dizia Jacques Rivette (2007, 253), de *mostrar* em vez de *demonstrar*. No mesmo período histórico, Roberto Rossellini tudo dizia com a frase "as coisas estão aí, para quê manipulá-las?" (Grilo 2008, 153). Do mesmo modo, Cesare Zavattini clamava uma urgência: o "hoje, hoje, hoje" (Zavattini 1953, 68).

2.2. Entre realismos ou o museu imaginário de Bazin

O "hoje, hoje, hoje" não nos deve distrair em demasia desse essencial movimento, que diríamos pertencer ao "Anjo da História" benjaminiano, de refazer e or-

denar a cadeia dos factos, acumulação de "ruínas sobre ruínas", e, ao mesmo tempo, de não perder o equilíbrio, por mor do vento que empurra na direcção do futuro: "Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval" (Benjamin 2008, 13-14). O "hoje, hoje, hoje" será, em certa medida, alimentado por um trabalho de revisão crítica da história do cinema, ou melhor, do que se consegue resgatar dessa história que se (re)escreve incessantemente, num monte de ruínas que "cresce até ao céu". Bazin e os seus cine-filhos dos *Cahiers* amarelos vêm instituir um cinema próximo da vida, mas, de novo como o Anjo da História, sempre de rosto voltado para o passado. Este olhar para trás pode ser tanto um exorcismo como uma convocação *pelo* e *do* corpo. "O que era moderno era a sobrevivência de um cineasta como *corpo sem* emprego, como actor convidado desvairado, como fantasma", escreveu Serge Daney (2004, 77) na sua análise à importância simbólica da presença dos grandes autores clássicos nos filmes do cinema moderno enquanto uma forma de afirmação, por eles, isto é, pelo corpo presentificado, de algo a que estavam privados de dizer na sua terra natal: "o cinema, nosso ofício" (76).

Cineastas como Fritz Lang, Samuel Fuller e Orson Welles eram os primeiros de uma geração nascida no cinema cujo horizonte encolhera até ao vazio mais silencioso. Os pequenos papéis que desempenharam nalguns filmes das várias novas vagas (sobretudo a francesa e a italiana) faziam tanto evocar quanto convocar a memória do seu cinema. Por outro lado, permitiam aos novos cineastas exorcizarem o medo que tinham de também eles, um dia, serem silenciados na sua arte. Desta maneira, no cinema moderno, problematiza-se a própria ideia de ofício, que aos novos cineastas pareceria "regressiva, envelhecida" (Daney 2004, 76). A nova era pertencia ao cineasta amador. Truffaut, como os seus *compagnons de route* dos *Cahiers*, lutava para que o cinema fosse dele enquanto, para usar uma expressão de Roland Barthes (2009, 65), "artista contraburguês". A nova geração abria, assim, portas para que se cumprisse a pré-visão de Robert Flaherty: "Penso que o cinema do futuro será feito por amadores, na verdadeira acepção da palavra, ou seja, por pessoas que *amam* aquilo que fazem. Não é isso que se passa com os cineastas profissionais de hoje" (Rouch 2007, 417).

Fundamental a todas estas cine-filiações (e)ternamente amadoras, começando aliás por André Bazin, foi Henri Langlois e a sua Cinemateca Francesa. Em entrevista aos *Cahiers du cinéma*, em 1962, o lendário programador explicava deste modo o que era para si um museu do cinema: "Para mim, a difusão da cultura pelas cinematecas

consiste em criar o futuro, porque uma cinemateca é um museu de arte vivo, um museu que não é unicamente do passado, mas do futuro" (Langlois 2014, 56). E o futuro, este futuro alimentado pelo passado e pela(s) sua(s) história(s), chamava-se Jean-Luc Godard, que nunca escondeu a importância capital de Langlois na construção de uma nova ideia de cinema chamada Nouvelle Vague[43]: "Nós não tínhamos passado e o homem da avenue de Messine dotou-nos desse passado" (641; citação em página com imagens). No editorial dos *Cahiers* de 1968, aquando da conclusão feliz do "*affaire* Langlois"[44], escrevia-se: "Mais do que nunca existe – tem de existir – uma simbiose entre cinema e a Cinemateca. A verdade é que – para falarmos apenas de nós mesmos – sem Langlois nunca teria havido *Cahiers du cinéma* e Nouvelle Vague, e devemos daqui em diante empenhar-nos para que o inverso não seja menos verdadeiro" ([Rivette et al.] 1986, 307).

É muito graças à constituição desta memória viva *de cinemateca* que a geração da Nouvelle Vague faz escola. E talvez por isso Serge Daney (1993, 43) deixou como apontamento nos seus cadernos pessoais, publicados em *L'Exercice a été profitable*, que a modernidade é "o *pathos* da educação", acrescentando: "é preciso 'aprender' aquilo, graças a isto" (45). Roger Leenhardt (Collet 1962, 13), assumindo-se como parte de uma geração "anterior", descreveu esta nova maneira de ver e viver o cinema em entrevista aos *Cahiers du cinéma* em 1962: "O que há de novo na última geração cinematográfica é que é a primeira realmente nascida com o cinema. «*Nós que conhecemos Shakespeare através de Orson Welles*», dizia tranquilamente um deles"[45]. A Cinemateca como espaço de culto, a Cinemateca como escola, a Cinemateca

[43] Ideia sobre a qual o próprio se tornaria num descrente: "O vosso drama, na Nouvelle Vague, foi não se terem sabido definir, de terem perdido Bazin, de terem perdido em Truffaut o «vosso crítico»", disse na mesma entrevista Henri Langlois (2014, 57).

[44] Em 9 de Fevereiro de 1968, o ministério da Cultura dirigido por André Malraux decide-se pelo afastamento de Henri Langlois do cargo de secretário geral da Cinemateca Francesa. Invocando incúria e incapacidade para gerir os dinheiros do Estado, o autor de *Le Musée Imaginaire* provoca um terramoto no meio cinéfilo e cultural francês. Langlois recebe de imediato o apoio de cineastas, actores e críticos não só de França como de todo o mundo. Uma série de manifestações, onde se destaca a presença dos cineastas ex-*Cahiers du cinéma*, Truffaut, Godard e Chabrol, levará à reeleição de Langlois para o cargo em 22 de Abril de 1968 (Langlois 2014, 727-730). Para Truffaut (1987, 94), a agitação de rua provocada pelo "*affaire* Langlois" funcionou como *trailer* para o que se avizinhava, no quente mês de Maio. Para Antoine de Baecque (2014, 17), essa será também a data da morte da cinefilia que fez a Nouvelle Vague, aquela que se descobrira a si mesma na constatação de que "(...) falar sobre os filmes, escrever sobre eles, é tão importante quanto os filmes eles mesmos".

[45] Esse crítico que cita Leenhardt era Luc Moullet (2009; edição Kindle), que na longa entrevista que concedeu a Jean Narboni e Emmanuel Burdeau, publicada sob o título *Notre alpin quotidien*, afirma que havia sido manifesto exagero dizer que descobriu "um fulano" chamado Shakespeare através do *Othello* de Orson Welles. Ainda assim, acrescenta como foi através de Raoul Ruiz que decidiu lançar

como núcleo de todos os museus imagi(n)ários, a Cinemateca, enfim, como lugar de exploração – e, simultaneamente, de constituição – da memória do cinema. Memória entendida na maneira de Benjamin (2004, 219) como "meio através do qual chegamos ao vivido (...), do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas".

Como o Anjo da História que quer *re-parar o* e *reparar no* que está para trás, em Bazin guardam-se, acumulam-se ou, usando um verbo (ainda) mais benjaminiano, *coleccionam-se* várias imagens-fragmento para lá do gesto de permanente projecção sobre o futuro. Em certa medida, muitos anos antes, Bazin antecipa Jean-Claude Biette (1988, 20) na definição da sua "poética dos autores": capacidade para ler um filme que "lhe surja" na sua relação com títulos vizinhos, nomeadamente os outros filmes da autoria do mesmo realizador, mas sem sacralizações deste enquanto *auteur*. O conceito de *auteur* aparece na crítica a um filme menor de Jacques Becker, com história da autoria de Zavattini, *Ali Baba et les quarente voleurs* (1954). Escrita em Fevereiro de 1955, esta peça crítica de Truffaut, intitulada «Ali Baba et la "Politique des Auteurs"», ficará para a história como a primeira vez que a expressão "política dos autores" é escrita nas páginas dos *Cahiers*. Apesar do tom displicente com que ela surge formulada, o objecto escolhido – entenda-se, a sua menoridade – não será acidental. Apesar das ou por causa das suas várias limitações (por exemplo, um argumento escrito e rescrito a várias mãos), este era um filme "de autor", onde se via o traço, isto é, usando um termo de Andrew Sarris (1971, 71), "a maneira" de Jacques Becker.

Truffaut (1955, 47) fundava a "nova política" com uma citação de Giraudoux: "Il n'y a pas d'oevres, Il n'ya que des auteurs". Estas ideias derivavam daquele artigo que poderá ser lido como o manifesto oficioso da Nouvelle Vague: o já citado «Une Certaine Tendance du Cinéma Français», publicado em Janeiro de 1954 nos *Cahiers du cinéma*. O filme escolhido por Truffaut para lançar o conceito de política dos autores não deve ser visto como ocasional, se entendermos, tal como o fez mais tarde Andrew Sarris (2000, 132), que a política dos autores passa pela afirmação axiomática segundo a qual a pior obra de um cineasta *auteur* será sempre superior à melhor obra de um cineasta que não é *auteur*. Ou, como complementa expressivamente Serge Daney (2004, 75), "*right or wrong*, certo ou errado, o autor tem razão, porque se trata do

---

os olhos sobre as páginas de *À la recherche du temps perdu* e que foi Vidor que o introduziu ao universo de Carl Jung quando, numa entrevista ao próprio Moullet, o apelidou de "medium junguiano".

pai". Como tal, a menoridade desse filme de Becker, cineasta querido dos *Cahiers*, histórico assistente de realização de "o *auteur* entre os *auteurs*", Jean Renoir, permitia a Truffaut afirmar uma nova maneira de ver – e depois de fazer – cinema. Na realidade, como o escreve Skorecki (2001, 18) num dos seus diálogos delirantes com a sua musa Claire, a política dos autores era mais ou, inclusivamente, menos que isso: a invenção do *auteur*, chamava-se este Hawks, Ray ou Renoir, era mais uma recriação "de si", primeira projecção de um cinema por vir, da caneta-câmara à câmara-caneta, do que a clarividente hermenêutica de "obra alheia". "Escrever já era uma maneira de fazer filmes (...). Como crítico, eu tinha-me como cineasta. Hoje, ainda me penso como crítico (...)", disse Godard (1986, 59) em entrevista aos *Cahiers du cinéma* em 1962, como que identificando essa troca decisiva – que não constitui, de modo algum, uma ruptura – de uma máquina de escrever por uma máquina de filmar, leia-se, de uma caneta-câmara por uma câmara-caneta: "nós pensávamos cinema e a certa altura sentimos a necessidade de estender esse pensamento".

Fundamentalmente, a política dos autores era uma nova política do olhar, no sentido mais administrativo do termo "política": os jovens turcos dos *Cahiers* apontavam para dimensões nas imagens que até então escapavam à compreensão do espectador médio, que via o cinema como uma simples máquina de contar histórias. Apesar da sua importantíssima (mas imprevisível?) ressonância histórica, o jovem Truffaut não voltaria a aprofundar os significados profundos dessa "nova política". Um texto intitulado simplesmente «La politique des auteurs» será anunciado para números seguintes em duas edições dos *Cahiers*, não chegando, contudo, a sair. Bazin, seu mestre e pai espiritual, irá apropriar-se do título para, em certa medida, o dinamitar. Em «La Politique des auteurs», texto publicado em 1957, impõe margens de indeterminação à linha mais ortodoxa dos *Cahiers*, que se prestava a "um culto estético da personalidade" – como aquela que Rivette prestava, então, a Hawks – e que tinha dificuldade de aceitar que "(…) apesar de tudo, alguns dos mais incontestáveis 'nomes maiores' sofreram um eclipse ou uma perda da sua potência"[46] (Bazin 2009a, 142).

[46] No ensaio «Critics Through Authors: Dialogues, Similarities, and the Sense of a Crisis», Cecilia Sayad (2015; edição Kindle) olha mais atentamente para a edição de Abril de 1957 dos *Cahiers du cinéma* não para falar do polémico texto de Bazin que aí se dava a ler pela primeira vez, mas de um pequeno *statement* escondido na secção das "Notas Breves", no qual a redacção agradece Hitchcock por ter feito *The Wrong Man* (1956) "exclusivamente para nos agradar e provar ao mundo a verdade da nossa exegese". Esta nota, interpreta Sayad, "reenquadra as preocupações de Bazin por colocar a questão sobre que personalidade estava a ser convertida em objecto de culto - a do *auteur* ou a do crítico?".

Em entrevista realizada por Serge Daney (2006) para o seu programa de rádio «Microfilms», a propósito do lançamento do livro *Poétique des auteurs*, Biette diz de viva voz o seguinte:

> "Sempre tive a convicção muito forte de que o passado e presente devem ser vistos, pensados e imaginados como uma única e mesma coisa que não tem linha de delimitação. Um alimenta o outro. (...) Eu tento nunca ser intimidado pelo passado, (...) nem pelos filmes nem pelos autores".

Mais à frente, o crítico e realizador francês acrescenta algo importante para a compreensão da práxis crítica de Bazin, nomeadamente por, no seguimento deste, recomendar aos críticos dos *Cahiers* que partam sempre do "filme" e não de uma ideia absoluta, "fechada", de "autor":

> "(...) o que conta é a relação entre o objecto (...) e a ideia de cinema sobre a qual ele se funda e a relação com o cinema anterior, não para ter uma garantia de qualidade, mas porque cada pessoa que faz um filme (...) participa num modo de escrita, muitas vezes automático, que é muito cultural e que pode ser decifrado como etapa de uma cultura cinematográfica".

Bazin refere que mesmo que a assinatura possa ter valor não se deve desvalorizar o facto do cinema ser uma arte simultaneamente popular e industrial, algo notório no cinema norte-americano, precisamente aquele que os campeões da política dos autores tanto admiravam. Por muito que o sucesso ou insucesso de um filme seja responsabilidade de um autor, em Hollywood há que contar com uma determinada cultura e um determinado paradigma de produção. No final do texto, Bazin (2009b, 146) diz algo de significativo pegando num autor que muito admira: Anthony Mann. No entendimento de Bazin, faz pouco ou nenhum sentido que se enalteçam os *westerns* de Mann como se não fossem, acima de tudo, exactamente isso: *westerns*, totalidades convencionais que apelidamos de género fílmico. E se os defensores da política dos autores tanto admiram o cinema norte-americano, por que não reconhecer a riqueza e

o génio do seu sistema de produção, o escopo e originalidade das suas estratégias artísticas?

Bazin sublinhará algo que poucos críticos do seu tempo – sobretudo europeus – quiseram assumir: em Hollywood os realizadores têm mais liberdade do que se supõe. Escreve Bazin (2009b, 146): "Tenho de admitir que a liberdade em Hollywood deverá ser maior do que dizem, desde que se saiba detectar as suas manifestações, e irei mais longe e dizer que a tradição dos géneros é a base operacional para a liberdade criativa". Em *The Way Hollywood Tells It*, David Bordwell (2006, 14) cita Bazin para explicitar que o classicismo hollywoodiano é uma tradição e que uma tradição é um conjunto de princípio reguladores, não leis: "O sistema clássico é menos como os Dez Mandamentos e mais como um menu de restaurante". Bazin critica os seus pupilos de se alhearam demasiado deste quadro geral, centrando-se apenas na militante defesa do génio. "O génio", diz Bazin (2009b, 136), "é uma bomba H. Claro que podemos aceitar a permanência do talento sem a confundirmos com uma espécie de infalibilidade artística ou imunidade ao erro, que só podem ser tributos divinos".

Mesmo que crítico em relação à política dos autores, André Bazin não foi insensível ao ensinamento de Malraux (2011, 251) no seu *Le Musée Imaginaire*: "O mais vasto domínio de imagens que a humanidade conheceu exige um seu santuário como o sobrenatural exigia uma catedral". Entramos mais uma vez no quarto de Doinel em *Les quatre cents coups*. O jovem insubordinado constrói um pequeno santuário em honra a Balzac e colecciona fotos-postal furtivamente subtraídas dos placares das salas de cinema. Estes objectos prestam culto às figuras míticas que o grande ecrã acende. É por elas que se constitui o museu imaginário baziniano, num acto contínuo de exposição, classificação e hierarquização das obras, que miniaturizadas numa imagem-postal, ou num artigo crítico, permitem ao cinéfilo evocar, guardar e reguardar (*regarder*) para si os melhores instantes da experiência fílmica.

Apesar da importância nuclear que os principais obreiros do neo-realismo representavam para o pensamento do cinema moderno, sobretudo Rossellini e De Sica, o edifício baziniano não era feito apenas de tijolo ou argamassa transalpina. Como vimos, o fascínio de Bazin pelo cinema norte-americano, o mais flagrantemente "inovador" ou o mais silenciosamente "reformador", terá inspirado decisivamente os jovens "Cahiéristes" na definição da sua política dos autores, motivada, em primeira mão, pela contestação ao mais tradicionalista (paternalista ou "do papá") cinema dos

"mestres franceses" e, em segunda mão e de mãos dadas com aquela, por uma tentativa de entronizar ou canonizar, mediante reavaliação crítica, um conjunto mais ou menos inesperado de cineastas norte-americanos, vindos directamente da linha de produção da grande fábrica Hollywood.

Assim, no museu imaginário de Bazin não caberão só os sacrossantos do neo-realismo italiano: do outro lado do Atlântico, se Stroheim e Chaplin prefiguram a hipótese realista, Orson Welles e William Wyler irão provocar algumas das reflexões mais intemporais, isto é, que "actualizam" ainda hoje o pensamento de Bazin, em torno das ideias de duração, continuidade e profundidade de campo.

Desde muito cedo, Bazin reúne no seu "santuário"[47] um punhado de "autores" que, segundo este, *sabe problematizar* a relação do cinema com o real, *rapport* essencial que foi desenhando como um sismógrafo a linha dos usos e evoluções da (de)ontologia baziniana e, então e doravante, da política dos *Cahiers*, pelo menos, do sucessor (*de facto*) Éric Rohmer ao sucessor (*de jure*) Serge Daney. Marcel Pagnol, Marcel Carné e René Clément, por exemplo, não serão incluídos por Bazin na "certa tendência do cinema francês" que Truffaut vira como uma ameaça, petrificada e petrificante, à afirmação da futura "nova vaga" de cineastas, filhos do cinema, filhos de Bazin. Apesar deste halo protector contra alguns dos recém-proscritos do cinema do seu país, Bazin vai elevar como primeiro alicerce do seu pensamento o cinema daquele homem que, paradigma do caos e da desordem ao mesmo tempo que símbolo da unidade e coesão autoral do novo sistema crítico, mais e melhor fugia (e, à sua maneira, zombava!) da estagnante "qualidade francesa": Jean Renoir, "o maior realizador francês do sonoro" (Bazin 1975a, 91).

2.2.1. Jean Renoir: o drama alegre sob o signo de Dioniso

No filme *Le déjeuner sur l'herbe* (1959), título que remete para uma controversa pintura de Manet, é-nos apresentado o putativo "novo Presidente da União Eu-

[47] Neste trabalho privilegiamos autores sobre os quais André Bazin dedicará livros inteiros publicados postumamente pela mão de François Truffaut e Éric Rohmer: Welles, Chaplin e Renoir. Autores como Eric von Stroheim, William Wyler e Roberto Rossellini ou Vittorio De Sica entram como "peças" imprescindíveis à compreensão da "hipótese realista" e todas as suas implicações ontológicas. Sem prejuízo de a elas recorrermos directa ou indirectamente, não iremos aprofundar as ligações de Bazin a outras cinematografias que pertencem, do mesmo modo, ao seu pessoalíssimo museu imaginário, tais como as de Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Akira Kurosawa e, talvez ausência que mais lamentamos nesta nossa releitura dos textos bazinianos, Luis Buñuel.

ropeia" em plena televisão francesa. Etienne Alexis é um renomado médico e cientista que usa como principal bandeira política a técnica por si criada da inseminação artificial. Ele é o símbolo de uma nova Europa baseada no progresso pela ciência e pelo conhecimento. A provação que Renoir lhe vai lançar fará deste filme uma parábola desconcertante que põe em cena – ou põe em palco, seguindo melhor o apetite de Renoir pelas farsas políticas e sociais – essa luta paradigmática de todo o cinema do realizador de *La règle du jeu* (1939): de um lado, as forças neutralizadoras da ordem e, do outro lado, as forças voluptuosas da desordem. Não se trata de um combate nem de uma relação tensional, mas de uma coreografia burlesca que Jean Renoir testa em praticamente todos os filmes, exaltando mais Dioniso que Apolo. Jean Douchet (Bazin 1975b, 104-109) e Henri Agel (1981, 87-95) identificam este balanceamento e contra-balanceamento entre a ordem e o caos como um dos principais, se não mesmo o principal, *leitmotiv* do cinema de Renoir. Chega então a escrever Douchet (Bazin 1975b, 108): "É, evidentemente, o universo dionisíaco que Renoir privilegia na sua obra. A vida é nela sempre surpreendida na vitalidade e no impulso que brinca com a estrutura fixa da existência". O próprio Renoir assumirá sempre o seu gosto não só pela fantasia mélièsiana – sobretudo no seu período mudo, menos apreciado por Bazin – mas acima de tudo pela natureza *fantasiosa* do real, que (como desenvolvemos à frente) se identificará mais intimamente tanto com os Lumière como, não esquecer, nunca esquecer, com Chaplin: "Charles Chaplin converteu-me", escreve nas suas memórias (Bénard da Costa 1994, 65). Diz muito chaplinianamente o cineasta francês, em entrevista aos *Cahiers* (Bazin et al. 1976, 36), que "(...) ser realidade é ser mágico".

Tudo o que acontece em *Le déjeuner sur l'herbe* pode ser encontrado – isto é, devidamente racionalizado – nos textos que Bazin escreveu sobre o cinema de Jean Renoir, que foram coligidos após a morte daquele (em 1971) no livro intitulado simplesmente *Jean Renoir*. "Abaixo a ciência!", grita no fim, como um idiota que viu a luz, "o senhor doutor", que acabara de ser desviado das suas crenças pelo amor campestre por uma jovem rapariga que correra para os seus braços, atraída pela inteligência da técnica e a técnica da inteligência que aquele homem encerrava. "[O] verdadeiro inimigo é o progresso", conclui Renoir (Bénard da Costa 1994, 128) nas suas memórias. O mistério da ciência e do conhecimento acaba derrotado pela clareza luminosa da vida; o tubo de ensaio e a bata branca são substituídas pelo mal-me-quer-

bem-me-quer acabado de colher e o lençol axadrezado onde poisam os cestos com pernas de frango e fruta luzidia.

A dimensão profundamente alegórica deste *clash* zombeteiro de forças é, sem dúvida alguma, um dos motivos do historicamente conhecido e reconhecido enamoramento de Bazin pelo cineasta francês. Bazin é o grande teórico das e pelas contradições da vida e Renoir é indómito, sensorial, o mais "dramático e alegre" cineasta da sua geração (Bazin 1975a, 63; Agel 1982, 91). Eis o casamento perfeito entre uma teoria e um cinema sempre postos "à flor da pele". Dito de outra maneira, para não perdermos o fio do raciocínio: Bazin morreu antes de poder ver *Le déjeuner sur l'herbe*, também não pôde ver o relançamento em sala, que lhe foi dedicado, de *La règle du jeu* na versão *director's cut*[48], mas nada do que perdeu constituiria uma surpresa, ou não seria Bazin e Renoir um dos raros casos de almas gémeas forjadas entre os mundos da teoria e da prática. Ao mesmo tempo, a desordem renoiriana podia ser dionisíaca no conteúdo mas era apolínea na forma, pelo menos no sentido que lhe dá António Marques (1997, IX) interpretando uma obra de Friedrich Nietzsche:

> "[O] apolíneo deseja a aparência, a forma, a ilusão e a individualidade das figuras bem delimitadas, enquanto o (...) dionisíaco almeja exactamente o contrário, a dissolução da individualidade, a desmesura e a superabundância. A tese d'*O Nascimento da Tragédia* é que o dionisíaco deve poder manifestar-se *apolineamente*" (sublinhado do autor).

O "nietzschianismo à francesa" de Renoir é captado lapidarmente por Jean Douchet (2013, 271): "a ordem, o autodomínio de um lado, o instável, o sensual, a ultrapassagem e a dissolução do indivíduo no caos da natureza do outro"[49].

---

[48] Conta Truffaut (Bazin 1975, 61; rodapé) que numa das últimas que Bazin lhe dirigiu este manifestava desta forma a sua excitação em poder ver finalmente a versão integral do seu filme favorito de Renoir: "O que me dizes acerca de de *La règle du jeu* é extroardinário, até julgo que estou a sonhar". Esta frase, datada de Julho de 1958, precede em 4 meses a morte de Bazin. A versão "reconstruída" de *La règle du jeu* seria apresentada no Festival de Veneza em 1959.

[49] Dioniso como Deus das festas e do vinho manifesta-se no cinema de Renoir, primeiro, na sua crítica ao progresso e elogio à vida na sua expressão mais terrena, segundo, no gosto pelos almoços bem regados à luz do sol. Tanto ou tão pouco "bem regados" que o próprio vinho é usado como pequeno prazer dinamitador de todas as diferenças sociais, "de classe". Na suas memórias, Renoir escreve: "[Durante uma grande manifestação anti-hitleriana composta por operários da construção civil e jovens operários fabris] o grupo masculino e o grupo feminino começaram a discutir sobre os fins da revolução. 'Eu', dizia um carpinteiro, 'quando a revolução se der, vou às adegas dos ricos e despejo uma data de garrafas (...). O que eu quero para mim é uma boa pinga'. Uma das raparigas do outro grupo indignou-se ao ouvi-lo falar assim. 'Com que direito é que te queres substituir aos burgueses, se o que te

Com duas das obras mais paradigmáticas de Renoir em mente, *Boudu sauvé des eaux* (1932) e *La règle du jeu*, João Bénard da Costa procura traduzir Renoir numa fórmula paranietzschiana: "Toda a ordem em toda a desordem" (Bénard da Costa 1994, 113). Afinando o já dito, Jean Douchet (2013, 271) conclui que, no cinema de Renoir, "o mundo é um, o mundo está em toda a parte". Embriagado com o mundo – quase em resposta ao apelo baudelairiano "Embriagai-vos sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa vontade" (Baudelaire 2007, 97) –, Renoir presta culto à sua própria condição de amador, um *self-made director* e um *self-made cinema*, colhido como uma flor ou sorvido como água pura de um riacho. Apurou Renoir antes de Calvero, a personagem *alter ego* de Chaplin em *Limelight* (1931), que "That's all any of us are: amateurs. We don't live long enough to be anything else". O humanismo chapliniano e o humanismo renoiriano surgem, deste modo, como duas faces de uma mesma moeda. O *playground* da comédia renoiriana vive da incapacidade de ludibriarmos a conclusão de que todos somos amadores. A moral pode parecer pobre, mas a palavra "amador" surge aqui investida do seu sentido mais rico: amor à vida (ao campo, ao vinho), amor ao amador (como eram Lumière e Chaplin) e amor ao amor (acima de tudo, às mulheres). Há uma generosidade com todas as criaturas ou formas de vida[50] que, no limite, poderá ser mais "chapliniana que o próprio Chaplin".

Com efeito, o caos exprime-se harmoniosamente em Renoir através daquilo que Bazin, na sua análise a *Boudu sauvé des eaux*, chama de estética do desfasamento: a ideia de que tudo está deslocado (isto é, *ao lado* e não *dentro*) do seu papel, isto é, vemos sempre o actor antes da personagem, o jogo antes da cena, mas vemos isso com uma nitidez que se diria "realista". "[A]penas a planificação", sublinha Bazin (1975a, 26), "parece estar no seu lugar, pois que é ela precisamente que dirige a dança, com uma habilidade diabólica, e constante este universo estético contraditório a

---

apetece é imitá-los na vida debochada deles?'" (Bénard da Costa 1994, 129-130). No início de *Les bas-fonds* (1936), assistimos à insólita confraternização entre um barão e um pequeno ladrão vindo "das profundezas" através da partilha do vinho e de um prato de carne de veado. Em Renoir, a "revolução" estava "no comer e no beber".

[50] Um dos maiores admiradores de Jean Renoir foi Henri Cartier-Bresson, que, no início da sua carreira, trabalhou como segundo assistente em três filmes daquele: o filme colectivo *La vie est à nous*, *Une partie de campagne* e *La règle du jeu*. Dedicou-lhe um texto aquando da sua morte, em 1975, onde resume as linhas mestras do humanismo renoiriano: "Jean era um rio transbordante de *joie de vivre*, de refinamento: ele era a intensidade ela mesma" (Cartier-Bresson 1999, 91). A propósito da relação de Renoir com toda a gente durante a rodagem, e a sua ideia do cinema como uma "grande família", Cartier-Bresson testemunha: "Sentia-se o seu carinho pelas pessoas com quem trabalhava; os pequenos papéis eram tão importantes quanto os grandes" (91). Por outro lado, o próprio Cartier-Bresson (23) encontrou para si mesmo a palavra que melhor caracteriza a arte de Renoir. No seu emblemático texto «The Decisive Moment», observa: "(...) Ainda me vejo como um amador (...)".

ordenar-se num estilo". O próprio Renoir sublinhará várias vezes esta espécie de defesa da integridade autoral do estilo contra a ditadura da estória, invocando como tal a frase de André Gide: "Em arte, só a forma conta" (Bénard da Costa 1994, 90). Renoir terá aprendido com Michel Simon que o verdadeiro objecto do filme "é o indivíduo, (...) o diálogo, a imagem, a situação, o *décor*, a temperatura e a iluminação (...)" (90).

A defesa da realização, isto é, da *mise en scène*, como instância ordenadora (harmónica, apolínea...) da linguagem cinematográfica remonta a um dos textos mais influentes do pensamento baziniano, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* de André Malraux (Andrew 2010, 31-37). Para este, antes de ser tecnológico, o cinema é um meio expressivo ou, como resume Bazin em «Ontologie de l'image photographique», "uma linguagem": "É da divisão em planos, isto é, da independência do operador e do *metteur en scène* em relação à cena propriamente dita, que nasce a possibilidade da expressão do cinema, – que o cinema nasce enquanto arte" (Malraux 2003, 45).

Ainda no domínio das opções prévias ao filme está a outra etapa decisiva da pré-produção: a escolha dos actores. Aqui, segundo Bazin, Renoir rodeia-se de uma trupe mais ou menos fixa de actores, uma pequena família (composta por nomes como Catherine Hessling, Jean Gabin, Michel Simon e Julien Carette) constituída para que, nalguns casos, sejam as personagens a procurar os actores e não o contrário. Repara João Bénard da Costa (1994, 40) que no seu cinema "salta à vista uma inadequação dos intérpretes às personagens, o que (...) produz um tão grande efeito de estranheza", um *miscast* estrategicamente pensado para romper com os estereótipos e, ao mesmo tempo, "provocar" algo de novo nos actores e, como corolário, no seu cinema[51]. Bénard da Costa escreve essas ideias canalizando as palavras de Bazin (1975a, 66): "Renoir dirige os seus actores mais apaixonado por eles do que pelas cenas que desempenham, e mais pela cena do que pelo argumento". Os actores interpretam não para o espectador, mas, primeiramente, entre si, para o seu próprio gozo – eles são, diz Bazin, o seu primeiro auditório[52]. Tudo parece fazer parte de uma grande "private joke" (67) com a qual Renoir põe à prova o espectador mais passivo: "Para participar

[51] Uma das anedotas que se contam tem que ver com a escolha de Marcel Dalio para o papel de aristocrata em *La règle du jeu*. Dalio terá perguntado ao cineasta sobre o porquê de o escolher para esse papel, quando costumava interpretar papéis de judeu ou de árabe que servia à mesa. Renoir, conta Bénard da Costa (1994, 40), terá respondido que Dalio era "o actor que mais se presta a dar cabo do 'cliché' do aristocrata; porque os aristocratas normalmente parecem sê-lo tão pouco como tu (...)".

[52] Renoir cultivava um ambiente familiar durante toda a produção dos seus filmes. François Truffaut (1987, 237) fala de um cineasta que via o cinema como um trabalho em equipa ou, mais concretamente, como uma diversão entre amigos.

no filme é necessário estar no segredo, perceber os gestos cúmplices dos actores, os sinais de conivência que se trocam para lá do enquadramento". Este jogo de distâncias, brechtianas segundo Rohmer (1989, 197), entre o actor e a personagem é aquilo que, para Bazin (1975a, 68), propulsiona a "dialéctica" do realismo renoiriano:

> "Se Renoir se diverte e nos diverte levando os seus actores ao limiar da paródia [tese-antítese], se ele insiste em graças aparentemente acessórias, é para de repente nos agarrar com uma verdade [síntese] pela qual já não esperávamos".

"Eu exijo que os filmes reflictam ou a alegria de fazer cinema ou a angústia de fazer cinema"[53] (Truffaut 1978; edição Kindle). O lado solar da frase François Truffaut parece assentar que nem uma luva no universo de Renoir. O ambiente familiar, a "private joke", o namoro com os limites do cinema e o jogo provocador entre actores e com o espectador, que Bazin (1975a, 70) diz vir de Erich von Stroheim, são elementos que nos aproximam de uma máxima célebre de Jacques Rivette: "é sempre o método segundo o qual rodamos um filme que é o seu verdadeiro tema" (Bergala 1984, 16). Entenda-se: esses elementos espelham a máxima de Rivette não o são no sentido pós-moderno, como metareferências ou paródias de si mesmos; são-no enquanto ferramentas de uma determinada *escrita de si*, produtos de uma técnica que é manuseada pelo homem na sua circunstância. Escreve Daney (2000, 57) em «Fonction Critique», distinguindo enunciado (o que é dito) de enunciação (por quem e como é dito), que "não podem existir afirmações sem corpo, uma verdade sem tempo ou um discurso isolado, flutuante". O enunciado fílmico não se pode dissociar das condições materiais e humanas da sua enunciação, cuja legibilidade "de superfície" variará de filme para filme, consoante, acrescenta Daney, o seu grau de opacidade ideológica.

Em certo sentido, antecipando algumas propostas aduzidas por Roger Munier no seu tratado apocalíptico contra a subjugação da existência imaginária do mundo pelas imagens objectivas das máquinas, *Contre l'image*, Renoir procura reconhecer a "imagem como imagem [cópia, imitação]" (Munier 1989, 25 e 96), isto é, como redobramento do mundo "reivindicado pelo homem que o fez" (99). Na câmara-caneta de Renoir, como depois na de Rossellini, teremos, por via do seu amadorismo, a

[53] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "I demand that a film express either the *joy of making cinema* or the *agony of making cinema*".

afirmação não da reprodução maquinal, objectiva e alienante da realidade, mas da capacidade que o mundo tem para se comentar a si mesmo mediante (uma nova configuração filosófica) da imagem. Da mesma maneira que a (cali)grafia renoiriana não esconde a sua irregularidade e hesitações, o mundo que ela inscreve não escamoteia, no seu enunciado, as implicações dessa presença sempre-estrangeira[54]: a do aparato fílmico, ou melhor, das condições do seu próprio "fazer" no mundo. Retomando as palavras acima citadas de Daney, diríamos ser notória e inescapável a "corporalidade" do enunciado renoiriano. Através desta nova configuração, ana-lógica e quase manual, da imagem, Renoir aproxima-se da proposta de Munier (84) para que se interrompa "a marcha" das imagens objectivas.

A propósito da cena do afogamento de Boudu no rio Sena, Bazin (1975a, 27) escreve o seguinte:

> "A montagem não consegue sequer levar-nos a admitir que essa multidão ['abundante figuração benévola' que deveria estar a assistir ao suicídio] se interessa por Boudu, pois toda a gente olha para a câmara como nas actualidades e (...) Renoir não [deixa] qualquer dúvida acerca da sua falta de emoção".

Mais à frente, Bazin conclui: "O drama, a acção no sentido teatral ou romanesco, são apenas pretextos para o essencial e o essencial está em tudo o que se vê, em tudo o que constitui a própria *matéria do cinema* [o sublinhado é nosso]". Esta ideia de estarmos no limite de um *making of* lembra a desconstrução da convenção teatral num *Henry V* (1944), tal como é vista por Bazin (1992, 154): quando Laurence Olivier decide mostrar-nos o público, o palco e o *backstage* do Globe Theater está, em certa medida, a produzir um documento sobre o teatro elisabetiano e, depois, a fazer com que não seja a adaptação da peça *Henry V* imediata e directamente o filme, mas sim a *representação* de *Henry V*. Por outro lado, esta imperfeição (in)voluntariamente posta em cena, esta exposição das costuras (da pele, da matéria!) do cinema, traça uma tangente nítida com esse contínuo *work in progress* tão gracioso quanto inocente que é o cinema dos irmãos Lumière. Terão sido eles, como bem

[54] A imagem objectiva "É como um alhures que irrompe no nosso mundo, sob o rosto repetido, mas fechado, deste mundo. Um alhures que é a nossa proximidade mais próxima tornada estrangeira, na medida em que ela é pronunciada para si mesma" (Munier 1989, 83).

viu Renoir, os primeiros a reparar naquilo que Robert Bresson (2000, 78) haveria de converter num aforismo lapidar: "retocar o real com o real". Ou, pegando de novo de modo mais claro em Bazin (1975a, 74), "não há interesse em melhor apresentar o real senão para lhe acrescentar significado".

O que Renoir faz, nessa exposição despudorada, quase orgulhosa, da matéria do cinema, é produzir sentido acrescentando real (não diegético) ao real (diegético). "A expressão no cinema deve estar dialecticamente ligada a um suplemento de realidade e não a um suplemento de artifício", escreve o crítico francês (Bazin 1975a, 95) como que pensando em *Boudu* e nesse gesto de, entre as frinchas da representação (realista) da história de..., deixar ver ou entrever a outra realidade que *a* e *lhe* assiste: a dos técnicos que filmam e a das pessoas que em vez de *figurarem* são, (in)voluntariamente, *dadas a ver* como primeiros espectadores daquela cena. Se Rossellini nos dava, como escrevia Rivette (2007, 247) na sua «Lettre a Rossellini», "a aparência fundamentalmente esboçada, mal formada, inacabada da nossa existência quotidiana", Renoir oferece, em processos simples, o traço e o seu movimento, sendo que a matéria-prima desse fabrico, dessa "criação", era, sempre, mesmo que por erro ou por pobreza, como diria Leenhardt (Bazin 1975a, 36), essa coisa chamada real.

O movimento-esboço[55] em Renoir será elogiado por Bazin como antes André Malraux (2011, 64) louvou todos os pintores para quem "o estilo do esboço era a forma da liberdade". A instanciação de uma *art brut*, intrinsecamente moderna, começará, na história do cinema, pelo nome de Jean Renoir. *Boudu* será dos seus filmes mais modernos[56] e não acidentalmente esse título se inscreve no período de transição

[55] A estética televisiva como triunfo da velocidade, do improviso, da liberdade, do risco, da escassez... do directo. Isto é, a estética televisiva será antecipada por Renoir e Rossellini, que juntos, nos anos 50, serão pioneiros em convocar essa "colaboração" ou "simbiose" que Bazin propugnava entre cinema e televisão. O primeiro realiza o telefilme *Le testament du Docteur Cordelier* (1959), adaptação de *Dr. Jekyll and Mr. Hide*, e o segundo produz uma série documental sobre a sua passagem pela Índia.

[56] Só o amadorismo escandaloso de um *La nuit du carrefour* (1932) poderá rivalizar, na obra de Renoir, com "a escrita cinematográfica" dos cineastas modernos. Antecipará em vários anos essa nova lição, ou "deslição", dada pelos novos cinemas na passagem dos anos 50 aos anos 60. Fereydon Hoveyda (1961, 41), em texto sobre *Chronique d'un été* e as propostas ontológicas do *cinéma vérité*, escreve: "A recente *boutade* de Michel Butor que proclama a necessidade em literatura de se aprender a *escrever mal* parece-me aplicável ao cinema". Este empobrecimento (desafiante) da linguagem cinematográfica estava contido, em semente, no *gestus* fílmico de Renoir. Com o objectivo, palavras do próprio Renoir, de "pôr os pés na lama", *La nuit du carrefour* é um filme mal iluminado, repleto de planos desfocados, mal enquadrados e atravessado por soluções abruptas de montagem (como *jump cuts* completamente *avant la lettre*) que, então, só podiam ser atribuídas à incúria ou à indolência de um realizador que não sabe o que faz, isto é, de um amador. Apesar disso ou por isso mesmo, como bem o escreveu Bénard da Costa (1994, 106-107), toda a Nouvelle Vague – ou, antes, Rossellini ou, antes, o *film noir* – parece caber neste exercício profanante de reescrita estilística das imperantes regras do bem fazer. E, então, "o pior Renoir" é o Renoir mais rasgadamente moderno.

do sonoro para o mudo. Três anos mais tarde, acometido por uma por si denominada "crise de realismo", Renoir "convenciona" o seu realismo, mas convenciona, de novo, de modo desfasado, desta feita, um desfasamento de natureza histórico-estética: com *Toni* (1935), "Por espírito de contradição, Renoir assentava (...) as bases, ou, pelo menos, os alicerces, do que se ia tornar, dez anos mais tarde, o neo-realismo" (Bazin, 1975a, 32). Apesar da sua marca precursora daquela que viria a ser a estética mais defendida por Bazin, através sobretudo do cinema de De Sica/Zavattini e Roberto Rossellini, *Toni* estava longe de ser, para si, o mais emblemático dos filmes de Renoir. O próprio admite que este terá nascido mais de uma fúria para abalar os alicerces do cinema francês oficial do que uma genuína vontade de lançar um novo programa estético. Seguindo à risca um método de filmagem flahertiano, Renoir reúne uma equipa de filmagem e muda-se para o sul de França, para viver numa modesta comunidade de agricultores. Aí adaptou ao cinema uma história de faca e alguidar que impressionara o espírito de Renoir pela sua violência trágica. Este filme era protagonizado por actores amadores, filmado *in loco* em condições que seriam consideradas impensáveis por outros cineastas da sua geração. Mas *Toni* ia bem além do *statement* simples contra a "Tradição da Qualidade" ou da mera afirmação de um novo *ethos* de trabalho, que viria a influenciar decisivamente um jovem estagiário chamado Luchino Visconti, a quem Renoir recomendou que lesse a obra *The Postman Always Rings Twice*, génese literária daquele que ficaria conhecido como o primeiro filme neo-realista: *Ossessione* (1943). Não, *Toni* é um filme de pulsões e pulsações incontroladas, feito de sangue, de sexo e de veneno.

A cena em que Toni chupa o veneno da vespa das costas da irresistível Josefa é uma imagem expressiva desse sensualismo campestre que um André Bazin saberá encontrar, com mais entusiasmo, em *Partie de campagne* (1936). Também aqui, como já fizera em filmes como *Boudu*, Renoir procurará registar a simplicidade do mundo e das coisas, bem como – de novo as costas de Josefa – a "textura da pele" dos campesinos. Nas suas memórias escreveu: "Os poros da pele, o brilho do olhar, a humidade da boca, dizem mais do que qualquer tirada" (Bénard da Costa 1994, 114).

Criticado por Bazin e mais claramente por Truffaut pelo seu psicologismo fácil, *Toni* faz do *pathos* trágico pretexto para reflectir sobre a natureza acidentada da vida. A forma como o acidente ou o equívoco, de origem humana, desfecha esta história irá reverberar mor(t)almente no final de *La règle du jeu*. Ideia cara à estética do

cinema moderno, o acaso ou o acidental será "o germe trágico" (Leenhardt 1986, 83) que justificará um lugar de Jean Renoir no quadro do realismo poético. Parece-nos ser fundamentalmente por causa dessa pulsão trágica que André Bazin (1975a, 93) avança com a ideia de que a "pura obra-prima" *The River* (1951) era como que um "*Toni* transposto para a Índia", um *Toni* já sem psicologismos mais ou menos escondidos. Não obstante, Bazin (95) voltava a fazer do realismo uma questão de textura e uma questão de pele:

> "A revolução realista, iniciada por Stroheim cinco anos antes do aparecimento do Sonoro, resultava finalmente, quinze anos mais tarde, numa arte cinematográfica perfeitamente esbulhada de simbolismo plástico, repudiando inteiramente os artifícios da montagem e tomando a realidade como sua pele".

Para Bazin, Renoir continua Stroheim (cineasta do real, não da imagem), antecipa Rossellini e De Sica (cineastas da matéria do cinema como toque de vida) e, em *La règle du jeu*, detecta o princípio de um novo caminho para chegar ao real, o mesmo é dizer, de uma nova "fenomenologia do real": o realismo espacial. A fluidez dos movimentos de câmara e a sua fotografia em profundidade de campo fazem com que André Bazin (1975a, 63) entreveja no carrossel de acidentes chaplinianos que compõem a narrativa de *La règle du jeu* a investida de um novo modo perceptivo do real que teria como intérpretes superiores Orson Welles e William Wyler.

2.2.2. Chaplin/Stroheim e Welles/Wyler: do realismo das atracções ao realismo dos pontos de vista

André Bazin conheceria de cor e salteado, como afiança Dudley Andrew (2010, 31-37) em *What Cinema Is!*, o pouco que André Malraux escreveu sobre cinema, mas a apropriação que levará a cabo de algumas das suas ideias é mais dinâmica do que estática. Isto porque, ao contrário de Malraux, o fascínio que a arte das imagens em movimento motivava em Bazin tinha menos que ver com o discurso da montagem do que com a fluência, em continuidade, do plano. Malraux (Leenhardt 1986, 43) defendia o cinema como arte da elipse e não como arte da metáfora, ao pas-

so que Bazin, sem forçosamente inverter o sentido a Malraux, dava um passo em frente e batia-se pela defesa da preservação (embalsamento...) da unidade espácio-temporal do real. O crítico francês via na ideia de Zavattini de filmar 90 minutos da vida de um homem a quem nada acontece a concretização anedótica do seu mito do cinema total (Bazin 1992, 87 e 334). Sobre *La terra trema*, observa: "Um pescador enrola o cigarro? Nenhuma elipse será feita, teremos de ver toda a operação" (Bazin 1991, 307).

Com a sua lei da montagem interdita, Bazin vai promover o não-corte entre planos para salvaguardar o realismo da cena, cena entendida como *performance* ou sugerida como "forma de atracção". Falamos aqui de atracção no seu sentido anglo-saxónico de *attraction*, o mesmo Tom Gunning (com André Gaudreault) desenvolve a propósito do cinema primitivo até 1908, ou seja, como efeito de feira ou de circo "limitado a uma súbita irrupção de presença (...) [,] ao puro tempo presente da sua aparição" (Gunning 1993, 6-7). Pareceria talvez equívoco falarmos nestas linhas de um suposto "realismo das atracções" a propósito da montagem interdita bazianana, não fosse o cinema burlesco de Chaplin e o realismo fantasioso de Lamorisse estarem na origem dessa sua lei. Nos exemplos dados no artigo «Le mythe du cinéma total», temos um rapaz a tentar dominar um objecto "animado" (*Le ballon rouge* de Lamorisse) ou um homem a procurar domar um animal selvagem (*The Circus* de Chaplin). Em ambos a força do espectáculo reside na impresivibilidade do objecto que se manobra ou que se *tenta* controlar. Bazin era um amante de animais[57] e concordaria com Truffaut quando este dizia que "a criança é como um lobo". Como tal, era também um entusiasta desses instantes em que a imprevisibilidade, o perigo, o risco, que se diriam ontológicos da vida, dessa aventura que é "estar vivo" e imerso no real, ressaltavam no ecrã como uma bola saltitona.

[57] No *dossier* que os *Cahiers* publicam em sua homenagem, destaca-se um texto inédito de Bazin (1959), «De la difficulté d'être Coco», em que este narra as aventuras e desventuras por que passou no Brasil para tentar fazer chegar à Europa um papagaio de nome Coco. O mesmo amor aos animais é detectado na sua prosa crítica, nomeadamente na crítica ao "filme-cão" *Umberto D.*, filme com dedicatória invisível ao clássico de Chaplin, *A Dog's Life* (1918). Ora, Charlot/Umberto D. é um "bom cão" baudelairiano, o cinema de Chaplin/De Sica canta-o. Mas que cão é esse? É "o cão imundo, o cão pobre, o cão sem domicílio, o cão saltimbanco , o cão cujo instinto, como como o do pobre, do boémio e do histrião, está admiravelmente agrilhoado pela necessidade, essa mãe boníssima, autêntica, patrona das inteligências!" (Baudelaire 2007, 129). Em *Adieu au langage* (2014), Godard enquadra o devir-cão numa espécie de projecto humanista contra o fim da comunicação e o fim do amor na sociedade moderna. A musa, que se segue a Anna Karina e Anne-Marie Miéville, chama-se Roxy Miéville. E é a cadela do casal Godard-Mièville.

Serge Daney foi quem mais eloquentemente se apercebeu das vertiginosas relações homem-animal e animal-animal que sustentam parte da produção crítica e teórica de Bazin, como se a essência do cinema se desse a ver numa "história de feras". Em «Montage interdit», Bazin oferece ao leitor uma visita guiada ao seu bestiário imagi(n)ário: do balão zoomórfico do já citado *Le ballon rouge* (1956), que segue o seu dono um cãozinho amestrado, à sequência da pesca do crocodilo pelo pequeno protagonista *Louisiana Story* (1948), passando pela sequência que nos dá a ver – íamos escrever "em directo" – à pesca da foca com arpão por Nanook em *Nanook of the North* (1922) ou, finalmente, quando constatamos que "Chaplin, em *The Circus*, está efectivamente na jaula do leão e ambos estão encerrados juntos no quadro do ecrã" (Bazin 1992, 70). A relação entre homem e animal pertence ao gosto pelo risco captado, sem cortes, no grande ecrã[58]. Trata-se, enfim, não de um "gosto qualquer", mas de uma metáfora que consagra o "fetichismo da filmagem-como-momento-decisivo, da filmagem como risco e do risco como aquilo que justifica a empreitada do filme (....)" ou que nos revela, com uma penada apenas, a grande mensagem escondida na lei baziniana da montagem interdita: "É preciso *merecer*, até mesmo à morte, as imagens" (Daney 2010, 61). Para se merecerem as imagens, é preciso estilo, como o (de)clamava Charles Bukowski, no seu poema intitulado, nem de propósito, *Style*: "To do a dangerous thing with style is what I call art". Tal aventureiro devir-

[58] No pequeno ecrã, "lugar" que aprenderá a amar por força da saúde débil que o obriga a passar longas temporadas no resguardo da sua casa, Bazin descobrirá uma poética inerente ao directo televisivo, o grande trunfo da televisão por comparação ao cinema. Através do directo, a televisão afirma o imperativo da presença e do instante, um "aqui e agora" físico e temporal passível de ser partilhado em simultâneo por milhares de telespectadores. É pela presença directa de algo (o plano da lua, por exemplo) ou alguém (Chaplin, por exemplo, que o telespectador "assiste a assistir" a um espectáculo pelo televisor) que Bazin encontra na televisão, simultaneamente, a demonstração e a exponenciação da força da sua lei da montagem interdita no cinema. Há uma "candura", quase de "detector de mentiras", no directo televisivo. Bazin (2014, 122) chega a escrever em 1958 que "é uma tecnologia feita para a sinceridade"; logo, mais imune à insídia propagandística do cinema e da rádio. No pequeno ecrã, não só a máscara vai caindo do rosto das pessoas, revelando a sua humanidade mais escondida, como a sua presença irrompe do ecrã, ganhando um sentimento de familiaridade que a estrela de cinema, nos filmes, objectos demasiado controlados e fechados, não consegue inspirar. A exposição iminente a este risco de revelação íntima de alguém ou de uma situação fará Bazin especular, em inúmeros artigos, sobre o verdadeiro alcance deste novo *medium* por relação, por exemplo, com o cinema. Em «L'Avenir esthétique de la télévision» (1955), o crítico francês escreve: "O cinema, graças à montagem, engana o tempo. A moralidade estética da televisão é, pelo contrário, uma de franqueza e risco" (41). Anos mais tarde, Eco actualiza estas ideias no seu livro *Opera aperta*. Para o pensador italiano, a sensibilidade comum ter-se-á habituado à proposta de narrativas mais abertas pelo facto de, antes, a transmissão televisiva ter usado "(...) como material básico a sucessão bruta dos factos naturais" (Eco 2009, 215), em que muitas vezes os acontecimentos não se sucedem aristotelicamente, através de nexos de causalidade, podendo, pelo contrário, não acontecer nada durante muito tempo, "(...) como quando a telecâmara espera a chegada de um corredor que não aparece e se detém sobre o público e sobre os edifícios próximos" (216).

criança ou devir-animal, total, integral, íntegro, da cena mostrada era como que o espectáculo fílmico que Bazin não se coibia de *querer* admirar, como quem procura redescobrir o deslumbramento dos seus primeiros dias passados na sala escura. O *performer* maior neste "espectacular" e "co-movente" realismo fílmico era, evidentemente, Charles Spencer Chaplin, a estrela mítica que, entre os humanos ("lugar" de onde nunca saiu), gostava sobretudo de crianças – Eisenstein (1961, 311) dizia que Charlot tinha um "olhar de criança" – e que, entre os animais, preferia o "lobo solitário" (França 1989, 31).

Para Chaplin, o primeiro motivo de interesse da sua pantomima prendia-se com o facto de este ter sabido brincar com o seu, usando um termo "renoiriano", "desfasamento" com o mundo. A pensar no vagabundo bailarino, Bazin vai surpreender na sua escrita um termo mais cinético que desenrola a reflexão: o "descompasso" de Charlot com o mundo é manifestado, antes de tudo, pela sua relação sempre crítica e criativa que estabelece com os objectos mais corriqueiros. "(...) [Os] objectos", nota o crítico francês, "não servem a Charlot como a nós" (Bazin 2006a, 14). Chaplin faz desse descompasso com o mundo pretexto para o remoldar, desde logo, de um ponto de vista puramente *funcional*. Em *Unknown Chaplin* (1983), documentário da autoria de Kevin Brownlow e David Gill, vemos um *outtake* altamente significativo de uma das curtas que Chaplin realizou para a Mutual, que tinha como cenário umas termas que servirão (ou não) de centro de desintoxicação para o nosso herói alcoólatra: *The Cure* (1917).

Como era seu método, Chaplin criava os *gags* muitas vezes *on the spot*, isto é, no próprio acto da filmagem. "Ele cria os seus filmes indutivamente, não dedutivamente. Ele não molda o seu material mas deixa-o crescer e desdobrar, como uma planta viva", escreve Béla Balázs (2010, 86) em *Visible Man*, rematando: "Ele não é um escultor de matéria morta mas um jardineiro especialista que cultiva a vida viva". Mas nem sempre a semente brotava nos tempos esperados, como se constata na rodagem de uma cena desse mesmo filme da Mutual, durante a qual Chaplin terá ensaiado um sem número de soluções cómicas. O culminar destas tentativas passava por pôr Charlot a interpretar um polícia sinaleiro num engarrafamento de idosos em cadeiras de rodas. Por muito eficaz que a cena fosse, Chaplin tê-la-á cortado precisamente porque Charlot não é, *por essência*, um ordenador, no muito moderno e tecno-lógico

sentido francófono do termo *ordinateur*[59]; ele é, como *Modern Times* demonstrará mais de uma década mais tarde, a areia na engrenagem, o vírus no sistema, a interrupção (in)voluntária na linha de montagem da fábrica, a linha que monta e que (ideologicamente) nos remonta.

Em certa medida, Chaplin é o paradigma dessa capacidade, que reconhecemos nas crianças, de desordenar ou, reformulando um termo usado por José-Augusto França (1989, 33), "desacertar" o mundo tal como ele nos é oferecido, para criar novos mundos onde a criatividade não tem limites: o que é o burlesco, enfim, senão a tragédia ou "o patético" do objecto? Charlot *redesenha* o mundo seguindo o seu natural (des)compasso, a sua inata inclinação para *fazer dançar* as coisas e, como chegou a concretizar em *The Great Dictator* (1940) ao som de Wagner, o próprio mundo. Dito de outra maneira, nas mãos de Charlot todo o objecto é um brinquedo pronto a ser animado. Como diz Henri Agel (1981, 32), Chaplin "recusa jogar o jogo dos outros, para improvisar um outro inédito". Jogar ou brincar? Já vimos como o cinema é infância e se a (primeira) grande criança do cinema foi Chaplin não há como relativizar minimamente a frase que Bazin (2009b, 138) escreve em «La Politique des auteurs»: "ele foi capaz de ser tanto o cinema como a sua evolução". E essa evolução conta-se pelas mil e uma formas como Chaplin, assim entendido como *homem sinóptico* de toda a história da "evolução da linguagem cinematográfica", sempre transformou o brinquedo cinema numa brincadeira pobre que redesenhava (de *designo* como de *desígnio*) os objectos mais banais do quotidiano, tocando, massajando, beliscando, revolvendo, revolucionando, assim, o mundo na sua pele de todos os dias.

André Bazin comovera-se com a dança dos pãezinhos de *The Gold Rush* (1925), "em que a cumplicidade do objecto explode numa coreografia gratuita" (Bazin 2006a, 15). Em *The Immigrant* (1917), como é observado no documentário *Unknown Chaplin*, Chaplin interpreta o papel de um homem que nunca foi ao café, fazendo com uma faca, um pão (que, por um corte especial, é transformado num acordeão em *A Jitney Elopement*) e um prato com feijões (levados à boca com o talher

[59] Ainda assim, um filme como *Easy Street*, filmado no mesmo ano para a Mutual, contradiz esta visão que Chaplin tinha do seu Charlot. Interpretando um polícia de segurança pública, Charlot, o pequeno David, impõe a ordem numa rua outrora sob a lei do rufia interpretado pelo seu eterno Golias, Eric Campbell. A descaracterização chapliniana é evidente no desenlace, em que o *tramp* termina, de mãos dadas com a donzela (interpretada por Edna Purviance), envergando com orgulho a farda e ostentando, sem desconforto, o cassetete de polícia... Para Hannah Arendt (2007, 80), a desconfiança de Chaplin pela figura do polícia era um dos principais traços judaicos da sua *persona*, pelo que o agente da autoridade se apresentava, por norma, nos seus filmes como "(...) incarnação de um mundo hostil".

errado também na mesma curta) o palco para um dos seus mais porcinos (des)concertos. É a sua timidez perante a presença feminina, quase sempre a luz que acende o humanismo quente chapliniano[60], que "rectifica" as más maneiras que o animalizavam[61]. O humanismo chapliniano, traduzido na especialíssima capacidade para "apresentar o homem de novo ao homem", nasce, segundo Roland Barthes, na coincidência revolucionária ou, na realidade, pré-revolucionária, entre o pobre e o proletário. O fascínio pelo "problema do pão" coloca sempre Charlot atrás de uma consciência política, uma incapacidade para pensar sem ser na sua própria sobrevivência – aquilo que, em *The Human Condition*, Hannah Arendt chamaria de "trabalho sem labor" ou aquilo que Simone Weil, em *La Condition Ouvrière*, e depois Rossellini em *Europa '51*, constatara ser impossível, isto é, a conjugação entre o trabalho precário e as promessas da revolução proletária. O Charlot proletário, sempre preso à sua condição pequena de homem que sobrevive antes de viver, "escapa a tudo, rejeita todas as comanditas, e nunca investe no homem senão o próprio homem" (Barthes 2012, 89). Essa humanidade condicionada revela, na sua própria ablação material, uma potência revolucionária. O problema do pão não é, assim, para levar com ligeireza; não é, de qualquer modo, apenas um problema de "maus modos" ou de terrorismo anti-burguês.

Se Chaplin era o homem que todo o mundo amava, havia outra figura marcante do cinema mudo que, igualmente confundindo vida e mito, chamava a si sentimentos contrários. "De bom grado podemos pelo menos admitir que a sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo, que ela se desenvolve sob o signo da violên-

[60] Bazin vai mais longe ao falar a propósito de Chaplin de um "complexo Edna Purviance [sua primeira e (e)terna musa]" que se materializa nesta procura constante pela cara metade que interrompa a sua errância vadia. Conclui o crítico francês, na sua crítica a *Monsieur Verdou*, que "(...) toda a obra de Charlot não passaria de busca sempre recomeçada da mulher capaz de reconciliá-lo com a sociedade e, ao mesmo tempo, consigo próprio" (Bazin 2006b, 50).

[61] É curiosa verificar a inversão que Chaplin faz da *persona* do seu grande herói, o primeiro grande cómico da história do cinema: Max Linder. Encarnando o solteirão *dandy* confortavelmente instalado na vida, Max é sujeito a inúmeros testes à sua condição social. O *gag* costuma estar nas quedas com estrondo, "rabo no chão", da escada social, nomeadamente a perda da sua figura, quando se vê "forçado" a vestir o avental de empregada em *Entente Cordiale* (1912) ou quando se prostra às funções de pedicura do marido por ele traído em *Max pédicure* (1913). Já o *gag* chapliano está, muitas vezes, nas subidas abruptas, "rabo em chamas", da escada social, quando o vagabundo faz-se passar por homem de grande fortuna, numa improvisação de papéis que, como todas as *masquerades* em Chaplin, não pode correr bem, como se confirma em, por exemplo, *The Count* (1916) ou no clássico *City Lights* (1931). A inversão acontece nesse momento em Chaplin, para o choque do mundo, interpretou o papel de perigoso *womanizer*, que concorre em fanfarronice com Max, mas que enregela as suas emoções delicadas: *Monsieur Verdoux* (1947). "Em geometria, existem teoremas que não demonstram completamente a sua verdade a não ser quando se demonstra o teorema contrário. Era preciso *Monsieur Verdoux* para concluir e consumar a obra de Chaplin" (Bazin 2006b, 48).

cia e da crueldade", escreveu André Bazin (1989, 5) em 1949. Chaplin procurava junto do espectador juras de amor eterno (bonomia narcisista), ao passo que Stroheim agredia-o com a sua altivez e indiferença cínica (imoral vaidade), esforçando-se, *hélas*!, por merecer o epíteto de "the man you love to hate". Para lá da crueldade e do sadismo, ele era para Bazin epítome de um "cinema da hipérbole e da realidade" (7), para não dizer antes a expressão debochada de uma espécie de realismo aristocrático *de facto* e *do facto*. Em certo sentido, o cinema, megalómano e despesista (o nome de Stroheim chegou a ser publicitado com uma sugestiva alteração gráfica: $troheim), deste actor e realizador austríaco formado na escola griffithiana condensa já importantes componentes da *mise en scène* de Orson Welles em *Citizen Kane*, nomeadamente esse anseio obsessivo em duplicar o mundo – um mundo em queda moral, entenda-se – até ao mais infinitesimal detalhe, mas sem sair das quatro paredes do estúdio de cinema. "O princípio da sua encenação", nota Bazin (1992, 75), "é simples: ver o mundo de *muito perto* e com *bastante insistência* para que ele acabe por revelar a sua crueza e fealdade" (o sublinhado é nosso). Aquilo que vai fazer com que Stroheim entre no "museu imaginário" de Bazin é precisamente esse olhar insistente sobre o detalhe, essa obssessiva procura pela reconstituição mais perfeita da realidade. Por exemplo, conta-se no documentário *The Man You Love to Hate* (1979) que, para uma cena de *Foolish Wives* (1922), Stroheim recusou usar a habitual receita de compota de framboesa para substituir o caviar de que se servia o infame conde Sergius Karamzin, interpretado pelo próprio – o realismo aristocrático de Stroheim começava aqui, nos mais ínfimos pormenores de *mise en scène*.

Por mais contraditório que nos pareça hoje, o facto de Stroheim ter a seu cargo algumas das maiores produções do seu tempo – por exemplo, foi o primeiro cineasta a atingir a marca de um milhão de dólares de orçamento com *Foolish Wives* – não chocava com a sua (com)pulsão realista. O aparentemente mais imoral dos cineastas era reabilitado aos olhos de Bazin (1989, 7) como um dos mais irreverentes "revolucionários do concreto". Como refere João Mário Grilo (1997, 99) em *A Ordem no Cinema*, um filme como *Foolish Wives* cometia a ousadia de construir em estúdio uma réplica gigantesca do casino e de uma rua de Monte Carlo. Estava visto: num filme de Stroheim, não era só o caviar que se queria fresco e indesmentível.

A ousadia acabaria ultrapassada pela loucura quando Stroheim queria ver e dar a ver esse mundo *insistentemente* "muito de perto", isto é, fora dos estúdios, lon-

ge das estrelas, filmando, junto à pele, "homens e mulheres tal como eles são" (Grilo 1997, 100-101). *Greed* (1924), filme que afundaria a MGM em incalculáveis prejuízos financeiros, ficará como uma das mais galhardas tentativas de implodir o sistema dos estúdios – só *The Fountainhead*, mais de vinte anos depois, (muito literalmente) poria em prática um atentado de comparável ousadia. Filmado em cenários naturais, com actores desconhecidos[62], *Greed* falava da ganância como condição da miséria material e humana. Mais acentuadamente que nos seus outros filmes, Stroheim produzia aqui, como sublinha João Mário Grilo (1997, 106), "uma verdadeira e complexa *dramaturgia do real*", em que os elementos físicos da acção, postos em profundidade, adquiriam a qualidade de uma natureza-morta. "Será preciso esperar o cinema falado, e entre outras descobertas (ou redescobertas), a da profundidade de campo para que os diretores possam realmente concretizar a decupagem entrevista por Stroheim" (Bazin 1989, 10), frase que Bazin escreverá a pensar tanto em Renoir – que oferecerá uma "segunda vida" ao Stroheim actor em *La grande illusion* – quanto em Orson Welles.

Com efeito, a profundidade de campo será uma das principais instituições do pensamento baziniano, mas, como acontece em Stroheim, é por aparentes paradoxos que as ideias se afirmam. *Citizen Kane* tem todos os condimentos de um filme "anti-baziniano": o seu psicologismo freudiano criador de um xadrez narrativo que remete permanentemente para o passado, a par de uma *mise en scène* que celebra a opulência do *décor*, mais uma bateria considerável de efeitos ópticos e uma iluminação expressionista sempre a tender para a exorcização dos demónios de Charles Foster Kane, enquanto este não recupera o meio da sua felicidade passada – o *medium* nomeado mas por significar, o trenó "Rosebud" como símbolo[63] de uma infância branca como a neve. Para Roger Leenhardt (1986, 119), *Citizen Kane* reintegra o barroco no real. Apesar de estar longe de personificar os princípios clássicos da transparência e da continuidade, Bazin será um dos mais entusiásticos defensores da obra-prima de Orson Welles. Nela, vislumbrará a mais perfeita aplicação do último reduto do realismo fílmico, que só poderá ser plenamente compreendido nos elogios que Bazin (2015,

[62] "Não gosto de estrelas – nem homens nem mulheres estrelas.... (risos)... porque elas têm ideias... Quando eu realizo, sou eu que tenho as ideias" (Stroheim 2000, 54). Palavras de Stroheim em 1955 numa apresentação na Cinemateca Belga de *The Merry Widow*, um filme (como se lê nos créditos, qual nota primeira, de superfície, de uma "obsessão autoral") realizado "pessoalmente" pelo próprio.
[63] Entenda-se aqui símbolo na acepção que lhe dá Umberto Eco (2009, 74) em *Opera aperta*: "(...) comunicação do indefinido, aberta a reacções e compreensões sempre novas".

19) irá fazer às "ciências da *mise en scène*" de William Wyler e de Orson Welles, sobretudo nos filmes que ambos realizaram em colaboração com o maior especialista da técnica do *deep focus* ou "foco universal", o director de fotografia Gregg Toland. Wyler, em particular, estará para o cinema norte-americano como Visconti e o seu *La terra trema* estão para o cinema italiano ou europeu.

Na linha do polémico grito de guerra «A Bas Ford! Vive Wyler»[64], dado por Roger Leenhardt em 1948, Bazin fará de Wyler o expoente máximo do realismo espacial, sobretudo no artigo escrito também em 1948 e intitulado «William Wyler ou le janséniste de la mise en scène». Bazin dirá que enquanto cineastas como Ford têm um estilo e uma maneira, Wyler só tem um estilo. Nesta distinção estarão contidas, em potência, as linhas fundamentais que irão convergir e depois divergir na história dos *Cahiers du cinéma*, sobretudo após o desaparecimento precoce de André Bazin em 1958. Textos seminais de Jacques Rivette, como aquele que dedicou ao filme *Angel Face* de Otto Preminger «Le essentiel» (1954), e mais tarde tarde aquele que viria a ser o manifesto da escola do mac-mahonismo, «Sur un art ignoré» (1959) de Michel Mourlet, porão o acento tónico não na pergunta baziniana "o que é o cinema?", já não também na questão originalmente de Truffaut – mas também problematizada por Bazin – "o que é um autor?", mas antes de mais naquela que será a interrogação orientadora da política editorial da revista até à entronização como redactor-chefe do próprio Rivette: "o que é a *mise en scène*?".

Como acontece com a práxis baziniana, de novo será a questão, mais do que a resposta, a orientar o pensamento crítico e especulativo. Uma cisão, contudo, acontecerá entre aqueles que defendem, como axiomaticamente advogará Mourlet (2008, 42) e os seus discípulos, que "tudo está na *mise en scène*", e aqueles, como Astruc (1985, 266) em «Qu'est-ce que la mise en scène?» (1959), que afirmarão que "não existe tal coisa" ou que esse não é mais que um conceito vazio e mistificador. Se os partidários da política dos autores buscavam, muitas vezes, o "significado interior" (Sarris 2000, 133) de uma obra (temas e sentidos profundos escondidos nas narrativas fílmicas), os mac-mahonianos, retomando o essencial da discussão iniciada no texto de Truffaut sobre *Ali Baba* de Becker, procuram um sentido *anterior*, periférico ou,

[64] Para Jean Douchet (1998, 92) o impacto deste artigo resultou numa das maiores pechas na história dos *Cahiers* amarelos: a não consagração de John Ford como *auteur*.

diria Sontag[65], "contra a interpretação", instanciado nessa membrana fina que separa o "palco do cinema" do "palco da vida": o ecrã, precisamente. Em certa medida, para estes "o mais está no mínimo" ou, para sermos mais precisos, "o mais" reside nessa anterioridade sensível (zona erógena) chamada ecrã. Estas ideias vão aproximar os mac-mahonianos, por portas travessas, a André Bazin e à sua defesa, a propósito de William Wyler, de uma "*mise en scène* da ausência", que, desta feita *efectivamente* (porque Wyler não era um realizador da sua eleição), restaure a "inocência perdida" do nosso olhar sobre as imagens[66]. Sofisticado superficialismo.

Em 1936, no texto «Le rythme cinématographique», Roger Leenhardt (1986, 43) antecipa Bazin – e, em certa medida, os próprios Wyler e Welles – na explicação desse "novo método na interpretação e expressão do mundo":

> "(...) o papel próprio da *mise en scène*, da 'realização' (...) será o de dar a impressão que não há *mise en scène*. Não a procura, pela interpretação ou pelo *décor*, de uma 'significação', mas um simples trabalho de 'representação'. Não uma vontade artística de expressão, mas uma tentativa técnica de descrição. A causa mesma deste realismo primordial não está no material cinematográfico (...)".

Bazin não entendeu só aquele "grito" de Leenhardt sobre as virtudes de Wyler, ele deu eco a um texto antigo que lhe fora decisivo na formação do seu pensa-

[65] O que Sontag (2004) propõe nesse seu famoso artigo pubicado em 1964, «Against Interpretation», é um menor "distanciamento" do crítico em relação à obra; a eliminação do seu tique interpretativo que faz com que uma obra se descubra sempre mais no seu conteúdo latente, no seu subtexto "com mensagem", do que no seu conteúdo manifesto, na sua forma imediata. Contra as doutrinas marxistas e freudianas que haviam moldado e viciado o pensamento crítico de então, Sontag afirma que a verdadeira obra não tem de estar escondida atrás da obra concreta dada a ver. Estas ideias, no pensamento baziniano, vão beber ao pensamento gestaltista que Maurice Merleau-Ponty desenvolve no contexto da sua conferência de 1945 intitulada «Le cinéma et la nouvelle psychologie». Merleau-Ponty baseia-se nos ensinamentos de uma nova psicologia para afirmar que um filme não é redutível a apenas um dos seus componentes, nem mesmo a um dos seus sentidos (audição ou visão), concluindo, enfim, que a experiência fílmica não é passível de ser traduzida pela simples soma das suas partes (o argumento, a realização, as interpretações, o som e a imagem). Ao arrepio não só das teses da psicologia clássica, mas antecipando boa parte da crítica às teorias semióticas do cinema de autores como Metz e Wollen, Merleau-Ponty (2009, 22) escreve: "O sentido de um filme é incorporado no seu ritmo como o sentido de um gesto é imediatamente legível no gesto, e o filme não quer dizer dizer mais que ele mesmo".

[66] Esta inocência que se re-para, fenomenologicamente "anterior ao conhecimento" – porque "conhecer é confundir", como diz Paul Valéry (2007, 150) –, é analisada brilhantemente por Antoine Katerji, numa exposição feita na presença – e dirigida a – Michel Mourlet: "(...) para um nietzschiano como tu eras, um filme não se pensa, mas vive-se intensamente, apaixonadamente, plenamente, na sua própria carne. Perante este corpo a corpo, esta intoxicação dionisíaca da luta, a única réplica possível, da parte da assistência, é o etilismo, a fascinação requintada, livre de todo o intelecto. No perímetro da sala, nos dois lados do ecrã, o sensível impõe a sua governação" (Mourlet 2011, 273).

mento, «Le cinéma impur»: "O público, também ele, deve ter talento!" (Leenhardt 1986, 29). Talento para quê? Bazin (1992, 13) responde: para "discernir (...) o espectro dramático particular à cena". Como elucida João Mário Grilo (2008, 162), a fotografia de profundidade de campo "permite a confrontação de diferentes situações dramáticas não na alternância horizontal dos planos (montagem), mas numa estrutura vertical de vários planos espaciais". Sobre um eixo vertical invisível, o espectador imóvel na sala escura passará a ter espaço de sobra para andar sobre a superfície da imagem; *perder-se-á* entre planos de acção e, com isso, *achará* detalhes novos a cada visionamento, renovando assim indefinidamente a experiência de assistir ao mesmo filme e aproximando-se, enfim, do carácter proteiforme do real, tal como, por exemplo, o define Paul Valéry (2007, 148): "O real é o que pode figurar numa infinitude de pontos de vista, de combinações, de acções, e é em definitivo uma infinitude potencial". A profundade de campo ou o mito do cinema total era, ou melhor, confundia-se, em Bazin, exactamente com isso: uma infinitude potencial. Vertigem barroca inscrita no real re-presentado.

"Orson Welles é provavelmente o único realizador moderno bem sucedido a nos impor um universo espacial (...)" (Rohmer 1989, 28). A frase de Rohmer canaliza o pensamento do mestre Bazin. Com efeito, será numa cena de Welles, isto é, não de Wyler, que este último encontrará o exemplo mais lapidar da potencialidade "puramente" cinematográfica da profundidade de campo, dando, assim, ao espectador esse afiadíssimo "sentido de espaço" a que se refere Rohmer no artigo acima citado, e que intitulou, nem de propósito, «Le cinéma, art de l'espace». Numa análise a *The Magnificent Ambersons* (1942), filme que considerava ser "mais inteligentemente despojado" que *Citizen Kane*, Bazin (2006a, 83-84) encontra no plano do diálogo na cozinha, entre George e a sua tia Fanny, um exemplo de como a profundidade associada à duração pode redimensionar dramaticamente uma cena filmada seguindo as coordenadas do *découpage* clássico. A distinção entre acção-real (a tia Fanny quer saber onde e com quem esteve a mãe de George ou, mais especificamente, se Eugene, o homem que ama, esteve ou não com ela) e a acção-pretexto (a tia Fanny finge estar mais preocupada com a saúde de George que devora a torta "rápido demais") é, posta a cena em planos concomitantes de acção mostrados num espaço fílmico coesivo, uma não-distinção que desperta na sequência uma "objectividade esmagadora".

Filmada dessa maneira, tal cena conferia uma força dramática redobrada à "crise de nervos final de Fanny, explodindo brutalmente nesse diálogo insignificante" (Bazin 2006a, 83-84). Nas mãos de outro *metteur en scène*, esta cena seria cindida em vários planos, que sublinhariam, num grande plano sobre o rosto de Fanny, as intenções que esta procura camuflar num diálogo sem importância. Ora, a opção clássica "teria quebrado esse encanto pesado que nos obriga a participar intimamente da acção" (85). A não-diferenciação entre acção-real e acção-pretexto como que instaura uma nova dinâmica relacional não só dos actores com as suas personagens e com o *décor* mas fundamentalmente com o espectador. A famosa "montagem intelectual" de Serguei Eisenstein é assim transposta por Bazin para o domínio da cena e do plano, tal como do espaço e do tempo.

A *mise en scène* de Orson Welles potencia tanto quanto a de Wyler – e o que os liga é o trabalho de fotografia de Gregg Toland – uma maior liberdade da acção no espaço, com os actores a permanecerem mais tempo no quadro, em movimento ou parados, e uma liberdade de pontos de vista em relação à acção. O que os vai separar é o gosto pela ornamentação e pelas anamorfoses perspécticas da imagem. Wyler será um cineasta mais "da realidade que da imagem" do que o era Orson Welles, que como Ford tinha não só um estilo ou um *ethos* como também lhe era característica uma muito pronunciada "maneira" de ver e transcrever o mundo. As lentes usadas em *Citizen Kane* "distorcem fortemente a perspectiva, e Welles *explora* [o sublinhado é nosso] a qualidade recessiva do *set*" (Bazin 1997, 10), ao passo que as lentes usadas pelo mesmo Gregg Toland em *The Best Years of Our Lives* (1946), nota Bazin, "conforma mais à óptica normal da visão". Como esclarece Eduardo Geada (1998, 264) em *Os Mundos do Cinema*,

> "em termos perceptivos não é inteiramente correcto dizer-se que a imagem resultante da grande angular e da profundidade de campo seja o equivalente do olhar humano, uma vez que o nosso olhar não consegue focar em simultâneo objectos colocados perto e longe do ângulo de visão".

O realismo espacial de Wyler será mais *apreensível* que o de Welles, mas por ser *imediatamente* menos realista este último revelar-se-á *essencialmente* mais realis-

ta, na medida em que, por baixo do realismo espacial, Welles dará a ver a Bazin um realismo ainda mais reduzido e, nesse sentido, ainda mais "jansenista" que o de Wyler: um realismo *apenas* de pontos de vista que redime a relação do espectador com a matéria filmada. Welles, por não ser um realista como será Wyler, provará de *forma* ainda mais *expressiva* – e os termos são, de facto, esses: forma e expressão – a relação ontológica do cinema com o real ou a relação do espectador com o cinema *através* do real – afinal, não é este que, fatalmente, nos separa do(s) mundo(s) no ecrã?

O tema da emancipação intelectual do espectador desenvolvido por Jacques Rancière, invocando as teses de Bertolt Brecht e do pedagogo do século XIX Joseph Jacotot, permite-nos perceber até onde ia o alcance de Bazin (1992, 370-371) na sua «Défense de Rossellini»:

> "(...) as pedras de cantaria que compõem uma ponte (...) [e]ncaixam-se perfeitamente para formarem a abóbada. Mas os blocos de rochedos espalhados num vão são e continuam a ser rochedos (...) saltando de um para outro, utilizo-os para transpor a ribeira. Se me serviram provisionalmente para esse fim, foi porque eu soube levar ao acaso da sua disposição o meu complemento de invenção, acrescentar-lhes o movimento que, sem lhe modificar a natureza e a aparência, lhes deu provisoriamente um sentido e uma utilidade".

Dito de outra forma, e usando a terminologia de Rancière, o espectador emancipa-se através de uma nova posição relativa que irá ocupar em relação ao objecto-filme, que se afirma como "coisa autónoma" (Rancière 2010, 24), sempre dinâmica, um *work in progress* atravessado por múltiplos caminhos, pedra a pedra. Nasce, assim, um processo dialéctico de aprendizagem entre filme e espectador no qual Jean-Louis Comolli se especializa nos anos 60 e 70, em artigos como «Notes sur le nouveau spectateur» (1966). "O que caracteriza o cinema moderno", escreve aí (Comolli 1986, 214), "é precisamente isto: o espectador é o herói do filme e o filme é o seu aprendiz para esse papel ingrato". De uma relação de dominação e sujeição, entre mestre e ignorante (lógica do embrutecimento), passamos a assistir a uma, diria Umberto Eco (2009), "abertura da obra" que se passa a fazer na convocação activa do espectador (lógica da emancipação).

Apesar ou por causa da posição dominante dada ao *auteur*, o cinema moderno, nos desafios estéticos/éticos que coloca a este espectador desagrilhoado, vem afirmar-se como um cinema de mestres ignorantes. Um artigo como aquele que François Truffaut escreve para a revista *Arts* em 1957, intitulado «Le régne du cochon de payant est terminé», é demonstrativo de todo um novo programa estético e político. Visando um dos cineastas da Qualidade Francesa, o outrora apreciado por si Henri-Georges Clouzot, o *enfant terrible* da crítica francesa acusa o velho mestre de enganar e subestimar o seu público. Truffaut contra-ataca a atitude sobranceira e aburguesada de Clouzot com uma nova postura moral que põe em pé de igualdade realizador, espectador e obra: "Os espectadores não são mais gado, mas «cúmplices» eventuais, é preciso tratá-los em pé de igualdade porque a política dos carneiros já teve o seu tempo"[67] (Truffaut 2013; edição Kindle). O cinema moderno como um cinema de mestres ignorantes? Sim, como um cinema aberto, *só de pastores*.

Como observa André S. Labarthe em prefácio ao seu livro sobre Orson Welles (Bazin 2006a, 11), Bazin contrapõe o cinema clássico, "verdade que o autor profere por meio de uma manipução expressiva", ao cinema moderno, entendendo este último como uma linguagem "polissémica", uma "verdade que o espectador deve construir". O impacto de Orson Welles, sobretudo de *Citizen Kane*, no típico *storytelling* clássico, de base aristotélica[68], estava exactamente aí. David Bordwell (Bordwell e Thompson 2013, 106) observa que parte da originalidade e do arrojo da obra-prima de Welles se prende com a *forma* como a investigação no filme, em torno da pergunta "quem é, verdadeiramente, Charles Foster Kane?" reduzida à questão "o que ou quem é Rosebud?", aparentemente não leva o espectador a uma conclusão definitiva. Welles, no seu estrondoso plano final, dá a solução do enigma apenas ao espectador, omi-

[67] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Les spectateurs ne sont pas du bétail mais des « complices » éventuels, il faut traiter avec eux sur un pied d'égalité car la politique des moutons a fait son temps".

[68] Eduardo Geada esmiúça na sua tese de doutoramento *Mundos do Cinema* a relação entre a tradição retórica e normativa presente na *Poética* de Aristóteles com "a dramaturgia fechada e homogénea" da Hollywood clássica. "Embora seja raro os manuais americanos de escrito do argumento referirem-se de modo explícito à *Poética* de Aristóteles, o sistema está subjacente na maior parte das prescrições normativas que os filmes reflectem com a ponderação inerente às convenções de cada género" (Geada 1998, 357). Propugna Aristóteles no seu texto clássico que "O papel do poeta não consiste em dizer o que aconteceu realmente, mas o que podia ter acontecido na ordem do verosímil. Os factores de arbitrariedade da ficção são transformados em princípios de necessidade que visam garantir a credibilidade e a saciedade afectiva do público: as histórias podem começar por acaso mas não devem acabar nem por acaso nem mercê de qualquer coincidência que poupe o esforço do herói no sentido de restabelecer a ordem do mundo" (357).

tindo esta ao jornalista, Jerry Thompson[69]. Mas a pergunta é: será que a solução foi mesmo dada ao espectador? "Lá porque nós ficámos a saber a que se referia a última palavra de Kane, teremos nós a chave para toda a personagem? Ou estará correcta a última afirmação de Thompson – que nenhuma palavra solitária pode explicar a vida de uma pessoa?" (Bordwell e Thompson 2013, 107).

Bazin (2006a, 74) cita Welles para nos elucidar: "A meta do filme reside, por sinal, mais na apresentação do problema que em na sua solução". Esse "problema" encerra (ou, enfim, liberta!) a polissemia interpretativa que Bazin encontrara no uso inovador da profundidade de campo. O enigma *no* filme é o enigma *do* filme, porquanto se confunde com a sua própria pele[70]. Reintegrando o barroco no real[71], Welles não deixou de produzir um impacto sem precedentes em todo o cinema que estava para vir, durante e após a Segunda Guerra Mundial. A forma como influenciou os princípios estéticos e éticos da escola neo-realista é quase programática quando relemos Welles à luz de Zavattini. Afirmava o argumentista de Vittorio De Sica: "Pelo menos no meu trabalho eu deixo a solução à audiência" (Zavattini 1953, 67). De facto, em 1958, Orson Weles (Bazin 2006a, 184) não tinha nada de se desculpar aos entrevistadores dos *Cahiers du cinéma*, onde se contava André Bazin, por ter apontado Vittorio De Sica como um dos seus realizadores favoritos.

[69] Já vimos como estava contida em potência no corpo teórico de Bazin a principal interrogação que irá orientar a política editorial dos *Cahiers* dirigidos por Rohmer – "o que é a *mise en scène*?" –, mas podemos ir mais longe e ver nele também a antecipação do principal objecto de reflexão da revista no muito politizado período sob as direcções de Rivette (1962-1966) e depois de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni (1966-1969). Indo ao encontro desta ideia, André S. Labarthe (2006a, 10) chega mesmo a concluir, no seu prefácio à obra póstuma de André Bazin dedicada ao cinema de Orson Welles, que "a intuição central de Bazin – que ele expõe bem brevemente, desde os primeiros textos sobre Welles e Wyler, e que não deixará toda a vida de aprofundar nos seus estudos sobre o neo-realismo, Rossellini, Renoir ou Tati – é a de que o cinema moderno impôs uma relação nova do filme com o espectador, desenvolvendo um processo irreversível que torna a história do cinema inseparável da história do seu modo de consumo".

[70] Ainda assim, relativamente ao enigma "Rosebud", o crítico francês não se escusa a uma interpretação pessoal: "(...) Kane confessa antes de morrer que de nada serve conquistar o mundo caso se tenha perdido a infância" (Bazin 2006a, 81). Bazin (79) fala de uma "obsessão pela infância", como promessa incumprida de felicidade, que perpassa todo o cinema de Welles.

[71] Na forma barroca Umberto Eco encontra *in nuce* os princípios estéticos que ordenam a moderna acepção de "obra aberta". Aquela "(...) sugere uma dilatação progressiva do espaço; a procura do movimento e do ilusório faz com que as massas plásticas barrocas não permitam nunca uma visão privilegiada, frontal, definida, mas levem o observador a deslocar-se continuamente sobre a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação" (Eco 2009, 72). Estas palavras, como já vimos, assentam bem ao regime estético instaurado por Orson Welles.

2.2.3. O microscópio de De Sica/Zavattini e o telescópio de Rossellini

Exposto ao cinema de Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, André Bazin vai construir os principais alicerces da teoria realista. "Penso que é avisado reconciliá-los como dois pólos de uma mesma escola estética", escreve no pouco citado texto «En Italie» (1954). O que Bazin encontra no cinema destes dois cineastas italianos nascidos ou renascidos das cinzas e destroços da Segunda Guerra Mundial é um corte ético e estético com a práxis cinematográfica dominante, quer no cinema francês, quer na maior parte do cinema norte-americano de então. Bazin vai também encontrar em De Sica e Rossellini a convergência do melhor de dois mundos. Por um lado, um "um humanismo revolucionário" (Bazin 1992, 280) que vai beber às fontes chapliniana e renoiriana, secas em humor mas transbordantes em *pathos* trágico, onde se afirma o individuo, na sua natural desordem interior, contra o nivelamento "igualitarista" da multidão, da superestrutural ideologia de classe ou da infraestrutural máquina produtiva. Por outro lado, como Stroheim em *Greed* e como, nome nem sempre lembrado por Bazin mas nem por isso menos decisivo para se compreender o neo-realismo italiano, no King Vidor de *The Crowd*[72], encontramos na escola neo-realista uma tentativa de dar a ver o mundo através dos olhos do homem comum; logo, *mostrá-lo ao invés de o demonstrar,* como diz Bazin no supracitado artigo e repetirá Rivette na sua célebre «La lettre sur Rossellini» de 1955.

O homem comum neo-realista não terá coladas nas testas as explicações psicológicas, sociológicas e políticas para a sua circunstância, ele oferecerá à câmara, em toda a sua (in)definição, um corpo e uma alma em modo de resistência. Bazin (1992, 317) via em Rossellini o grande realizador da Libertação e em De Sica, em filmes como *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*, a promessa de uma Revolução. Rossellini documenta, com a sua trilogia da guerra, a desocupação nazi e o martírio dos he-

[72] *The Crowd*, clássico maior da história do cinema, narra a história de um homem comum chamado John Sims. Sims (o sobrenome será a primeira rasteira que a vida lhe prega) passa os dias embriagado pelo sonho que o pai lhe transmitia desde o berço: de que iria "ser especial", mudar o mundo, fazer grandes coisas; enfim, sobressair na multidão. Para João Mário Grilo (1997, 161), este é um "magnífico filme sobre a cidade que insistentemente procura essa continuidade entre o anonimato da rua e um certo protagonismo do indivíduo". O protagonista, um típico herói "não heróico" (Gallagher 2004, 22) vidoriano, procura marchar numa direcção contrária à multidão, em busca da "sua verdade". O impressionante desfecho, que rima com o assombroso *travelling* que abre o filme, explica bem porque Vidor é considerado o pai do neo-realismo italiano. De Sica confessou ter-se inspirado em *The Crowd*, que esteve para se chamar *One of the Mob*, para realizar *Ladri di biciclette*. Em 1951, Roberto Rossellini (1951, 19) contava à revista britânica *Sight & Sound* como o filme de Vidor o havia marcado "verdadeiramente" e como este lhe mostrara "o caminho da verdade, do real".

róis "sem rosto" da Resistência, ao passo que De Sica, com o seu braço-direito, o argumentista Cesare Zavattini, mostra as injustiças e a desesperança que perpassam a sociedade italiana do pós-guerra. Nos dois, como em Stroheim, combate-se estruturalmente o culto à personalidade da *star* e o fetichismo alienante dos cenários artificiais de estúdio.

Ao mesmo tempo, tanto Rossellini como De Sica vão transpor ou reinterpretar os ensinamentos que Bazin havia encontrado no uso da profundidade de campo em Wyler e Welles para o próprio tecido narrativo dos seus filmes, todos eles construídos de forma "rapsódica" (Bazin 1997, 183), em "blocos" de realidade (Bazin 1992, 370) que se sucedem seguindo o fluxo acidentado (como as pedras no rio...) da vida. Sartre elogiou a ousadia não profissional de Welles – a ousadia de um ignorante iluminado? – quando este fez *Citizen Kane* (Leenhardt 1986, 112). De modo semelhante, Bazin vai preferir o gesto rápido, "mal formado, inacabado" (Rivette 2007, 247) ou, como é o próprio Welles a lhe dizer em entrevista, genuinamente amador de um Rossellini ao realismo demasiado perfeito, quase barroco, do Visconti de *La terra trema*: "síntese paradoxal entre estetismo e realismo" (Bazin 1992, 304). Vai encontrar nos neorealistas as promessas de Astruc (2009, 32) sobre um cinema como "um meio de redacção tão flexível quanto a palavra escrita" ou a concretização de um cinema com um "andamento de reportagem" (Bazin 1993, 293), próximo daquele que Malraux antevira.

Com Rossellini e De Sica, mesmo que não chegue a assumir nestes termos, Bazin falará menos de uma *mise en scène* da ausência e mais de uma ausência de *mise en scène*; enfim, Bazin aproximava-se da ideia de que a profundidade de campo num filme como *The Best Years of Our Lives* não passaria, como escreve Manuel Cintra Ferreira (2006), de uma espécie de dispositivo "sofisticado e perfeito" que acabava por se impor à própria narrativa, como "estética elaborada" que se sobrepõe ao olhar e vem "esfumar o efeito de realidade" por si tão celebrado. "*Ladri di biciclette*", reparava Bazin (1992, 362), "é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Sem actores, sem história, sem realização, isto é, finalmente na ilusão estética perfeita da realidade: acabou o cinema". Este "desembaraçamento do cinema" será elogiado também por Truffaut (1978; edição Kindle) em relação a Rossellini, quando este escreve: "Eu sei que é uma coisa perigosa de se dizer, mas eu acredito que é verdade que Rossellini não gosta particularmente de cinema, não gosta mais do que das artes

em geral. Ele prefere a vida, ele prefere o homem"[73]. O elogio de Truffaut incide não sobre a presença de algo, como a técnica da profundidade de campo, mas na ausência de tudo, leia-se, mesmo *dessa* profundidade, em favor da vida.

Serge Daney irá dar a volta ao conceito baziniano de profundidade sem o desvirtuar – pelo contrário, actualizando-o *no* seu pensamento –, quando diz: "Chama-se 'clássico' ao muito curto momento na história do cinema – trinta anos? – durante o qual os cineasta souberam produzir a isca que parecia faltar deste sempre ao cinema: a profundidade" (Daney 2010, 229). À profundidade Daney associa um processo de ocultamento. Em vez de falar em lógica narrativa de causalidade, Daney (229) usa o conceito bazinianamente contaminado de profundidade: "O título de um filme americano de Fritz Lang resume bem o que é essa cenografia e o desejo que ela carrega: *Secret Beyond the Door*. Desejo de ver mais, de ver por trás, de ver através". Se a profundidade de campo significava, aos olhos de Bazin, liberdade de escolha para o espectador, para Daney a profundidade era um conceito transviado da teoria realista para sinalizar o principal truque do cinema clássico. No prefácio que escreveu para *Ciné Journal 1981-1986*, «Optimisme, pessimisme et voyage: Lettre à Serge Daney», Gilles Deleuze (2012) entendeu esta releitura do crítico francês como uma reformulação do conceito de profundidade enquanto algo de "traiçoeiro", o que não contradizia a profundidade de campo: "em Welles por exemplo, um dos mestres deste novo cinema, que mostra tudo num único vislumbre e despacha a velha forma de profundidade". Presumivelmente, era a mesma "aparente contradição" que fazia Bazin dizer que a profundidade de campo em *La terra trema* não era o cúmulo do realismo cinematográfico, porque por trás do realismo parecia predominar um esteticismo. Já vimos como há vários realismos na teoria realista baziniana ou como, disse algumas vezes Bazin canalizando Sartre (Bazin 2011, 187), a existência precede a essência, pelo que a existência anterior de filmes como *Roma città aperta* e *Paisà* poderá ter condicionado a constituição de uma nova essência (neo-)realista não *necessariamente* alicerçada num tipo unívoco de *mise en scène*.

Bazin (1992, 305) será acometido por um sentimento misto no elogio que faz a *La terra trema*, visto por este como uma síntese "paradoxal" e "habilidosa" entre os dois pólos da estética realista (identificados atrás), entre "a realidade no objecto" de

[73] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "I know it's a dangerous thing to say, but I beleive it is true that Rossellini doesn't really like cinema particularly, any more than he cares for the arts in general. He prefers life, he prefers man".

Farrebique e a a realidade "nas estruturas da sua representação" de *Citizen Kane*. O uso magistral da fotografia em profundidade de campo por Aldo, na senda de Gregg Toland, leva Visconti (tal como o fizeram Welles e Wyler, mas desta feita saindo definitivamente dos estúdios) a "reinventar a planificação" (Bazin 1992m 307). Ora, um filme como *Paisà*, por exemplo, e como nota Manuel Cintra Ferreira (2007b), propunha um "'realismo' (...) que resulta de uma ausência de 'découpage', deixando a sensação de imagens captadas de improviso, mesmo quando mais 'elaboradas'". A desconfiança de Bazin em relação a Visconti em *La terra trema* não se prendia com as dúvidas quanto à genuinidade ou não da sua filiação comunista, à natureza ideológica da sua relação com o "proletariado", mas com um desinteresse progressivo que irá sentir pela fase da planificação, concomitante a uma maior esperança depositada num trabalho livre e improvisado de rodagem. Crescia silenciosamente em Bazin o fascínio pela possibilidade de uma "montagem na câmara", suscitada pelos constrangimentos técnicos ou puramente físicos da envolvência.

Num filme (neo-)realista, nada se punha em cena, a cena é que se fazia, *em si*, *por si*, na contingência do real. Como escreve José Manuel Costa (2008) a propósito de *Roma città aperta* (1945), "Mais do que uma 'história', sente-se, desde o início, que são os 'blocos de factos', a economia deles e a sucessão pura deles, que mais interessam ao autor". Sem prejuízo da dimensão virtual da profundidade de campo wellesiana ou wyleriana, nos vários artigos que escreveu em defesa da escola neorealista, Bazin estava interessado no encadeamento dos planos ou na falta de encadeamento directo – ou mesmo a falta *de plano* – das acções *vis-à-vis* as situações por elas geradas. Com estas ideias em mente, Bazin (1992, 326) vai formular a lei da intermutabilidade dos acontecimentos, que dita que estes não sejam organizados segundo um espectro dramático. O crítico francês nota que em *Ladri di biciclette* "Os acontecimentos não são essencialmente indícios de alguma coisa, de uma verdade de que precisássemos convencer-nos, conservam todo o seu peso, toda a sua singularidade, toda a sua ambiguidade de facto" (316). Mais à frente, Bazin dá exemplos: "Se o garoto, no meio de uma perseguição, tem de repente vontade de urinar, urina. Se uma carga de água obriga o pai e o filho a abrigarem-se num portão temos, como eles, de renunciar à busca para esperar que a chuva passe".

De forma análoga, Mark Cousins (2004, 190) questiona como teria sido o *remake* norte-americano de *Ladri di biciclette*: dentro da lógica organicista da narrativa

clássica, o instante perto do fim em que o pequeno Bruno quase é atropelado por um carro sem que Antonio reparasse iria dar origem mais tarde a uma cena em que este último procuraria redimir-se no seu papel de pai – daquele facto esporádico nascia uma causalidade, uma moralidade… Conta Zavattini (1953, 65):

> "Este episódio foi 'inventado', mas com a intenção de comunicar um facto do dia-a-dia sobre o quotidiano dessa gente, um pequeno facto – tão pequeno que o seu protagonista nem repara nele –, mas cheio de vida".

Com ainda mais argúcia, Bazin (1992, 348) invoca a construção narrativa de *Umberto D*. para ilustrar o ideal realista:

> "Que relação causal estabelecer entre uma angina benigna que Umberto D. vai tratar ao hospital, o ser posto na rua pela dona da casa e a sua ideia de suicídio? Com ou sem angina, o despejo estava anunciado. Um 'autor dramático' teria feito da angina uma doença grave para estabelecer uma relação lógica e patética entre os dois acontecimentos".

O sortilégio do real ou a sua ontológica ambiguidade (Bazin 1992, 334) é a massa de que são feitos os argumentos da escola italiana, sobretudo os de Zavattini. Dito de outra maneira: "a necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática. Brota e cresce com a aparência e a liberdade da vida" (292).

O sucesso dos neo-realistas italianos, com Rossellini e De Sica ao leme de uma *revolucionária libertação* do cânone clássico, estaria numa descontinuidade entre aquilo que as personagens fazem e a forma, sempre imprevisível, sempre "não-planificável" ou "não-encenável", como o mundo devolve essa acção. Diz Roberto Rossellini (2007, 137): "O neo-realismo consiste em seguir um ser, com amor, em todas as suas descobertas, todas as suas impressões". As palavras-chave aqui são "amor" e "descoberta". Descoberta, porque a personagem neo-realista começa por visitar cenários familiares desfigurados pelos efeitos da guerra – tudo o que era certo e seguro, tão certo e seguro como a paisagem que era a sua casa, deixa de o ser, agora, depois dos bombardeamentos. Rossellini filmará este confronto entre homem e

paisagem, entre o que é familiar (doméstico) e o que é estranho (estrangeiro). De *Roma città aperta* a *Stromboli* ou *Viaggio in Italia* Rossellini explora sempre uma espécie de dialéctica fenomenal entre o físico (corpo) e o metafísico (alma ou Deus). Bazin vê nesta(s) distância(s) um gesto de amor, um amor não-sentimental, sacrificial e metafísico, que nos dita que não é o homem que age sobre o mundo, mas o mundo que age sobre o homem[74].

Sobretudo nos filmes que Rossellini fará com Bergman (ela que encarnará sempre a estrangeira metonímia de Hollywood) será paradigmática desta luta da personagem com o meio uma forma de resistência que num momento de revelação "acidental", isto é, "não justificado", não psicologizado, acaba por se tornar numa forma de renúncia ou mesmo de rendição [no sentido duplo inglês de *to (sur)render*], no sentido em que a personagem deixa de existir *contra o* mundo para passar a existir *no* – e, precisamente, rendendo-se às forças *do* – mundo. Resultará daqui a aceitação plena da dimensão física e inescapável e acidental e... milagrosa da existência. Jean Douchet resume o alcance da *démarche* rosseliniana enquadrando, por um lado, a crise da imagem-acção deleuziana e, por outro lado, o realismo fenomenológico de Bazin.

O herói moderno é aquele que deixou de ser "mestre do mundo" para passar a estar ligado (verbo nada acidental, na sua dimensão re-ligiosa, no sentido de *religare*) a um "acidente do mundo" (Douchet 2013, 92). Douchet fala de uma "dramaturgia do acontecimento" (*dramaturgie de l'événement*), no seio da qual, como num documentário, as personagens agem menos sobre o real do que o real sobre estas. "Não há mais acção no sentido dramático do termo, não há nada mais do que passagem" (107). É um cinema que vive numa agoridade convulsa, em "mudança perpétua" que suprime os tradicionais tempos da acção dramática, passado e futuro, vivendo nessa, usando uma palavra usada por Rivette a propósito de *Viaggio in Italia* (1954) (Quandt 2013), "brecha" que os liga (espécie de *raccord* metafísico), o "instante presente" em passagem. Diz Douchet (2013, 283):

[74] Na sua obra *Pour Le Cinéma «Moderne»*, Fabrice Revault D'Allonnes (1994, 11) faz uma distinção esquemática dos *planos de acção* clássico e moderno Se no cinema clássico, o homem age sobre o mundo, fá-lo avançar ou parar consoante as exigências de um tempo fílmico "canonizado", no moderno, o mundo age sobre ele. A construção é encargo da realidade (Homem ← Mundo) e não o contrário (Homem → Mundo). A relação Mundo-Homem pode converter-se, tematicamente, numa relação Homem-Homem, problematizada pelos conflitos externos, muitas vezes, entre homem e mulher e internos, no confronto directo com esse Mundo que o interpela. A incomunicabilidade é, por isso, na óptica de Revault D'Allonnes (22), um dos principais "avatares" da modernidade cinematográfica (de Rossellini a Antonioni, passando por Rohmer e Godard).

> "Quando não se filma outra coisa sem ser o acontecimento [*l'événement*], ignora-se a origem e não se sabe mais o que se vai passar. Não se vai mais em direcção ao futuro, é o futuro que chega ao presente, como um acidente, ou como o suposto milagre que fecha sem explicação *Viaggio in Italia* (...)".

Filmes como *Germania anno zero* ou *Viaggio in Italia* falarão também de uma distância entre mundos, isto é, entre homens. A incomunicabilidade entre homem e mundo será tão poderosa quanto a incomunicabilidade entre homem e mulher, entre antigo e novo ["Novo é o que está prestes a sofrer a condenação de ser antigo, isto é, velho, gasto usado", escreve Filomena Molder (2011, 132)] e, conflito essencial, entre criança e adulto. Contudo, como se vê nesses filmes e mais perfeitamente em *Stromboli*, o meio comunica com o homem com uma clareza ou uma crueza tão avassaladora quanto desnorteante. Como diz Bazin (2011, 194) a propósito de *I vitelloni* (1953) de Fellini, o cinema da alma é o cinema das aparências, dos "modos de ser" ou, usando nós outro termo nuclear no pensamento baziniano e deleuziano, das imanências. Com efeito, em Rossellini, essas imanências são o corpo e a paisagem, os dois colocados num mesmo plano moral. Eis, de novo, nesta imagem-facto, a justeza de um conceito de profundidade epicentral em Bazin, que Merleau-Ponty (2013, 54), partindo da pintura de Cézanne, entenderá da seguinte maneira: "(...) «localidade» global onde tudo é ao mesmo tempo (...)". É nesse espaço e numa mesma duração que a câmara baziniana procura tornar (mais) tangível o seu mito total: o cinema equivalendo-se à realidade.

Em «De Sica et Rossellini» (1954), Bazin associara Rossellini a um gesto de amor, já no cinema De Sica desenhava-se um "intento compreensivo que eu poderia chamar de bondade" (Bazin 2011, 175). Noutro texto, escreve que "De Sica busca a realidade com a mais [e]terna curiosidade" (Bazin 1992, 376). Esta "ternura" e "bondade" serão dos traços mais decisivamente chaplinianos em De Sica ou não seriam algumas das suas obras testemunhos pungentes da mais alta dignidade humana (uma verdadeira aristocracia da alma), mesmo se os "heróis" retratados não tivessem o *glamour* das grandes estrelas norte-americanas ou estivessem agrilhoados a uma con-

dição de absoluta miséria material. *Umberto D*. foi, com o já citado *Ladri di biciclette*, o ponto mais alto do neo-realismo zavattiniano.

Segundo Bazin (346), para quem, como chegou a intitular um artigo, "o estilo é o próprio homem" (Bazin 1997, 141-151), o cinema "raramente foi tão longe na tomada de consciência do facto de ser homem. (E, também, e acima de tudo, do facto de ser cão)". Não é só a condição do idoso e do seu cão vadio, que é o seu *alter ego* – ou será antes o contrário? –, que comove Bazin, mas acima de tudo são os pequenos instantes que, prefigurando as situações ópticas e sonoras puras de Deleuze, consagram um verdadeiro "cinema da duração" (Bazin 1992, 342) ou "o contrário da «arte da elipse»" (Bazin 1992, 349). No artigo «En Italie», diz:

> "A elipse sugere análise e escolha; ela organiza factos de acordo com um sentido dramático que os submete. De Sica e Zavattini tentaram, por contraste, dividir o acontecimento em pequenos acontecimentos, e estes em acontecimentos ainda mais pequenos, até ao limite da nossa percepção da duração" (Bazin 2011, 119).

Exemplo maior desta visão microscópica, de novo "(e)terna" e "bondosa", sobre o real em De Sica e Zavattini é a sequência em que a empregadita grávida "ainda ensonada, na cozinha" afoga "as formigas que invadiam o lava-çoica, moendo o café..." (Bazin 1992, 349). O detalhe dramaticamente inútil de cada um destes gestos mundanos encerra uma capacidade única para captar "a sucessão dos instantes concretos da vida" (349). Ao mesmo tempo, a partir destas migalhas microscópicas prenhes de vida, De Sica procura pôr em prática a parábola zavattiniana segundo a qual por trás de um episódio tão "insignificante" como... "uma mulher que vai comprar uns sapatos" se podem deduzir as principais dimensões da sociedade, nomeadamente: económica (quanto custam os sapatos? Como é que a mulher arranjou o dinheiro para os comprar?), social (qual a relação entre o empregado da loja de sapatos e a mulher? O que os liga? Que interesses estão eles a defender, enquanto regateiam o preço?), psicológica (o que representam os sapatos para ela?) e política (o que é que se passa na Índia que possa ter alguma ligação com esta história?).

Como observará Bazin em «De Sica et Rossellini», para Zavattini o neo-realismo é, fundamentalmente, um realismo da relação do indivíduo com a sociedade,

daí a sua carga mais politizada e a preferência que colheu nos movimentos revolucionários de esquerda. Se o cinema de De Sica e Zavattini age como um microscópio sobre o real, o cinema de Rossellini aproxima-se de um telescópio: os primeiros buscam a célula (um gesto, por exemplo) infinetisamal, quase invisível, que concentra um conflito de ordem social ou política, ao passo que o segundo "olha as personagens pelo lado mais largo do telescópio" (Bazin 2011, 174-175). Em termos deleuzianos, diremos que De Sica está mais próximo da imagem-afecção, da potência sentimental do *close-up* do "ver mais perto para ver mais longe", ao passo que Rossellini é o cineasta da imagem-percepção, da potência fenomenal do plano geral:

> "(...) temos a impressão de estar a testemunhar os acontecimentos ao longe, sem podermos intervir, acontecimentos cujas causas não discernimos e cuja progressão latente subitamente irrompe em complicações opressivas, que são tão inevitáveis quanto imprevisíveis" (Bazin 2011, 175).

Rossellini aproximar-se-á mais, estética e eticamente, de Bazin na sua abordagem holística, não diferenciada e metafísica do mundo, ao passo que em Zavattini e De Sica, como sublinha José Manuel Costa (2008) na sua análise a *Roma città aperta,* "o social engendrou uma retórica, ou toda uma tomada de posição, que, aqui, não encontramos". De qualquer modo, tanto em De Sica como em Rossellini, encontramos um cinema da matéria, do facto e da indeterminação. A matéria que faz o cenário do mundo, filmado na sua integridade física e tal como se apresenta à câmara e a matéria que faz os rostos e o corpo de actores profissionais com não-profissionais, seguindo uma metodologia iniciada por Renoir em *Toni* que, através dos cineastas italianos, André Bazin irá verter numa regra: a lei do amálgama. "A ingenuidade técnica de uns [não-actores] beneficia da experiência dos outros [actores], enquanto estes aproveitam a autenticidade geral" (Bazin 1992, 283). Com efeito, os elencos dos filmes neorealistas italianos combinavam não-actores, às vezes pessoas tiradas da rua sem noção do que é o cinema, com actores profissionais, que não mereceriam destaque especial no filme e a eles seriam entregues papéis que, em sentido bressoniano (Bresson 2000, 93), lhes lavassem o rosto (veja-se o actor cómico Aldo Fabrizi e a artista de varieda-

des Anna Magnani a fazerem de gente comum ao lado de não-actores em *Roma città aperta*).

Esta combinação de experiência do real com a experiência da ficção deve culminar num cinema anti-psicológico, de composições desdramatizadas ao ponto de dos seus rostos apenas nós, espectadores, depreendermos, no máximo, uma certa "propriedade de sofrimento" (Bazin 2011, 122) e não um sentimento que lhe – e nos – seja *ditado*. Esta não ditadura sentimental leva a que os modos de andar das figuras humanas, os seus gestos e movimentos, tenham mais importância que os sentimentos que estas possam projectar sobre o rosto ou nas palavras que lhes surgem. Por que razão o rapaz de *Germania anno zero*, Edmund, se suicida no final? Como Bazin salienta, Rossellini – e Edmund no rosto, no andar, no falar – nunca nos encaminha para uma resposta, nem sequer nos diz haver uma ou *apenas* uma. "Aquilo" aconteceu porque Edmund não tem amigos com quem jogar à bola e não por causa do acto em si (o de ter matado o pai)? "Aquilo" aconteceu por causa da reacção do professor nazi e não por causa do acto em si? "Aquilo" aconteceu porque Edmund não quer voltar para casa com medo da reacção da sua família e não por causa do acto em si? "Aquilo" aconteceu porque Edmund deixou de acreditar numa solução para a sua família, para o seu país..., e não por causa do acto em si? Ou, visto por outro prisma, "aquilo" aconteceu por causa do acto em si? Enfim, na imagem final de *Germania anno zero* abre-se um vasto "campo de sugestividade", para usar um conceito de Eco (2009, 106) em *Opera aperta*. A um campo não corresponde necessariamente um – ou, de novo escrevemos, *apenas um* – contra-campo, porquanto um sem número de interrogações (multiplicação de porquês sobre "aquilo") atacam o espectador depois de ser assaltado por um tão abrupto desenlace.

Walter Benjamin (2011, 257) fala precisamente da importância de se libertar a narração de um excesso de informação que tolha a capacidade do "texto" de despertar espanto e reflexão em quem o lê: "De facto, já é meio caminho andado na arte da narração reproduzir uma história libertando-a de explicações". Importando o essencial desta "imagem de pensamento" em Benjamin, Bazin (1992, 220) defende que todas as dúvidas ou incertezas que o cinema de Rossellini levanta são o epítome perfeito do realismo na arte: "obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e com as coisas". Também aqui encontramos a ligação fundamental entre imanência e transcendência, entre o real e a ambiguidade, na qual se baseará, em perfeita sintonia com

Bazin, o pensamento de Amédée Ayfre em (e em defesa de) *Un cinéma spiritualiste*. Evocando e invocando o desfecho trágico de Edmund, o teólogo e crítico francês conclui sem querer concluir: "[Rossellini] faz uma pergunta. A propósito de uma atitude existencial, ele põe à frente o mistério da existência. (...) A ambiguidade é o modo humano da existência do Mistério, aquele que salvaguarda a liberdade (...)" (Ayfre 2004, 60).

Este conjunto de ideias partilhado por Bazin e Ayfre vai, de novo, beber muito directamente à fonte chamada Merleau-Ponty, que, na sua defesa de uma nova psicologia *vis-à-vis* um (novo) entendimento ontológico do cinema, dá a ver nesta exteriorização perceptiva do mundo humano – na apreensão de esta "escrita do mundo", diria Pasolini – o ponto fulcral de demarcação entre "as linguagens" do cinema e da literatura. Merleau-Ponty (2009, 23) antecipa, assim, Bazin quando escreve:

> "O cinema não nos dá, como o romance fez durante muito tempo, os *pensamentos* do homem, ele dá-nos a sua conduta e o seu comportamento, ele oferece-nos directamente esta maneira especial de ser no mundo, de tratar as coisas e os outros, que nos é visível nos gestos, no olhar, na mímica (...)".

À anti-psicologia clássica do rosto e do corpo juntava-se, como já detalhámos, a presentificação desse conflito cósmico entre homem e paisagem, ou melhor, conflito entre – usando palavras do próprio Rossellini (2013, 51) – "Criador e Criatura" *na* paisagem. Não falamos aqui da paisagem interior (Merleau-Ponty 2009, 23), dos receios ou anseios individuais do herói, dados a ver como elementos separados do entorno, mas da paisagem concreta *que é* ou *que faz* (ou *que escreve*) o mundo da nossa existência: mundo nosso, dos outros e das coisas, mas não necessariamente por esta ordem.

Pode-se ouvir a certa altura em *Détective* (1985) de Jean-Luc Godard: "La vérité, c'est entre apparaître et disparaître! – Alors c'est transparaître!". O cinema, de acordo com Godard, é a diafaneidade desse elo que liga seres e coisas entre si, *na* ou *contra a* paisagem. Ora, o ponto de fuga do cinema de Rossellini da fase Bergman está no que, simultaneamente, junta e separa a personagem *da* paisagem – que dela aparece –, corpo ou figura que é sempre, *a priori*, elemento *na* paisagem – e que nela

desaparece. Entre esses *da/dela* e *na/nela* a verdade "trans-aparecerá", numa espécie de abertura centrifugadora ao fenoménico[75] "espace anéanti" (Munier 2012, 57) ou "espaço negativo" do quadro fílmico[76]. O paradigma desse conflito metafísico pode ser encontrado no primeiro filme que Ingrid Bergman fez para Roberto Rossellini: *Stromboli*. João Bénard da Costa resume este "poema da criação" como uma "síntese" baziniana entre a subjectividade, "jamais explicitada", de Karin e a objectividade, que se explicitará até às lágrimas, da paisagem. Mais até do que de acontecimentos ou factos sociais, como notava João Bénard da Costa (2008), este era um cinema de "actos" que punham em confronto, sem os obstáculos do argumento e da planificação rígida do classicismo, o actor com um *décor* despido de artíficios que irá, nas suas subidas, nas suas descidas, na sua circularidade quase sempre opressiva, "enformar os seus movimentos" (Rohmer 1989, 126), mesmo os mais inconfessáveis, produzindo, no limite, uma autêntica "personagem-décor" (Bénard da Costa et al. 2007, 55).

Sob o signo de João Bénard da Costa, João Mário Grilo identifica *Stromboli* como o princípio de uma nova etapa na história do cinema. A imagem da mudança era esta e não mentia: a super-estrela Ingrid Bergman, sem maquilhagem, a subir *in loco* a montanha vulcânica da ilha de Stromboli, terra perdida, feita de rocha, cinzas e ancestralidade, e a partilhar cenas, em italiano pós-sincronizado, com elementos da população local, muitos deles, rudes e feios. Esta era a expressão liminar do "belo no horrível" cantado por Baudelaire (2004, 57), e também servia de "epitáfio" de toda uma indústria ou, antes, fundação "de (…) um cinema do olhar, da liberdade e, sobre-

[75] Escreve Merleau-Ponty (2009, 23): "Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste em se espantar com esta inerência do eu no mundo e nos outros, na descrição deste paradoxo e desta confusão, em fazer *ver* a ligação entre sujeito e mundo, entre o sujeito e os outros, ao invés de a explicar como fizeram as filosofias clássica recorrendo ao espírito absoluto".

[76] O conceito de espaço negativo é usado metaforicamente por Manny Farber ao longo da sua carreira. Segundo David Bordwell (2016; no prelo), ele define uma relação entre massas no quadro, mais concretamente, a disposição do "espaço entre" no quadro. Farber empresta uma leitura realista à composição em profundidade no cinema de Orson Welles, onde o quadro fílmico é insistentemente preenchido com pontos de interesse, sufocando o espaço vazio. Estes planos funcionam como um *bric-à-brac* de rostos ou corpos fragmentados. Contra este uso ornamental da profundidade, Farber sugere que se a câmara fosse colocada um pouco à direita ou à esquerda essa composição colapsaria como um castelo de cartas. Defende, por isso, uma "(...) arte que esconde a arte", que não fique sequestrada por *um* ângulo de câmara e que saiba abrir o espaço negativo e fazer circular o ar. Como escreve Roger Munier (2012, 44) em *Vision*: "Ver uma coisa no seu quadro, é cumprimentar o nada que ela mostra. (...) a vida entre as coisas pode ser mais que as coisas elas mesmas". É o "espaço em branco em volta da palavra" de que fala Umberto Eco (2009, 74) em *Opera aperta*, mas, no caso de Farber, aplicado à escrita (*écriture*) fílmica. Há, sem dúvida um pensamento sobre o vazio, potência simultânea de ser e não-ser, na teoria realista de Bazin, nomeadamente a partir da relação instaurada pela câmara de Rossellini entre o corpo de Bergman e as paisagens "brancas" que visita – e que a visitam – em *Stromboli* e *Viaggio in Italia*.

tudo, (…) *da fé* (de fé nos deuses, claro, mas também no mundo e nas imagens que dele se desprendem)" (Grilo 1997, 352).

2.3. A redenção da realidade física ou o escudo de Kracauer

Ao contrário de André Bazin, Siegfried Kracauer vai formar um sistema de pensamento coesivo baseado numa categorização dos filmes que, na história do cinema, servem ou não servem a missão de reproduzir e revelar a realidade física. Se Bazin foi sempre um crítico de cinema antes de um teórico, Kracauer interessava-se pouco, como ensaísta ou "intelectual crítico" ligado a disciplinas como a filosofia e a sociologia, com a *pontualidade* avulsa do exercício especulativo e entronizador do crítico *tout court*. Mas, perceba-se, o monumental *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* de Kracauer, digerido ao longo de décadas (desde os tempos em que foi editor de cultura do diário *Frankfurter Zeitung* até, depois de abandonar a Alemanha em guerra, aos textos que escreveu para várias revistas norte-americanas), não deixará de corporizar uma tentativa de reavaliação crítica da missão do fotógrafo e do realizador ante a sua matéria-prima primordial: a vida vivida. Ora, dentro de uma tradição teórica onde o seu colega e amigo Walter Benjamin e o seu discípulo Theodor Adorno serão dois dos representantes máximos, nasce uma teoria cinematográfica não tanto "de crítico" mas, antes de mais, fundamentalmente crítica.

Se Bazin vai erigindo o seu edifício casuisticamente, filme a filme, com o fito de actualizar um conjunto de pressupostos teóricos, Kracauer levanta uma cúpula teórica, quase *ex nihilo*, que pretende cobrir o cinema na sua totalidade enquanto projecto, ou melhor, enquanto utopia realista. Éric Rohmer (1989, 94), numa homenagem ao "professor e amigo" publicada nos *Cahiers* de 1959 dedicado à memória de Bazin, tinha razão em apontar que *Qu'est-ce que le cinéma?* é a súmula de um trabalho que "(...) pode não estar coroado com um telhado, [mas] este edifício tem uma sólida fundação". Arriscaríamos dizer o contrário sobre Kracauer: telhado sem fundações sólidas. Bazin corre atrás dos filmes, actualizando e corrigindo sucessivamente o seu modelo teórico que nunca se fixa, ao passo que Kracauer, num movimento inverso, irá fazer com que os filmes corram no sentido da sua grande tese. Falámos mais em teorização ou, no plural, teorizações fílmicas (assim: dos filmes para uma ideia de cinema) em Bazin, ao passo que em Kracauer falaremos de uma tese cinematográfica

(de uma ideia de cinema para os filmes) formulada como meta para uma não desejada, nem tão-pouco boa – tal seria uma avaliação "de crítico" que não interessava a Kracauer – mas sim para uma necessária "redenção da realidade física".

Concordamos com Dudley Andrew (1976, 107) quando este aponta o epílogo de *Theory of Film* como as páginas mais imprescindíveis à compreensão do pensamento kracaueriano. Nessas linhas, a redenção é definida, com um particular sentido político e filosófico, como correcção ou salvação. Desde logo, salvação em sentido duplo: Kracauer não vai só dizer que ao cineasta ou ao fotógrafo assiste uma missão fundamental de restaurar uma realidade desfigurada pela ideologia e a ciência, ele irá – e esse será o seu principal *statement* – procurar *redimir essa capacidade redentora*. Kracauer distancia o cinema e a fotografia das consequências da Segunda Guerra Mundial, dos horrores que a propaganda de guerra encobria – na rádio, na imprensa e... no cinema –, para afirmar que o problema radicava nos "usos" não-cinemáticos e não-fotográficos conferidos aos respectivos *mass media*. Cita, por isso, um filósofo da ciência como Whitehead para dizer: "(...) Não existe substituto para a percepção directa da realização directa de uma coisa na sua actualidade" (Kracauer 1997, 296). O cinema não substitui a realidade, representa-a, isto é, re-apresenta-a ou apresenta-a *finalmente* coesiva a um Homem longe de si mesmo, longe da sua Humanidade, numa espécie de exílio ontológico de consequências devastadoras. Coesiva ou simplesmente devolvida, como a imagem horrífica da Medusa Górgona[77] que, por petrificar quem olhasse directamente para ela, fora decapitada pela espada de Perseu guiando-se este apenas pelo seu reflexo no escudo de Atena. Uma retrovisão orientadora para Perseu e uma visão de frente fatal para a Medusa que têm como *medium* elementar esse escudo.

"A esperteza de Perseu será a de virar a imagem terrificadora contra ela própria, de modo a paralisá-la", observa Margarida Medeiros (2000, 68) em *Fotografia e Narcisismo*. O mesmo podíamos dizer, enfim, sobre "a esperteza" do historiador ou do cineasta dentro do realismo crítico kracaueriano. Com efeito, a reverberação no escudo de Perseu será a imagem perfeita da crítica kracaueriana da modernidade. Esta

[77] "Sempre preferi a mitologia à história, porque a história é feita de verdades que acabam a tornar-se mentiras e a mitologia é feita de mentiras que finalmente se tornam verdades". A frase é de Jean Cocteau, dita no documentário *Jean Cocteau: Autoportrait d'un inconnu* (1985) de Edgardo Cozarinsky. A leitura ontológica da natureza do *medium* fotográfico parte, muitas vezes, de "formas mitológicas" onde corpo, olhar e reflexo se impõem como temas de ordem. Por exemplo, em *Fotografia e Narcisismo*, Margarida Medeiros (2000, 61-70) "recupera" os mitos de Narciso e da Medusa para enquadrar esses temas no estudo das representações do corpo no retrato fotográfico.

reversão invisível (porque Perseu vem munido do elmo de Hades que o torna invisível à terrível Górgona) será sempre objeco de indagação *no medium*, isto é, nesse escudo petrificador, que era, em Kracauer, metáfora perfeita para o ecrã da cultura de massas: "(...) a modernidade pode ser superada – e pode superar-se – unicamente ao reconhecer todo o seu potencial desintegrador e destrutivo", escreve Miriam Bratu Hansen (2012, 5).

Actualizando a moral deste mito clássico, Kracauer (1997, 305) não refere a palavra Holocausto, mas a ameaça de aniquilamento paira sobre o ângulo morto da sua teoria. Em *Theory of Film*, o cinema é metaforizado como o escudo reflector[78] de Perseu, que oferece ao Homem uma pequena janela para um mundo expurgado do Horror.

> "A moral do mito é, claro, que nós não conseguimos, e não podemos, ver os verdadeiros horrores, porque eles paralisam-nos com um medo ofuscante; e que nós devemos saber como é que eles são unicamente ao vermos imagens que reproduzem a sua verdadeira aparência" (Kracauer 1997, 305).

Kracauer pensará aqui na experiência da Segunda Guerra Mundial e a incomensurabilidade dos seus efeitos; o facto de o "mal radical" não ter sido enfrentado pelo *medium* a tempo de o petrificar, como a Medusa. Este desfasamento do cinema em relação aos "acontecimentos" da História – "o cinema nunca chega a horas", viria a escrever mais tarde Serge Daney (2012) e nunca se desculpou por não ter filmado *atempadamente* os campos, como aduziu Jean-Luc Godard (Didi-Huberman 2012,

[78] "O que o filme reflecte não são mais crenças explícitas do que disposições psicológicas – essas camadas profundas da memória colectiva que se estendem mais ou menos abaixo da dimensão da consciência", escreve Siegfried Kracauer (2004, 6) logo na introdução ao seu *From Caligari to Hitler*. "Reflectir" ou "espelhar" é um dos verbos da predilecção do teórico alemão. Nem de propósito, David Bordwell insere Kracauer (e outros críticos como Barbara Deming e Parker Tyler) no âmbito da corrente crítica em voga nos anos 40 e que denomina de reflexionismo. O reflexionismo baseia-se na "(...) ideia de que a cultura popular reflecte de alguma maneira o estado da sociedade" (Bordwell 2016; no prelo). O tipo de reflexão em Kracauer é, contudo, de tipo específico, uma interpretação que Bordwell define como "sintomática" dessa relação entre ecrã e sociedade: "(...) trata o filme como uma expressão involuntária das coisas que a sociedade ou ignora ou activamente reprime". Como nota Lonardo Quaresima, a interpretação sintomática ou reflexiva dessa relação entre cinema e sociedade leva Kracauer em *From Caligari to Hitler* a um historicismo retroactivo ou antecipacionista, que impõe aos filmes do passado (cinema alemão de Weimar) o futuro negro da sociedade alemã (o nazismo), lançando o quesito, tal como o põe numa síntese lapidar o crítico Rüdiger Suchsland no seu documentário *Von Caligari zu Hitler: Das deutsche Kino im Zeitalter der Massen* (2014), "o que sabem os filmes que nós não sabemos?"

179) – será a principal fonte de angústia que mobiliza Kracauer e a sua nova teoria do real. "(...) O elidido objecto histórico do livro [*Theory of Film*] é", sentenciou Miriam Bratu Hansen (2012, 257), "a questão do cinema depois de Auschwitz".

De novo aqui estamos na presença da visão benjaminiana do Anjo da História. Sobre o próprio Benjamin, de quem foi colega de redacção no *Frankfurter Zeitung*, Kracauer apoiou a sua crença no método de desvelamento dos grandes sintomas do mundo a partir da análise de objectos "irrelevantes" da cultura popular – "A sua principal preocupação é sempre a de demonstrar que os grandes assuntos são pequenos e os pequenos assuntos são grandes" (Kracauer 1995, 262) –, mas também nele encontra uma lição que vai mobilizar a sua visão ideológica do cinema do pós-guerra: "para Benjamin", conclui na sua recensão «Zu den Schriften Walter Benjamins»/«On the Writings of Benjamin» (264), "o conhecimento surge das ruínas". Provavelmente a mais brilhante aplicação prática desta ideia é o texto «Die Photographie»/«Photography», escrito em 1927, para o *Frankfurter Zeitung*. Nele, Kracauer trata a fotografia como ruína não da matéria, mas da memória. Uma *memory-image* assalta a fotografia, quando redescobrimos em álbuns familiares imagens de pessoas desaparecidas. Com o passar do tempo, a fotografia torna-se um amálgama de elementos desintegrados, onde o sujeito e a sua história pessoal estão "enterrados como que debaixo de um manto de neve" (Kracauer 2014, 32). Os corpos fotografados são, assim, objectivados pelo que vestem e pelos objectos que os rodeiam, devindo manequins velhos, exumados de um passado que, nesse modo de aparição sessenta anos depois do disparo, inspira risos nervosos às crianças do presente. Se no início a avó parece ridícula nos trajes da época, no instante seguinte a criança refreia o riso e uma corrente de ar rasa-lhe o espírito: "Oh Homem, um dia morrerás", diz cada uma e todas as fotografias.

Todas as fotografias são um *memento mori*, argumentaria Susan Sontag (1986, 24) pensando quiçá neste embate da *memory-image* com o "isto-foi" da imagem fotográfica tal como, mais tarde, o teorizou Roland Barthes em *La Chambre claire*. Este desaparecimento da pessoa, sua "reificação" pelo olhar de Medusa da lente fotográfica ou, diria Bazin mais tarde, pela fotografia enquanto máscara mortuária, participava do interesse de Kracauer, não muito distante de Baudelaire (mas invertendo o sinal da sua desconfiança), pelo *medium* enquanto documento "objectificador" ou, usando uma imagem levada à paródia por Rossellini em *La macchina ammazzacattivi* (1952),

como "máquina de matar pessoas". Sem dúvida que em Kracauer a relação com a fotografia, ou com o fotográfico, é eivada de uma inquietada – para não dizer "perversa" – ambiguidade, algo já presente na conhecida afirmação de Bazin (1992, 16), no seu «Ontologie de l'image photographique», segundo a qual a reprodução fotográfica, ao contrário das outras artes, e em razão da sua dimensão mecânica, nos permite "usufruir" da ausência do Homem.

Kracauer não falará só da ausência humana no processo de reprodutibilidade técnica das imagens do mundo; surpeenderá essa ausência *na* (vida da) própria fotografia. Voltando à fórmula antiga que descrevia a fotografia como "espelho com memória", dir-se-ia que o registo, isto é, a reflexão da matéria, acontecia, mas a memória, pelo contrário, definharia com o oblívio do *spectator*[79]. Como nota Bernardo Pinto de Almeida (2014, 84), a fotografia "reporta mas não recorda". Se a concepção oitocentista da fotografia parecia reservar a esta o papel de fixar a memória além-vida, Kracauer respondia (dentro do seu elogio/eulogio à negatividade intrínseca à fotografia) que esta nada fixava sem ser a morte, isto é, era irrevogável o esquecimento que nela o tempo iria infligir como a ferida do centauro Quíron, aberta na coxa pela flecha venenosa de Héracles e que, devido às dores insuportáveis, iria levar esse filho de Crono a trocar a imortalidade pela aliviante morte. Da mesma forma que a película nunca morre mas o filme nela contida, a realidade que objectifica a fotografia progressivamente deixará de suportar em si a memória que o *operator* quis eternizar: a da pessoa amada, sessenta anos depois tornada num boneco esquisito e macabro aos olhos dos "já-sem-memória"[80]. Das ruínas da fotografia mais vernácula – o álbum de

[79] De qualquer maneira, como notara Benjamin (2013, 233) em «Kleine Geschichte der Photographie»/«Pequena História da Fotografia», falando sobre as condições de legibilidade da imagem fotográfica, a fotografia "por legendar" dificilmente enforma ou informa, sozinha, algo da realidade que pertença à esfera semiótica que Barthes definiu como *studium*; o que o *spectator* vai à procura na fotografia armado com a sua equação cultural. Sem a legenda, uma fotografia é, de facto, um monte de ruínas ou, voltando a «Photography», uma colecção macabra (*uncanny*) de coisas e manequins. A mensagem linguística que a complementa (a legenda) tem muitas vezes o poder de fixar sentidos que lhe são alheios ou sugerir algo que verdadeiramente não está lá, na sua superfície imagética. Um filme como *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) de Godard e Gorin procura desencobrir numa fotografia de Jane Fonda no Vietname o que a sua legenda tenta velar, confirmando a urgência de se resolver a tensão entre os discursos das palavras e os discursos da imagem, esta que, dada a ler *daquele modo* ao leitor, participa na construção de uma *fauxtographie*, *jeu de mots* feliz que se lê num dos cartões de *Week End* e que acompanhará todo o Godard político dos anos 70 até aos nossos dias, sob o signo de, precisamente, Benjamin e Barthes.

[80] Lembra a história recorrentemente citada por Kracauer a partir de Proust; quando o narrador de *Le Côté de Guermantes* descreve o encontro a imagem já-não-reconhecível da sua avó, um não-reconhecimento imediato que espelha, assim, o olhar dessubjectivado do fotógrafo ante o seu objeto, ante essa ruína do tempo. Escreve Kracauer (1997, 15) em *Theory of Film*: "O fotógrafo ideal é o

snapshots – nascia a possibilidade teórica de, através das imagens em movimento, a memória não mais iludir a fotografia na sua natureza negativa ou coisal – o cinema, como experiência do "isto-é", será coisa medial, transitória, sem passado e sem futuro – e continuar a afirmá-la na sua independência do Homem. Se antes falámos de uma não-diferença baziniana entre Natureza e Homem, entre paisagem e corpo, entre Criador e Criatura, falamos agora numa "tendência não-antropocêntrica do cinema" que consubstancia a sua "relativa indiferença entre humano e não-humano, pessoas e coisas" (Hansen 2012, 261).

Mais de 30 anos depois de «Photography», Kracauer afirmava em *Theory of Film* que, com a desintegração das ideologias e o colapso da ciência como instrumento de acesso ao real – a bomba atómica deu-nos em fórmulas e cálculos os princípios da destruição do mundo –, o cinema tinha que regressar à sua matriz originária, básica ou fotográfica. Enquando judeu exilado nos Estados Unidos e, em *From Caligari to Hitler*, na qualidade de um dos diagnosticadores das consequências inomináveis da edificação do Estado nazi, Kracauer soube extrair os pressupostos dessa lição redentora que ao cinema a História também terá dado. É, aliás, contra os vícios do expressionismo alemão, participantes do movimento histórico que deu balanço ao nazismo, que Kracauer produzirá a sua nova teoria do cinema, que desta vez não se limita a diagnosticar os sintomas de um *mal être* social que as imagens descolam, mas a descobrir a cura ou o veneno que cura a doença que abalou indelevelmente os alicerces da civilização europeia. "É esta espécie de má consciência", conclui João Mário Grilo (2008, 158) pondo o dedo na ferida, "que atravessará toda a reflexão sobre o cinema do imediato pós-guerra e não deixará de estar por trás de algumas das mais originais defesas do realismo", na qual se destacará, pois claro, a mais acossada delas todas: a de Siegfried Kracauer.

Desde logo, como em Bazin, acreditamos que Kracauer desvelará o impulso inato do cinema para a reprodução da realidade física na sua dimensão fotográfica ou fotogramatical. E, por isso, como já pudemos entrever, a imobilidade, ao arrepio da psicologia humana, desempenhará na sua *Theory of Film* um muito subtil "papel de prova" da fundamental (ou queremos antes dizer redentora?) matriz realista da Sétima Arte. Num texto escrito no ano de lançamento do livro de Kracauer, Éric Rohmer

---

oposto do amante que não vê. Ele assemelha-se ao espelho indiscriminatório, ele é idêntico à lente da câmara. A fotografia, viu Proust, é produto de uma completa alienação".

(1989, 122) fixará o aparente paradoxo que liga a estase fotográfica directamente à ideia de produção de verdade, na base da qual se cauciona o realismo kracaueriano das imagens em movimento: "É estranho que neste universo do movimento, a verdade seja medida unicamente pelo padrão da imobilidade: o *photo finish* projectado no ecrã poucos minutos depois da corrida".

Ora, Kracauer defenderá que se a fotografia era condição de verdade, o cinema podia ser, como dirá Godard ou o agente secreto de *Le petit soldat* (1963) por ele, a verdade 24 vezes por segundo. Mas podia "como"? Sendo cinemático ou, regressando à dimensão cultural da sua "crítica", propiciando uma "abordagem cinemática" (Andrew 1976, 112). E como pode o cinema ser cinemático? Moldando-se ao "fluxo da vida". Assim, de *Das Cabinet des Dr. Caligari*/*O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) a Hitler e ao pós-hitlerismo, o cinema não realista será o principal alvo da sua crítica, identificando as tentativas de instrumentalização do cinema pela política, o teatro, a literatura e as belas-artes em geral como digressões nocivas a esse fim "ontologizante" – a redenção é, enfim, também essa "correcção de rumo".

Estes "senãos" prendem-se com a tal capacidade rendentora que assiste ao cinema e à fotografia mas que não suporta as outras formas de arte. Miriam Bratu Hansen tem razão quando vê também aqui parte da desconfiança que Kracauer tinha de que o homem fosse capaz de conhecer e dar a conhecer, pela sua acção, a realidade que o envolve. O automatismo mecânico da imagem fotográfica permitia devolver ao homem a experiência de um mundo que, por tão saturado de códigos (científicos) e símbolos (ideológicos e publicitários), já não aparece mais desintermediado à nossa percepção – "(...) as pessoas permanecem imagens distantes (...)" (Kracauer 1995, 334), escreveu no seu texto existencialista «Boredom».

O mundo da vida - ou *Lebenswelt*, usando o conceito que Kracauer vai buscar a Husserl (Hansen 2012, 272) – não se revela, é-nos revelado e, por isso, tornado numa construção humana ou num grande armazém de clichés[81] , dificilmente nos é dado

[81] Em *Empatia e Alteridade*, resumindo os desafios que a imagem-tempo de Deleuze coloca ao cinema e à cultura, José Bogalheiro (2014, 311) escreve: "(...) numa civilização do cliché como é a nossa, a questão é como arrancar aos clichés uma verdadeira imagem". A solução de Kracauer, no artigo citado, passa pela experiência do tédio. Benjamin (2002, 105) escreve, em *Livro das Passagens*: "Estamos entedidados quando não sabemos pelo que estamos à espera. (...) O tédio é o limiar para grandes obras". No seu ensaio sobre os principais sitomas da nossa contemporaneidade *Müdigkeitsgesellschaft*/*A Sociedade do Cansaço*, Byung-Chul Han (2014, 26-27) cita precisamente Benjamin – até porque o filósofo alemão houvera bebido do *ennui* ou *taedium vitae* da arte poética de Baudelaire (Benjamin 2002, 245 e 251) – para falar do tédio como "propiciador do processo criativo" ou "ponto

à experiência na sua aparência verdadeira. "Nós literalmente redimimos este mundo do seu estado dormente, do seu estado de virtual não-existência", sentencia Kracauer (1997, 300), "ao esforçarmo-nos por o experienciarmos através de uma câmara". Um mundo em destroços ressurgido, isto é, redimido numa *camera-reality*, entendida esta como meio de aproximação quase táctil do espectador ao mundo e, como corolário, consigo mesmo: "O que queremos, então, é tocar a realidade não apenas com as pontas dos dedos, mas pegar nela e apertar-lhe as mãos" (297). Procura-se, assim, um acordo entre o mundo e o seu tempo, exorcizando os fantasmas do passado e as incertezas do futuro através da celebração dos pequenos nadas que – já nos esquecemos? – enquadram a existência humana (304). Lança-se mão ao escudo que petrifique o horror e, como disse um dia Roberto Rossellini (2007, 487), que na sua luta premeie a tentativa de "apresentar novamente os homens aos homens".

Chegamos, enfim, a uma concepção do cinema como *pharmakon*[82], isto é, na sua auto-reflexividade simultaneamente terrífica e libertadora, "o remédio e o veneno dos mortais" (Stiegler 2011, 136), que nos remete, na sua inerente injunção paradoxal, para a famosa frase em *Parsifal* de Richard Wagner: "Só a lança que causou a ferida pode sará-la". Como em Zavattini e Bazin, a preocupação (de sinal positivo) da teoria realista kracaueriana é o "hoje, hoje, hoje" do fluxo da vida e de toda a matéria crua e nua que lhe dá forma, leia-se, que se presta à revelação (fenomenal) ou se abre à redenção (histórica) *no* e *pelo* cinema da realidade física. A redenção que Kracauer sugere é duplamente negativa. Por um lado, o cineasta tem esse poder de levar o Homem do pós-guerra, que procura renascer das cinzas, a fitar – e a enfrentar – o mal *pelo* espelho, um espelho escoador da memória. Por outro lado, ao crítico ou ao historiador cabe reconhecer esse instante petrificador em que o Horror se revê *no* espelho. Esse instante é como um clarão, qual *flash* fotográfico, que põe a História em confronto com a sua imagem medúsica. Esse "instante decisivo" é , como dita a V tese sobre o conceito de História em Benjamin, "apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento" (Benjamin 2008, 11).

---

alto da descontracção espiritual", que mune o homem de uma "atenção profunda e contemplativa, capacidade vedada ao ego hiperactivo dos nossos dias".

[82] Ideia desenvolvida por Carlos Natálio na sua tese de doutoramento, ainda em curso, sob orientação de Bernard Stiegler. Excertos desta investigação foram apresentados na aula «Cine-pharmakon – inquirições farmacológicas no campo do cinema», dada no âmbito do seminário de doutoramento Estéticas Pós-*media*: Cinema Expandido, ministrado pela Professora Doutora Teresa Cruz na FCSH-UNL, ano lectivo 2015-2016.

O cinema do pós-guerra é perseguido e, *apesar de tudo*, isto é, *apesar* de uma imaginação dilacerada pelo horror do extermínio nazi, também persegue essa imagem irrecuperável: aquela que no ecrã espectral/espectatorial, que é o escudo "sem memória" de Perseu, perpetua o Horror inominável. Sobre ele todas as imagens caem e se amontoam, insinuando na realidade física re-apresentada a potência de uma redenção – *hélas!* – já só negativa. Por meio de um realismo crítico (básico), o cinema, como conclui Didi-Huberman (2012, 225) repegando no mito de Perseu para falar da *Shoah* e seus efeitos na teoria da imagem de Kracauer, aprenderá "a controlar o dispositivo das imagens para saber o que fazer com o nosso ver e com a nossa memória. Saber, em suma, manejar o escudo: a *imagem-escudo*".

2.4. Realismo básico

A diferença entre Bazin e Kracauer están não só a natureza desta relação entre o cinema e o real como, acima de tudo, na forma como fotografia e cinema se vão *co-constituir* enquanto partes autónomas de um mesmo projecto estético. Já percebemos atrás que prevalece em Bazin uma visão determinista da tecnologia fotográfica: a fotografia de Marey e Muybridge tinha sede de movimento, isto é, alega, o sonho dos fotógrafos sempre foi o cinema. (Da mesma forma, no sentido do mito realista ou desses "realismos míticos" que enumerámos, o cineasta do mudo vai ter sede de som, tal como depois de cor...) Pelo contrário, Kracauer entende cinema e fotografia como partes co-operantes para o mesmo todo, um todo que se poderá chamar "fluxo da vida", realidade física ou *camera-reality*.

A obsessão de Bazin pela duração e movimento no cinema, tal como a própria ideia de montagem, vertical (profundidade de campo) ou horizontal (*découpage*), dos planos não será compartilhada por Kracauer, para quem, acima de tudo, o que importa é a preservação do mundo material. Bazin deleita-se com os gestos imprevisíveis de animais, crianças e homens-criança, a teoria de Kracauer é mais objectal, ou seja, na sua fixidez e negatividade própria, mais *essencialmente* fotográfica, fixando e classificando os elementos fílmicos, sobretudo as coisas inanimadas, cuja materialidade se conserva intacta no ecrã. O cinema não é o que é *apesar de* ser fotográfico, elemento contrapontual de qualquer política ou poética dos autores, o cinema é o que é *por ser* fotográfico, sendo que interessará pouco a Kracauer a constituição de um

museu imaginário de autores – o próprio conceito de "autor" passar-lhe-á ao lado. Manter a essência cinematográfica, irá advogar o teórico alemão, é não corromper o seu génio intuitivo, leia-se, intrínseco ao próprio *medium*. Ademais, como escreve Roger Munier (1989, 16) em *Contre l'image*, a imagem fotográfica é, "por ela mesma, na sua textura de imagem, presença do mundo". Se Bazin distinguia os cineastas pela imagem *versus* pela realidade, Kracauer falará menos em cineastas e em filmes que na potência re-produtora da câmara, uma por si denominada, inerentemente genial, *camera-reality* que nos faz aceder ao mundo na sua materialidade concreta sempre-fotografável.

Ao mesmo tempo, interessava pouco a Kracauer como os objectos se inserem no fluxo dinâmico dos planos cinematográficos; interessa-lhe mais como estes se fazem imagem fílmica, cinemática..., dentro do fluxo dinâmico da vida. Enfim, manifestando indiferença à popular política dos autores, Kracauer interessar-se-á mais pelo "filmado" do que por quem filma. Como diz Dudley Andrew (1976, 109), "O mundo existe para si como *fotografado* ou fotografável, e este mundo é a matéria crua disponível ao realizador". No museu imaginário de Bazin, encontramos facilmente imagens repetidas de filmes de Chaplin, Lamorisse, Stroheim, Renoir, Welles, etc., já em Kracauer o museu imaginário é uma catalogação mais indiferenciada – e anónima – de modos de captação da realidade concreta, acima de tudo ou mais distintamente, da realidade dos objectos.

Há uma discursividade procurada por Bazin (1992, 21) quando, no final de «Ontologie de l'image photographique», adverte: "Por outro lado, o cinema é uma linguagem". Kracauer, por seu lado, recua, pára e classifica, como que coligindo, numa espécie de dicionário crítico, os componentes retóricos dessa linguagem. Ainda assim, também em virtude do seu fascínio pelas narrativas ténues, os filmes factuais ou semi-documentais, é fácil de perceber a atracção do teórico alemão pelos cinemas de Charles Chaplin, René Clair, Robert Flaherty, Jean Vigo, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttman ou Joris Ivens. O que importa perceber é que Kracauer não procura sistematizar as marcas de uma assinatura, nem falará em termos de *mise en scène*, precisamente porque pôr *algo* em cena implica uma acção, um gesto, um movimento, uma "duração". Kracauer glosará todos esses "algos" que são *basicamente* (já lá vamos) capturáveis pela fotografia e pelo cinema.

Ao realismo humanista, metafísico ou trans-ascensional de Bazin, que tende a um transbordo da linguagem cinematográfica dos seus limites técnicos, Kracauer responde – sem citar Bazin uma única vez – com um realismo da matéria e do espaço cingido a esses limites, sem almejar nada mais para lá desse mundo que o que a fotografia nos devolve. Em certo sentido, Kracauer acreditará – e será, porventura, dos últimos a fazê-lo – não só no génio como na genuinidade e numa (utópica?) ingenuidade do *medium*, tendendo a desvalorizar o facto de que por trás de uma câmara esteja sempre um homem ou que, como escreverá celebremente John Berger (2008, 10), "cada imagem corporiza uma maneira de ver". "Mesmo uma fotografia", acrescenta significativamente o ensaísta britânico.

Se não por ingenuidade, Kracauer mostrará muitas vezes que o seu "realismo básico" é participado por uma atenção quase infantil aos detalhes da matéria filmada. Antes do seu *Theory of Film*, concretamente no artigo que escreveu para o *Frankfurter Zeitung* intitulado «Kaliko-Welt»/«Calico-World», Siegfried Kracauer fala de um mundo onde grandiosos edifícios são reduzidos a uma fachada vistosa feita de calicó[83], onde objectos de culturas e épocas diferentes co-existem, onde tudo é utilizado, demolido e reconvertido, muitas vezes, em algo totalmente novo. Onde…

> "os restos de casas modernas foram integrados numa vilela antiquada, um anacronismo que não parece incomodar ninguém. (...) Uma sala de guarda bolchevique transforma-se numa aprazível estação de comboios sueca, que é subsequentemente transformada numa escola de equitação e hoje é usada para guardar lâmpadas" (Kracauer 1995, 283).

Este é o mundo da Universum-Film AG (UFA) nos anos 30; os grandes estúdios alemães onde ganharam forma os cinemas de Lang, Murnau e Pabst, entre outros. Os filmes que se fizeram debaixo do seu tecto seguiam, então, a divisa que, imaginamos, ditaria o seguinte: as melhores fórmulas, isto é, as que dão mais dinheiro, são as que permitem vender o novo através do mais eficiente trabalho de reciclagem. Neste mundo faz-de-conta – aquele de que o cinema clássico faz palco – o que mais vai perturbar autores como Kracauer é a sua gritante falta de autenticidade. Haveria nesses filmes uma história para contar, não uma história para filmar. A realidade (tri-

[83] Tipo de algodão de origem indiana usado na construção de cenários (Kracauer 1995, 382).

dimensional) das coisas e das pessoas, isto é, a *camera-reality*, estaria, assim, subjugada à realidade (bidimensional) das frases no papel. Kracauer (1995, 313), em «der heutige Film und sein Publikum»/«Film 1928», resume: "quando a progressão de um filme está ligada a uma narrativa externa a este, os elementos visuais que apresentam a narrativa tornam-se meramente incidentais"[84]. E, em plano largo, o que dizer das cidades que se davam a ver? Tudo nelas era e não deixava de parecer falso: "As ruas estão construídas de tal forma que é óbvio que elas não nos conduzem para lado nenhum" (Kracauer 1995, 314). O que Kracauer buscava, mesmo em cenários de calicó, era a sua correspondência *basicamente* fotográfica com o mundo, a sua capacidade para produzir no espectador não tanto o desejo quanto a crença de que há mundo para lá do que o quadro nos mostra, "um movimento centrífugo para fora do filme" (Hansen, 2012, 15). Esta é a distinção que, segundo Stanley Cavell (1979, 24), separa a fotografia da pintura: "Pode sempre perguntar, de uma área fotografada, o que está adjacente a essa área, para lá do *frame*. Isto normalmente não faz sentido numa pintura (...). Podemos dizer: a pintura *é* um mundo; a fotografia é *do* mundo". Este sentimento de "pertença" ao mundo era o que o cinema devia oferecer à experiência do espectador. Uma espécie de simulação que alumia a possibilidade do *medium* "deixar o mundo acontecer, deixar as suas partes captar a atenção para elas mesmas de acordo com o seu peso natural. Esta possibilidade", diz Cavell (25) ecoando em mais de vinte anos o lamento de Kracauer, "é menos explorada que o seu contrário".

Kracauer (1997, 28) baseia muito do seu pensamento num jogo de equilíbrios entre aquilo que define como as propriedades básicas e as propriedades técnicas do *medium*. As primeiras são idênticas às propriedades da fotografia. "O filme, por outras palavras, está equipado, em exclusivo, para registar e revelar a realidade física e, portanto, gravita no seu sentido" (28). As segundas são, no fundo, o "como": como serve o cinema as propriedades básicas? As propriedades técnicas incluem os processos de montagem que são ou específicos do cinema, por jogarem com o vector tempo,

[84] Kracauer, como aliás também Bazin, mas de forma mais amena, critica não tanto os argumentos que são adaptações literárias ao grande ecrã, mas todos os argumentos, incluindo aqueles que são escritos originalmente para cinema, que se prendem à linguagem literária e se esforçam pouco por servir a instituição de uma linguagem cinematográfica. Metz (1977, 111-169) aprofunda esta contraposição nos termos de uma "filmolinguística", ainda que ou visto que, para este, o cinema é linguagem e não língua. Hollywood, com os seus manuais de boas práticas e as suas fórmulas de sucesso, terá procurado instituir uma sintaxe cinematográfica, não se apercebendo da indomável capacidade do cineasta para reformular vezes sem conta, com resultados contrastantes, as "frases" ou "palavras", os "im-signos" de que falou Pasolini (1982, 139), que o patrão-indústria lhes ditava. Foi, na realidade, por entre as linhas do cinema clássico, que a modernidade se foi alastrando.

ausente na fotografia (exemplo do *slow* e *quick motion*), ou que, pelo contrário, vêm da fotografia (exemplo do *close-up*, do *soft-focus*, do uso de negativos ou da exposição múltipla ou dupla). No entendimento de Kracauer, não longe de Bazin, o exibicionismo técnico é visto como um problema, uma interferência indesejável na tal relação fundamental entre homem e real. João Mário Grilo (2008, 156) fala com propriedade de uma "tese da suplementaridade técnica" em Kracauer: "a utilização das propriedades técnicas", escreve em *As Lições do Cinema*, "só é admissível enquanto apoio à realização e potenciação da função primitiva do meio, isto é, *o registo e a revelação* [o sublinhado é do autor]".

Assim sendo, por referência a Bazin, a teoria realista de Kracauer é predominantemente básica, ou seja, reporta-se mais aos fins do *medium* que aos meios para os atingir – o que, comparativamente, também poderá explicar o pouco impacto que acabou por ter na história da prática cinematográfica. Ambos os autores, figuras cimeiras da escola teórica do realismo, defendem a especificidade fotográfica do cinema tendo como referência o real. Contudo, como notam alguns críticos seus, nenhum dos dois define o conceito de real. Brian Henderson (1985, 79) chega mesmo a advogar que estas duas visões apologistas de um cinema "sacrificado" ao real padecem de uma contradição: definem-se exclusivamente pela relação do cinema com a realidade material, ou seja, ao contrário, por exemplo, da escola eisensteiniana da montagem de atracções, "ficam-se" pelo real sem o definir, sobrevalorizando o "plano", unidade mínima do filme, que pode/deve ser "sequência", em detrimento das relações internas do filme (os actos ou conjunto de planos e a montagem como todo). Discordamos desta asserção no que diz respeito a Bazin (*vide* a sua "lei da montagem interdita" e o conceito de "imagem-facto"). Contudo, no que toca a Kracauer, somos tentados a concordar. Mesmo no prefácio de *Theory of Film*, Kracauer (1997, xlix) avisa que a sua estética é material e não formal, isto é, básica e não técnica.

Em suma, as propriedades técnicas só interessam a Kracauer quando postas ao serviço das propriedades básicas do *medium*. Dito de outro modo: para Bazin, as propriedades técnicas *determinam* as básicas (como filmar é parte fundamental da essência fotográfica do cinema e a existência precede a essência), ao passo que, para Kracauer, as propriedades técnicas são, ou devem ser, *determinadas* pelas básicas (por princípio, como filmar advém da essência fotográfica do cinema e a essência precede a existência). Trata-se de uma tese mais "fechada" que a de Bazin: se este último, nas

suas prescrições tendencialmente deontológicas ou metodológicas, advoga um "deve-ser-par"", Kracauer, na esteira de uma teleologia essencialista do *medium*, parece não se mexer um milímetro no seu "tem-de-ser-porque" (Penafria 2005, 8-9).

2.5. Tendências e afinidades fotográficas do *medium*

O choque antinómico entre realidade e forma vai-se acentuar na distinção que Kracauer faz entre aquelas que são, para si, as duas grandes tendências do cinema: a tendência realista e a tendência formativa. A tendência realista é o paradigma de Auguste e Louis Lumière: "Os seus filmes registaram o mundo à nossa volta sem outro objectivo senão o de o tornar presente" (Kracauer 1997, 31). Já a tendência formativa é o paradigma de Georges Méliès: "Méliès ignorou os trabalhos da natureza em virtude do prazer do artista pela fantasia pura" (32). A diferença entre estas duas tendências resumia-se, para Kracauer, ao confronto entre dois planos, sendo nestes o denominador comum essa figura embrionária – e emblemática – do cinema enquanto tecnologia que é o comboio[85]. Diz Kracauer (32) que "(…) o comboio em *L'arrivée d'un train à la Ciotat* é a coisa verdadeira, ao passo que o seu correspondente em *Le voyage à travers l'impossible* de Méliès é um comboio de brincar tão pouco realista quanto o cenário que este atravessa".

Kracauer não nega a capacidade intrínseca ao *medium* cinema para revelar aspectos do real que escapam aos sentidos humanos. A dimensão revelatória do cinema tempera ou relativiza, deste modo, a concepção realista no seio da teoria de Kracauer, explicando, por exemplo, o seu entusiasmo mitigado pela forma mais pura do chamado "filme factual": o documentário. Para Kracauer (1997, 212), este é demasiado destruturado e expurgado de "referências humanas". Daí que Dudley Andrew (1976, 113) fale da predominância de uma lógica "tanto/quanto" ao invés de uma lógica

[85] Em *L'Oeil interminable*, Jacques Aumont traça um interessante paralelismo entre a experiência pioneira das viagens de comboio e os relatos dos primeiros espectadores de cinema, que viam no novo *medium* uma forma de "transporte" – para viagens – mais do que um meio expressivo de comunicação. Deste modo, de "olho móvel e corpo imóvel" (Aumont 2004, 55), o espectador do cinema e o viajante da locomotiva se equiparavam. O comboio "continua a ser o lugar prototípico", escreve Aumont (54), "onde se elabora, em pleno século XIX, o espectador de massa, o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro (...) aprende depressa a olhar desfilar um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada". Mais à frente, o autor francês complementa esta ideia afirmando que tanto o sujeito do cinema como o sujeito da estrada de ferro são "um 'sujeito de massa', atormentado por um ser-de-espectador anónimo e coletivo. (...) Em suma, [um e outro são] um sujeito neurótico, ou passível de ser neurotizado, ou seja, moderno. E o cinema, reconhecido, fará da locomotiva a sua primeira estrela" (55).

"ou/ou", escrevendo que, para Kracauer, "(...) o realizador deve ser *tanto* realista *quanto* formativo; ele pode *tanto* registar *quanto* revelar. (...) Mas em todos estes casos é o primeiro termo que deve dominar". Enfim, conclui Kracauer (1997, 39), "Como na fotografia, tudo depende do equilíbrio 'justo' entre a tendência realista e a tendência formativa, e as duas tendências estão equilibradas se a última não tentar suplantar a primeira mas eventualmente seguir o seu caminho". Ou seja, por um lado, Kracauer faz uma defesa acérrima dos filmes que se concentram na reprodução da realidade física – no fundo, contra a corrente formativa de Méliès –, por outro lado, como Bazin e o seu realismo no plural, "desdogmatiza" a questão ao legitimar ontologicamente níveis de co-habitação entre as duas tendências, sendo que a referência ao real deve sempre estar a montante da exploração de realidades interiores.

Desta forma, Kracauer acaba (inadvertidamente?) por demonstrar o carácter não antinómico da relação entre a tendência realista (lumièriana) e a tendência formativa (mélièsiana). Numa linha próxima de Bazin, Stanley Cavell (1979, 85) assinala esta não-antinomia em *The World Viewed* quando observa: "É pobre a ideia de fantasia que a toma como um mundo separado da realidade, um mundo claramente mostrando a sua irrealidade. A fantasia é precisamente o que se pode confundir com a realidade". Ora, em Kracauer a rejeição ao elemento formativo nunca negará os elementos da construção fundamentalmente narrativa, isto é, de uma manipulação/efabulação mínima que fará parte da essência do *medium* e que já advirá, como defendera com eloquência Jean Renoir, da própria realidade.

André Bazin (1992, 289) terá sido mais incisivo quando balizou o(s) seu(s) realismo(s) entre um realismo documentarista (*Farrebique*) e um realismo estético (*Citizen Kane*). Ao mesmo tempo, o crítico francês não é tão taxativo na distinção que faz entre a escola Lumière e a escola Méliès, como evidencia no artigo «Vie et mort de la surimpression». Nele, Bazin (1997, 73) advoga:

> "*Le voyage dans la lune* (1902) de Méliès [em relação ao qual *Le voyage à travers l'impossible* é uma espécie de *remake*] não negou *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) dos Lumière. Não se pode conceber um sem o outro. Os gritos de horror do público face à locomotiva 'verdadeira' dos Lumière a chegar na sua direcção prefiguravam as exclamações de assombro dos espectadores presentes no ci-

nema Robert Houdin. O fantástico no cinema é possível unicamente graças ao irresistível realismo da imagem fotográfica".

Mais à frente diz, antes de definir como se deve filmar um fantasma (!):

"O que, de facto, apela à audiência quanto ao fantástico no cinema é o seu realismo – quer dizer, a contradição entre a irrefutável objectividade da imagem fotográfica e a natureza incrível dos acontecimentos que esta representa" (Bazin 1997, 76).

Com isto, Bazin declara a falência de uma teoria purista da (ou contra) a imagem: *Le voyage dans la lune* de Méliès incorpora elementos do realismo dos Lumière e este último, em certo sentido, já incorpora elementos que acabariam por ser, por assim dizer, "exponenciados" por Méliès. Godard mais tarde irá embrenhar-se nesta "equação invertida" em *La chinoise* (1967), quando coloca a seguinte reflexão na boca de uma das suas personagens:

"Sempre me disseram que Lumière fazia filmes documentais e Méliès filmes de ficção. Errado. Lumière fazia filmes impressionistas e Méliès reconstruia acontecimentos actuais. (...) O que Lumière mostrava imediatamente é o poder da ficção no cinema. E foi isto que Méliès percebeu demasiado bem quando se virou para o cinema, mas ele também entendeu que a dimensão onírica do cinema repousa no realismo da imagem e no seu movimento (...)".

Pouco tempo após o lançamento de *La chinoise*, no ano quente de 1968, Éric Rohmer presta homenagem a Louis Lumière, num documentário com o seu nome, convocando Henri Langlois e Jean Renoir para uma conversa onde se agitam as ideias feitas sobre o cinema realizado pelo pioneiro do cinematógrafo. Quando Rohmer pergunta se, de facto, haverá uma tendência Lumière, por um lado, e uma tendência "ficcional", por outro lado, Renoir surpreende ao responder:

> "Sim, mas o que é interessante é que a tendência Lumière, ainda que motivada pelo desejo de reproduzir a realidade, deixa a porta aberta para a imaginação mais deliberada. Creio que há mais fantasia em algumas imagens [dos Lumière] (...) do que em certas pinturas que pretendem ser obras de fantasia".

Assim sendo, o realismo cinematográfico é tudo menos um conceito linear e as duas tendências, Lumière e Méliès, são tão distintas quanto indissociáveis uma da outra. Em certa medida, o realismo cinematográfico nasce no lançamento ao ar de uma moeda em que uma das faces é o documental e a outra o ficcional. Enquanto a moeda gira no ar deixamos de distinguir uma face da outra, isto é, onde está "a verdadeira" e onde está "a falsificante".

Por causa de todas estas dificuldades epistémicas e ontológicas, as teorias de Bazin e Kracauer serão criticadas por aquilo que Andrew Tudor descreve como sendo uma tentação de recusa inflexível do relativismo que os faz "galopar às cegas" para o fosso do essencialismo de um cinema auto-anulado ou, como diz Peter Wollen, de um "nada de cinema" (Tudor 2009, 117). Ou é isto ou simplesmente Bazin e Kracauer defendem uma ideia de cinema impuro no seio desse grande debate entre um cinema devotado às imagens, e apenas (na sua mudez *intrinsecamente* fotográfica) às imagens, e um cinema devotado à narrativa e à palavra (na sua cacofonia própria, que Chaplin tão eloquentemente desmontou no começo de *City Lights*).

O interesse no pensamento de Kracauer, e também no de Bazin, reside em passagens dos seus escritos que não aparecem tocadas por esta tentativa de gizar uma teoria unívoca da linguagem cinematográfica. Em Kracauer, estas podem ser encontradas na sistematização que faz dos elementos do cinema semelhantes e dissemelhantes aos da fotografia. Kracauer (1997, 41) distingue os filmes das fotografias sob dois aspectos: eles representam a realidade tal como ela evolui no tempo e fazem-no recorrendo a técnicas e dispositivos tipicamente cinematográficos. Contudo, Kracauer (60) ressalva que "Se a fotografia sobrevive no filme, o filme terá de partilhar as mesmas afinidades", sendo que existem quatro afinidades entre os dois *media* mais uma intrínseca ao cinema, a saber: [1] a não-encenação; [2] o fortuito; [3] a infinitude; [4] a indeterminação; mais, como a afinidade específica ao cinema, [5] o fluxo da vida.

[1] "O filme caminha no sentido de uma realidade não-encenada [*unstaged reality*]" (Kracauer 1997, 60). Mas, para um admirador de *Nanook of the North* (1922), documentário de Flaherty sobre o dia-a-dia de um esquimó do Pólo Norte, esta afirmação *per se* parece ser rapidamente desmontável[86]. Ora, reconhecendo a impossibilidade, muitas vezes, dessa "unstaged reality", Kracauer vem afirmar que a encenação é esteticamente legítima no cinema se transmitir a ilusão de actualidade; se respeitar o objectivo de reprodução do real. Todavia, deste modo, voltamos a ficar na mesma: o que é uma encenação cinemática por oposição a uma encenação menos cinemática ou mesmo a uma encenação não cinemática? Neste ponto, Kracauer entronca com Bazin na formulação de critérios largos, aplicados de forma casuística. Por exemplo, para os dois, as adaptações dramatúrgicas ao cinema são mais cinemáticas caso façam a divisão clara entre "o mundo do palco" e "o mundo vivido". Kracauer (61-62) defende ainda a atenuante realista de *Metropolis* (1927): a sequência da inundação. Há "uma combinação de planos gerais e grandes planos que fornecem exactamente o tipo de impressões aleatórias que recebemos tivéssemos nós testemunhado *realmente* esse espectáculo" (sublinhado nosso).

[2] O fortuito é, por sua vez, uma característica da *camera-reality* tanto no cinema como na fotografia. A afinidade do cinema com o acidental é demonstrável pela sua susceptibilidade congénita à actividade caótica da rua ou da cidade em geral. Tanto no cinema como na fotografia, "[A] rua (…) tem interesse como uma região onde o acidental prevalece sobre o providencial" (Kracauer 1997, 62). D. W. Griffith foi dos primeiros a conferir uma importância dramática à rua: "ele caracteriza a cidade como uma área dominada pelo acaso de uma maneira reminiscente dos planos dos Lumière sobre espaços públicos apinhados de gente" (63). Ao mesmo tempo, o fortuito ou o acidental, que já vimos ser um dos elementos centrais da estética baziniana, motivará o gosto de Kracauer pela comédia física do cinema mudo. A ideia do risco, da imprevisibilidade ou da improvisação combinava com o gosto de Kracauer pelo acidental, por um lado, e pelo incidental, por outro. Em «Silent Film Comedy», escreve: "Os acidentes eram a alma do *slapstick*. Isto também era intrinsecamente cinemático, pois se conformava com o espírito do *medium* predestinado à captura fortuita de aspectos da vida física" (Kracauer 2012, 215). Prefigurando a cultura moderna do *clip* ou do excerto, já *incidentalmente* Kracauer (216) não esconde o seu fascínio pela natureza

[86] Isto porque se sabe que Flaherty fazia uso da encenação para reconstituir a realidade do esquimó e da sua família que era prévia ao contacto com os exploradores brancos (Monteiro 2003, 45).

episódica de algumas *performances* de Chaplin, que (pense-se por exemplo na dança dos pãezinhos em *The Gold Rush*) "dependem tão pouco da narrativa em que aparecem que poderíam facilmente ser isoladas sem serem mutiladas".

[3] No tocante à infinitude, Kracauer explica melhor o conceito contrapondo o cinema ao teatro. Se o primeiro tem a capacidade de dar a ilusão de que "as ruas nos levam sempre para algum lado", o segundo circunscreve a acção a um espaço delimitado, onde a história se põe em cena. O espectador estará sempre ciente desta redução do espaço representado, ao ponto de a este ser negada a sensação de infinitude, bloqueando-se virtualmente os tais caminhos múltiplos que, fora do nosso campo e do campo fílmico, a realidade vivida oferece. Quando assim é, "é provável que o espectador sofra de claustrofobia" (Kracauer 1997, 78). Neste particular, Kracauer fala de uma infinitude geográfica, não excluindo o potencial que a montagem tem para simular essa expansão virtualmente infinita do espaço fílmico. Ao mesmo tempo – e de novo aqui se vê a importância da dimensão coisal do realismo kracaueriano – destaca-se a infinitude do objecto: o cinema busca a nossa imersão na infinitude de aspectos de um objecto exaustivamente filmado. Este lado inesgotável de cada detalhe inserido no fluxo da vida vai ser melhor explorado quando Kracauer esmiúça a capacidade reveladora da câmara de filmar ante o fenómeno do mundo. Do pequeno detalhe aumentado pela lupa cinemática, Kracauer opõe "o grande" que só o cinema (cinemático) consegue redimir, isto é, dar a com-preender ao homem moderno que enfrenta a crescente transformação do mundo, como nota Georg Simmel (2004, 79), num "problema aritmético", isto é, abstracto, indiferenciador, incompreensível. Porventura pensando em Vertov, Kracauer (1997, 68) escreve:

> "Os filmes podem representar um número indefinido de fenómenos materiais – exemplo de ondas, partes de máquinas, árvores e por aí fora – de tal forma que as suas formas, movimentos, e valores de luz se solidificam em padrões rítmicos *compreensíveis*" (o sublinhado é nosso).

[4] Ao mesmo tempo que Kracauer procura o fortuito e a não-encenação, falará de uma infinitude causal como elemento intrinsecamente cinemático da linguagem cinematográfica. Ao afirmar que "os filmes podem seguir uma cadeira de efeitos res-

ponsável por um qualquer acontecimento" (Kracauer 1997, 65), o teórico alemão aproxima-se, mais uma vez, de Bazin. O que interessaria mais a este último seriam as brechas que abriam entre o representado e o representável, a realidade no ecrã e aquela que (na sua infinitude) o ecrã não pôde com-preender. É em busca destas descontinuidades[87] que o realismo baziniano se vai constituir, assente nos princípios da indeterminação dos acontecimentos, da ambiguidade e in-significância das acções, tal como do anonimato do actor. Para Kracauer, a indeterminação nasce, antes de qualquer relação causal *na* narrativa, da atracção do *medium* (cinema ou fotografia) pela Natureza no seu estado cru ou despido, sob o qual homem, animais e objectos são realidades com o mesmo *valor* objectivo. Num artigo que publicou em 1940 no *Frankfurter Zeitung*, consagrado à obra do cineasta francês Jean Vigo, Kracauer faz o elogio a *L'atalante* da seguinte forma: "Mais importante são as conclusões que Vigo extrai do facto de a câmara não fazer a discriminação entre seres humanos e os objectos, entre a natureza animada e inanimada" (Kracauer 2012, 48).

De facto, Kracauer (1997, 45) não gostava que os objectos no *décor* fossem tratados no ecrã como detalhes do *set* ou reduzidos a meros acessórios das personagens. Contra o teatro, onde o homem é a medida de tudo e o cenário tende a impor um sentido, um sentimento (*mood*), à acção, chegou a escrever: "O cinema não é neste sentido exclusivamente humano. O que rodeia os seres humanos no ecrã é, muitas vezes, tão importante quanto os actores e, por vezes, eclipsa-os (...)" (Kracauer 2012, 203). Assim sendo, um pouco como fizera Bazin na formulação do conceito de "imagem-facto", Kracauer vai advogar a ligação todo-parte, porquanto só esta mantém a indeterminação do objecto e viabiliza a "libertação" das suas "correspondências psico-físicas" (Kracauer 1997, 68). Caberia então ao cineasta dar sentido (um sentido mínimo), sim, mas só depois de mostrar o objecto despido de significantes, ou, como diz Robert Bresson (2000, 22), procurar que este se mantenha "não-significante". Relacionando esta visão materialista do cinema nos textos de Kracauer com o conceito de "fisionomia" em Béla Balázs, Miriam Bratu Hansen (2012, 17) acrescenta: "A capacidade fisionómica do cinema oferece um modo de experiência perceptiva que

[87] Escreve Umberto Eco (2009, 227) em 1962 no seu texto *Opera aperta*: "A descontinuidade (...) é a categoria da nossa época: a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenómenos; renunciou, em suma, a elaborar fórmulas gerais que pretendem definir o complexo do mundo em termos simples e definitivos".

ofusca distinções analíticas entre sujeito e objecto e permite que as coisas apareçam na sua alteridade (*otherness*)".

Em «Le cinéma et la nouvelle psychologie», texto seminal de 1945, Merleau-Ponty comparará a percepção fílmica à percepção das coisas. Ao cinema cabia então a função de, no seu "básico realismo", como diz o filósofo pegando em Roger Leenhardt, preservar a integridade ou "identidade" (Merleau-Ponty 2002, 28) fenoménica das coisas no filme, tal como as percepcionamos na vida, isto é, na sua temporalidade e espacialidade próprias, sendo que, concluirá mais tarde, "é impossível separar as coisas e o seu modo de aparecer" e que "a própria coisa é ambígua" (55 e 67). Reflectindo sobre o modo de *dar a ver/fazer aparecer* as coisas no cinema, Merleau-Ponty (59) formulará uma promessa: "a experiência cinematográfica será percepção". Essa "promessa" cumpria-se no projecto teórico de Kracauer (1997, 71) com a regra, de índole teleológica, isto é, ao nível das propriedades básicas do *medium*, que fixava o seguinte: "qualquer narrativa fílmica deverá ser montada de maneira a ficar confinada a implementar intriga, mas também de maneira a fugir desta através dos objectos representados, por forma a que estes possam aparecer na sua sugestiva indeterminação". Voltamos ao tal jogo frágil de equilíbrios, o mesmo que regulava as distâncias e imbricações entre as tendências realista e formativa. Contudo, no que diz respeito à "narrativa fílmica", Kracauer irá privilegiar as denominadas histórias encontradas e episódicas que, ao invés de se imporem ao fluxo da vida, pelo contrário, nascem dele e nele se vão gerando. Contra, por um lado, os filmes experimentais, mais preocupados com a representação de realidades interiores e subjectivadas, e, por outro lado, contra o filme teatral ou romanceado, que acorrenta o cinema às formatações discursivas do teatro e da literatura, Kracauer apontará a história encontrada (4a) e o episódio (4b) como os modelos narrativos que melhor respeitam aquilo que designa por "grão do filme".

[4a] O filme encontrado nasce não de uma peça dramatúrgica ou de um romance pré-escrito, mas de um confronto com a realidade. Estará próximo, de modo quase literal, da ideia de cinema como escrita do real, sugerida por Pasolini e, depois, explorada por Deleuze. "Sendo descobertas ao invés de fabricadas, eles [os filmes encontrados] são inseparáveis de filmes animados por intenções documentais", isto é, complementa Kracauer (1997, 246), "eles aproximam-se de satisfazer essa exigência pela história que 'reemerge dentro do ventre da não-história'". Ao arrepio do filme

factual puro e duro – categoria em que se incluem as *newsreels*, os *travelogues* ou os documentários informativos "sem história" –, invoca os exemplos de *In the Street* (1946-1952), onde a narratividade é mínima e elusiva, e de *On the Bowery* (1956), em que a actualidade se reencena à frente da câmara. No meio, Kracauer encontrará o exemplo da "narrativa ténue" de Flaherty, em que as acções das pessoas – não personagens – governam o rumo incerto do filme. Um rumo, ainda assim, suficientemente estruturado para que nele possamos detectar, sem esforço, compactas e distintas narrativas.

[4b] O episódio, ao contrário da história encontrada, é menos claramente um documentário que um filme narrativo. Constituído por uma ou mais unidades narrativas, o episódio é um género difícil de distinguir da história encontrada, ainda que contrariamente a esta última não se sujeite tanto aos ditames do real. Não sendo categorias mutuamente exclusivas, parece-nos claro que há um maior grau de dramatização nas narrativas "episódicas". O exemplo maior é Rossellini e, para explicar a dualidade desta categoria, Kracauer (1997, 256) cita Fellini que define assim o seu "mestre": "ele é ao mesmo tempo impreciso e preciso". Impreciso, porque – como já adiantámos – falha em tornar coesos os elementos das suas narrativas. Preciso, porque há nos seus filmes um sentido nítido extraído da realidade material dos fenómenos. O episódio nasce da realidade mas dela pode distanciar-se de tal modo que acabe por perder a sua dimensão documental, tornando-se assim permeável àquilo que Kracauer (257) define como um perigo de auto-contenção: "a qualidade cinemática de um episódio depende da sua permeabilidade, está destinada a deteriorar-se se desligar o fluxo da vida de onde emerge".

[5] Por fim, o fluxo da vida, afinidade reservada ao cinema que é omnipresente em toda a teoria kracaueriana, revela-nos que o cinema é menos "outro *medium*" que uma "exponenciação" das qualidades inerentes à fotografia. Nas suas palavras, e em jeito de súmula, diz: "Agora os filmes tendem a captar a existência física na sua infinitude. Com efeito, pode-se também dizer que eles têm uma afinidade, evidentemente negada à fotografia [mas desejada por esta?], com o *continuum* da vida (…)" (Kracauer 1997, 91).

2.6. Das funções do cinema: registo e revelação

Secundando a dimensão técnica do cinema e, com isso, instanciando um realismo básico menos sobre "como se filma" do que sobre "o que se filma", Siegfried Kracauer (1997, 41) vai definir os dois desígnios do cinema na relação com a sua variedade temática e objectal, distinguindo, de novo *basicamente*, as suas funções de registo das suas funções de revelação. Por um lado, o cinema regista temas visíveis à superfície e evidentes ao olhar. Por outro lado, o cinema dá-nos a descobrir objectos que chamam a nossa atenção através da técnica cinematográfica. Estas duas funções advêm da natureza fotográfica do cinema, visto que também a fotografia possui a capacidade de revelar e de registar o real. Mas deve-se perguntar: registar o quê? Kracauer aponta como temas matriciais do registo fílmico: [1] as perseguições, [2] a dança, [3] os objectos inanimados e [4] o movimento nascente.

[1] As perseguições, um complexo de movimentos interrelacionados, são "movimento no seu extremo, pode-se mesmo dizer movimento como tal" (Kracauer 1997, 42). Através da perseguição, como já notara antes Béla Balázs (2010, 64) em *Visible Man*, o cinema, como nenhuma outra arte é capaz, põe "o destino em acção, *o perigo à vista*, ainda não aqui mas já presente (...)". Dificilmente encontramos instituição maior na narrativa clássica que o proverbial desfecho da perseguição, mais até que a própria perseguição, na medida em que esta, sobretudo com a morte do *slapstick*, se foi "abstractizando". D.W. Griffith levou a perseguição ou a corrida a um outro nível com a *last-minute rescue* (Kracauer 1997, 42), que, nas palavras de João Mário Grilo (1997, 105), é "responsável por uma certa cristalização da identidade narrativa do filme clássico americano". Foi ela que, qual *Deus ex machina*, garantiu a coesão da estrutura narrativa clássica, onde normalmente ao casal enamorado se interpõe um vilão que fará tudo para impedir o *happy ending*. A *last-minute rescue* é o sopro do vento que empurra a perseguição final para o reencontro dos amados e a punição do malfeitor.

[2] "Próprios" do cinema são também, segundo Kracauer (1997, 43), os números de dança e música que se desenrolam no mundo tangível, que nascem das situações de personagens não-extraordinárias. Exemplos disso são os números musicais diegéticos em Howard Hawks (exemplo de *Only Angels Have Wings*) ou Jean Renoir (exemplo de *La règle du jeu*). Aqui, de novo, importa invocar «Le cinéma et la nou-

velle psychologie» de Merleau-Ponty (2009, 19-20), na parte em que o filósofo francês sublinha a necessidade de uma espécie de papel silencioso a ser desempenhado pela música. Merleau-Ponty defende o uso da música não como sublinhado psicológico, mas como elemento *no* mundo, como parte integrante da vida das personagens. Assim, a música "não deve servir para entupir os buracos sonoros, nem para comandar de uma maneira completamente exterior os sentimentos e as imagens (...)" (20).

[3] Por outro lado, as possibilidades que os objectos encerram são dadas a descobrir sobretudo pelo cinema. "Porque é que os filmes precisam de actores?" (Kracauer 2012, 204). Esta pergunta, nada inocente, surge num artigo que Kracauer produziu para traçar a distinção entre o teatro e o cinema. Para si, mas de novo citando indirectamente Béla Balázs (2010, 46) e a sua defesa da "face das coisas", os objectos e os actores têm, perante a câmara, o mesmo valor material (Kracauer 1997, 45). Toda a sua teoria parece balancear um fascínio quase animista pelos componentes psico-físicos dos objectos com um desprezo pelo actor profissional. Kracauer seguiria, assim, as palavras de Edgar Morin (1997, 187): "os objectos adquirem alma e vida. No seio do realismo, nasce um animismo".

Apesar desta ou, na realidade, por causa desta sobrelovarização da coisa não-vivente, Kracauer conferirá um estatuto especial a essa figura tipicamente hollywoodiana que se confundia tanto com fetiche como com mercadoria: a *star*. A sua definição de "estrela do cinema" é tão intuitiva quanto exacta: aquele actor cuja imagem, corpo e gestos, suplanta a memória dos filmes onde entra. Aproximando-se de Bazin (1985), no seu fundamental texto sobre Humphrey Bogart e a forma como os filmes que este protagonizava eram moldados pela sua presença[88], Kracauer vai enfatizar "o ser", a casualidade e o físico da *star*. Ora, para se ser um actor cinemático "não se deve interpretar", isto é, "o actor de cinema deve interpretar como se não interpretasse, como se fosse uma pessoal real apanhada no acto pela câmara" (Kracauer 1997, 94-95). Por portas travessas, Kracauer (99) aproxima o não-actor à *star* de Hollywood, afirmando que "A típica estrela de Hollywood parece-se com um não-actor

[88] No ano da sua morte, causada por um cancro no estômago e "um milhão de uísques", Bazin escreve um artigo para os *Cahiers du cinéma*, «La mort d'Humphrey Bogart», em que procura fixar a assinatura da sua metapersona mítica. Para o crítico francês, Bogart vai trabalhando, de filme para filme, numa espécie de progressiva internalização das ideias de decadência e de morte, como que chamando a si, precisamente, a sua própria decadência e a sua própria morte. Ele foi o epítome da "imanência da morte" e o admirável e venerável reflexo da nossa própria decomposição. Nesse texto, Bazin como que antecipava Luc Moullet, que em 1993, nas páginas dos *Cahiers du cinéma*, falará não de uma "politique des auteurs", mas de uma "politique des acteurs" (Douchet 1998, 104), onde figuram nomes como os de Chaplin, Stroheim e Welles.

por interpretar uma personagem parecida consigo mesma ou pelo menos desenvolvida a partir de si, frequentemente com a ajuda de maquilhagem e especialistas em publicidade".

[4] O movimento nascente, um dos conceitos mais originais em Kracauer (1997, 44), é o "movimento em contraste com a inércia". Inclui os momentos em que o movimento é suspenso temporariamente, para ser, logo depois, retomado. Kracauer dá como exemplo os filmes de Alexander Dovzhenko, cineasta soviético singular a quem um especialíssimo admirador, Henri Langlois (2014, 256), atribuira a seguinte, e muito significativa, frase: "Apenas um cineasta foi capaz de fazer obra em pedra". O que Kracauer vai reter de Dovzhenko é aquilo que Balázs (2010, 111) em *Der Geist des Films*/*The Spirit of Film* chamara de "uncanny stillness", virtuosamente demonstrada nas cenas de guerra de *Arsenal*, mudo de 1928 sobre a causa ucraniana e a sua relação contraditória com a tutela soviética. A imagem de dois soldados russos imóveis, quase petrificados, um com uma pistola apontada à cabeça do outro, *choca* com a imagem de um contingente militar que rasga, num movimento brusco, a diagonal do quadro[89]. Apetece dizer que tal como "o cinema sonoro inventou o silêncio" (Bresson 2000, 44), antes, o cinema, depois (e "no encalço") da fotografia, inventou a imobilidade, uma "estatualização" dos corpos e uma petrificação da moral face à visão da Medusa, isto é, da Guerra.

"Quantas coisas são invisíveis aos nossos olhos! Permanecem na retina inadvertidas como se não existissem", escrevia nos seus *Cahiers* Paul Valéry (2007, 66). Na função reveladora do cinema, Kracauer encontrará o *meio* para libertar dos nossos

[89] Esta espécie de lutuosa celebração da imobilidade decorre tragicamente de uma vida marcada pelo trauma da guerra e a proscrição de que foi vítima pelo "ossificado" Comité do Cinema do Estado soviético (Dovzhenko 1973, 127). Os diários de Dovzhenko, escritos durante e após a Segunda Guerra Mundial (onde foi correspondente), constituem um relato horrífico sobre a transformação dos corpos – e da vida – em dor, sangue e ossos. Corpos gaseados pelos químicos, congelados pelo frio, suspensos na forca por odiosas traições à pátria... Dovzhenko encontra na imobilidade cadavérica, ou, como lhe chama Balázs (2010, 111), na "não acção" dos corpos o *locus* patético do horror à guerra: "Homens enforcados", (d)escreve em 1941, "escorregam dos nós das cordas e quebram como estátuas de mármore" (Dovzhenko 1973, 26). Imagem semelhante assombra a história do pequeno Taras e da sua vingança contra os alemães que enforcaram o seu pai: "O pai de Taras permanece na vila por algum tempo. O seu corpo está congelado, coberto de geada, como uma estátua" (71). Sobre a belíssima história de amor entre uma rapariga ucraniana, Sanya, e um soldado ucraniano, Vasyl, que se prepara para dar a vida pelo país contra os alemães, Dovzhenko dá voz aos receios do amante: "(...) se eu explodisse para lá das árvores no meio do inimigo de tal forma que nada restasse de mim para enterrar, eu tornar-me-ia numa estátua de bronze na tua aldeia, Sanya" (65). E o que será do coração de Sanya? "Estou morta e vou permanecer morta durante o resto da guerra. Eliminarei a guerra da minha vida como se nunca tivesse acontecido. O meu coração é de pedra" (66). Abusada pelos alemães, Dovzhenko encontrará Sanya despida, estendida sobre as suas roupas rasgadas: "parecendo-se com uma estátua de mármore na sua própria lápide" (67).

sentidos as coisas que se ocultam na retina, ou melhor, no olho e no espírito, aproximando-se, por esta via, dos conceitos de Cine-Olho em Dziga Vertov e de inconsciente óptico em Walter Benjamin.

Nos anos 20 e 30, Dziga Vertov fez da ideia de um cinema subjugado ao real um verdadeiro manifesto estético-político, onde desenvolveu os conceitos de "Cinema-Olho", "Cinema-Verdade" e "Vida de Improviso" (Sadoul 1975, 100). Todas estas noções, complementares entre si, respondiam a uma urgência revolucionária: contrariar o "Cine-Punho" de Eisenstein. Se o realizador de *Bronenosets Potemkin*/*O Couraçado de Potemkin* (1925) defendia que o cinema era dialéctico por natureza e era ele que iria "dialectizar" o real, Vertov advogava precisamente o contrário: o real, pela sua natureza conflituante, é que iria "dialectizar" o cinema. Elucida João Mário Grilo (2008, 104): "Para Eisenstein, a dialéctica está atrás da câmara, para Vertov, à frente dela". Aqui é importante perceber que o que se propugna para a nova sociedade não é "A Câmara de Filmar do Homem", mas "O Homem da Câmara de Filmar". É o olho da câmara – não o do homem – que tem a capacidade de capturar no fluxo da vida a mensagem revolucionária. É o olho da câmara – não o do homem – que mostra o caminho para a verdade: "Está longe de ser fácil mostrar a verdade. Mas a verdade propriamente dita é simples" (Vertov 2000, 365). O "Cine-Olho", produtor do "JOVEM ELÉCTRICO", surge como meio para tornar o invisível visível: "é o reino daquilo + que o olho nu não consegue ver, simultaneamente um microscópio e um telescópio, um olho raio X, o olho 'cândido' (...)" (362). Nestas ideias parece participar a reflexão de Béla Balázs (2010, 92) segunda a qual o cinema é um novo órgão que torna possível à humanidade um modo ampliado da experiência do mundo. Como tal, é preciso usá-lo, mas não sem antes deixar de promover a reflexão acerca dos "porquês" e dos "para quês" desse uso, lição moral e política, para a qual, no ano de 1935, Rudolf Arnheim (2008, 95) convocara "os críticos de cinema do amanhã".

Benjamin vai adaptar o conceito de inconsciente óptico da psicanálise à percepção fílmica, procurando ver na imagem fotográfica a promessa de uma libertação, através de técnicas como o *ralenti* e o grande plano, de percepções que estavam escondidas no nosso inconsciente, como as pulsões e recalcamentos que Freud analisa, por exemplo, em *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*/*Psicopatologia da Vida Quotidiana*. No seu mais célebre artigo, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technis-

chen Reproduzierbarkeit»/«A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica», escreve Benjamin (1992a, 104-105):

> "(...) a câmara intervém com os seus meios auxiliares, os seus 'mergulhos' e subidas, as suas interrupções e isolamentos, os seus alongamentos e acelerações, as suas ampliações e reduções. A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões".

Rosalind Krauss, lendo Benjamin, refere que este conceito benjaminiano nos ensina que "a visão humana pode ser entendida como sendo menos que um mestre de tudo o que inquire, dado o conflito em que está com o que é interno ao organismo que a acomoda" (Krauss 1993, 178). A fotografia, em certo sentido, viria então redimir a possibilidade desse conflito e, com isso, tornar possível um acesso despsicologizado à matéria.

A substância fundamental desta realidade estaria nas pequenas manifestações da vida, como o movimento de um pé a seguir ao outro ou o bater de asas de um pássaro ou... o agitar das folhas pelo vento que seria, para os primeiros espectadores do cinema e, celebremente, para D.W. Griffith (Bogalheiro 2014, 13), o *locus* de toda a potência poética ou reveladora do cinema. O mundo visto chegava a superar, no "milagre" da sua auto-enunciação, o mundo vivido: "A folha assim projectada era, por força da sua auto-linguagem, mais 'real' e carregada de sentido na sua tremura na brisa que a folha da árvore significável" (Munier 1989, 39). O fascínio de Kracauer por esta visão "epifânica" da realidade, tal como é mostrada pela câmara, explica o gosto em coleccionar, na sua prosa ensaística, os pequenos grandes objectos *da* ou *de que é feita a* vida moderna, tais como espectáculos de *vaudeville*, circo, parques de diversões, dança, salas de cinema, arquitectura, fotografia vernácula, arcadas, boxe, etc. Escreveu: "As expressões ao nível da superfície (...), em virtude da sua natureza inconsciente, oferecem um acesso não mediado à fundamental substância das coisas" (Kracauer 1995, 75).

Através dos "assuntos menores" – e o cinema ainda era considerado uma arte menor, mesmo quando concluiu o seu *Theory of Film* – o pensamento de Kracauer procurava figurar ou, como é o caso de *From Caligari to Hitler*, prefigurar conflitos

latentes na sociedade. Mais do que ver ou até ler, Kracauer propunha-se "ouvir" aquilo que, em surdina, os filmes lhe diziam durante o grande "sono ideológico" induzido na sala escura. Escrevia então, num dos seus mais célebres artigos do período Weimar, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino»/«The Little Shopgirls Go to The Movies», que "Com vista a investigar a sociedade de hoje, temos de ouvir as confissões do produto da sua indústria de cinema" (294). Com *From Caligari to Hiler*, o teórico alemão agiu na pele de um "mediador [que] redime fragmentos do passado" (264). Nas suas páginas, propôs rever, para ouvir e dar a ouvir pela primeira vez, "as confissões" do cinema de Weimar sobre a barbárie que estava para vir. Retroagindo sobre a História, Kracauer detinha o momento pungente em que, como o cavalo de Muybridge, a sociedade alemã tirava os dois pés do chão durante o galope e perdia o contacto com o projecto da (sua) humanidade.

Além do grande plano (que veremos à frente), a possibilidade de congelar o tempo estará na base das primeiras demonstrações do poder revelador do cinema/fotografia enquanto arte do movimento e enquanto instrumento científico. As imagens cronofotográficas de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, na fronteira entre a fotografia e a animação cinematográfica (*stop motion*), visavam mais o "arresto" do movimento do que a sua libertação extática. Muybridge, por exemplo, provou aquilo que até então era apenas uma especulação: a certo momento do galope, as quatro patas de um cavalo de corrida, *de facto*, saíam completamente do chão. Por sua vez, "Marey", conta David Campany (2008, 22) em *Photography and Cinema*, "chegou a dizer aos Lumières que o seu Cinematógrafo não o interessava porque se limitava a reproduzir o que o olho via, quando o que ele procurava era o invisível". Godard dirá que a função do cinema é tornar visível o invisível e, de facto, em algumas das suas experiências som-imagem, como *Sauve qui peut (la vie)* (1980), vemos a procura, através de sucessivos *ralentis* (o título em inglês do filme é, nem de propósito, *Slow Motion*), desse desejo não de reproduzir mas de revelar movimentos escondidos no limiar que separa (ou que une como um *raccord*) o cinema e a fotografia.

Em *Fonction du cinéma*, Élie Faure (2010, 74) sintetizará os possíveis efeitos reveladores, indo além dos intuitos observacionais dos primitivos e desvelando já "a graça" que Godard encontrará no movimento arrastado e arrestado:

> "O *ralenti,* por exemplo, faz emergir das trevas do invisível um universo insuspeitado. (...) Apenas através dele percebemos que a corrida de um cão é um movimento paciente. O boxe, a patinagem ou o voo dos pássaros são um estilo de natação ou uma dança cuja graça a natação ou a dança nunca ultrapassaram, e é ele que no-lo demonstra".

Ora, Kracauer (2012, 205) num texto de 1951, que intitulou «The Photographic Approach», vai afirmar: "Com a ascensão do instantâneo fotográfico tornou-se óbvio que a câmara era não só extremamente inquisitorial, como a realmente transcende a visão humana". É essa "transcendência" que o leva a categorizar tudo aquilo que, pertencendo à realidade material, escapa à consciência humana e que se revela *pelo* aparelho cinematográfico, a saber: [1] coisas que normalmente não vemos, [2] fenómenos "esmagadores" da consciência e [3] modos especiais da realidade.

[1] Como o nome indica, na primeira categoria, o teórico alemão inclui todos os objectos tão *pequenos* que não conseguimos ver a olho nu ou tão *grandes* que não conseguimos captar em toda a sua extensão (Kracauer 1997, 46). No pequeno, entramos numa das técnicas que Walter Benjamin aponta como amplificadora da nossa percepção: o *close-up*. Benjamin (1992a, 104): "Com o grande plano aumenta-se o espaço (...)". Eis uma espécie de inconsciente óptico espacial, que, segundo Kracauer (1997, 46-47), ficámos a conhecer graças a Griffith e à sua primeira aplicação em *After Many Years* (1908)[90]. Sobre o grande plano griffithiano, Béla Balázs (1985, 52) escreve: "(...) quando Griffith decepou pela primeira vez as cabeças das suas personagens e uniu-as uma a uma, em tamanho gigante, em cenas de interacção humana (...)[, ele] removeu-as do espaço e transpô-las para uma dimensão inteiramente diferente". Esta (nova) revelação do rosto humano era, enfim, o início de uma revolução no cinema que iria tornar visível o corpo humano em toda a sua expressividade inerente, libertando-o, assim, da tirania da palavra e dos conceitos instaurada desde a invenção da imprensa. Numa obra anterior, mais de vinte anos antes de Merleau-Ponty e da sua máxima "a experiência cinematográfica será percepção", Balázs descobre na "nova arte" a possibilidade de devolver a expressividade – e, com isso, re-

[90] De acordo com *The Story of Film: An Odyssey* (2011) de Mark Cousins, o pioneiro George Albert Smith terá usado o grande plano pela primeira vez, no seu filme *Sick Kitten*, no ano de 1903. Não se trata, contudo, de um grande plano griffithiano, dado que este tinha como principal objecto o rosto humano, mormente o de Lillian Gish, mas de um simples plano de pormenor, que serve para capturar a imagem de um gatinho adoentado ao colo de uma menina que lhe administra o xarope por uma colher.

configurar ou, verbo mais certeiramente kracaueriano, "redimir" – a percepção que o homem tem da sua gestualidade e do mundo, em cada uma das suas polifónicas fisionomias (Balázs 2010, 14-15 e 84).

Há uma diferença subtil entre o grande plano para Balázs e o grande plano para Kracauer. Este último tende, numa linha baziniana não forçosamente de sinal negativo, a ver a potência do grande plano como forma de abstractização do pequeno; logo, uma reconfiguração/deformação da matéria mostrada. Já Balázs (2010, 39) elogia o grande plano como "uma aguda observação do detalhe"; logo, inserido na cadeia de imagens, uma forma de aproximação à matéria mostrada (o que mais comummente se denomina de inserto), no sentido da revelação da sua propriedade lírica[91]. Para Eisenstein, explica João Mário Grilo (1997, 271) em *A Ordem no Cinema*, a designação técnica fazia toda a diferença: para os soviéticos (e também nós, portugueses), o grande plano é uma questão de escala e de valor daquilo que o plano mostra ou uma apreciação de novo valorativa do próprio plano em si mesmo, ao passo que o *close-up* norte-americano nomeia um ponto de vista sobre o que é mostrado. Mediante o exposto, apetece dizer, jogando no limite da semântica, que em Balázs o grande plano tende a ser visto como um *close-up* – o fascínio reside na sua função de lupa – e que, para Kracauer, o *close-up* se distingue na experiência fílmica enquanto "grande plano" – o fascínio está na sua função mágica ou anamórfica de transformação das escalas:

> "Qualquer grande *close-up* revela novas e insuspeitas formações da matéria; texturas da pele são reminiscentes de fotografias aéreas, olhos transformam-se em lagos ou crateras vulcânicas. Estas imagens ampliam o nosso ambiente num sentido duplo: elas ampliam-no literalmente; e, ao fazer isso, elas rompem com a realidade convencional, abrindo caminhos que apenas explorámos, quando muito, em sonhos" (Kracauer 1997, 48).

[91] No rosto em grande plano, Balázs (2010, 100-101) encontra uma nova dimensão na experiência sensível a que chama fisionomia. Se o grande plano de uma mão "significa" um ser humano, o grande plano de um rosto relaciona-se não espacialmente com alguém, mas com as suas emoções e pensamentos. A linguagem do rosto, tal como é traduzida no grande ecrã, é a expressão máxima da potência fisionómica do mundo revelado pelo cinema. A função fenomenal da câmara passará pela desocultação da face de todas as coisas, todas elas "em si mesmas" possíveis ecrãs para a projecção do rosto humano.

O grande plano pode – Eisenstein comprova-o – conferir monumentalidade ao pequeno, mas não nos dá em pequeno a monumentalidade autêntica, a monumentalidade do grande. De novo Balázs (2010, 41): "O *pathos* do grande é um efeito que não tem igual no cinema". Dos grandes objectos, o cinema privilegia as massas ou as multidões. "Walter Benjamin", nota Kracauer (1997, 50), "observa que no período marcado pela afirmação da fotografia as visões diárias de multidões em movimento ainda eram um espectáculo para o qual os olhos e nervos tinham de se ajustar". Élie Faure (2010, 90) vê no cinema essa capacidade não só de se confundir com a multidão, mas também de a captar em toda a sua extensão: "Linguagem do movimento, o cinema participa no movimento das multidões que o animam com o seu movimento". Sob clara influência de Benjamin e Faure, Kracauer (1997, 50) enuncia da seguinte forma o poder redentor da "função" cinemática:

> "Por altura da sua emergência, a massa, esse animal gigante, era uma nova e perturbadora experiência. (…) apenas o filme, a plena concretização dos objectivos da fotografia num certo sentido, se mostrou à altura da função de captá-la em movimento".

Do grande ao pequeno e do pequeno ao grande temos aquilo que, num ensaio admirável que escreveu para o *Frankfurter Zeitung* nos anos 20, Kracauer (1995, 75-89) definiu como "o ornamento da massa" (*der ornament der masse*). Sobre este conceito ambicioso, síntese crítica da experiência moderna tecnocrática, prefiguração dos totalitarismos ultra-racionalistas que aí vinham ou de uma razão que "salta fora" dos homens para se virar contra o Homem – ouve-se ao fundo o ruído ecoante, voraz e terrível, do Estado-máquina nazi –, mas também metáfora pujante do cinema… dizemos, é sob este contexto intelectual que Kracauer vai descrever, com ironia, a espectacular *performance* das Tiller Girls, um grupo de bailarinas dos anos 20 que enchia estádios inteiros na América e por todo o mundo, por causa daquilo que Kracauer descreve como sendo uma coreografia monumental "em bloco", com uma precisão matemática, que servia sempre um efeito final, colorido e animado. A finalidade desta massa humana era o ornamento. "De facto, ninguém daria conta da figura final se a multidão de espectadores, que tem uma relação estética com o ornamento e não representa ninguém, não estivesse sentada à sua frente" (Kracauer 1995, 77). É

fotográfico o efeito deste "(...) trabalho da precisão, um delicioso Taylorismo de braços e pernas, charme mecanizado" (Hansen 2012, 45). Kracauer especifica: fotográfico como da fotografia aérea. "A sua ginástica de massas nunca é realizada pelos seus corpos preservados por inteiro, cujas contorções desafiam o entendimento racional. Braços, coxas, e outros segmentos são os componentes mais pequenos da composição" (Kracauer 1995, 78).

E os rostos, onde cabiam na visão panóptica desta cadeia humana maquinalmente acertada com a produção de movimento amputado? Pois bem, os rostos estão lá – como podiam não estar se há braços e pernas humanas em acção? –, mas Kracauer não os discerne – como os podia discernir se os braços e as pernas são *o rosto* desta multitude que é só acção em trabalho, figuração anónima e ornamental? "Porque só o isolamento nos dá forma, apenas a separação nos dá consciência. A massa devora as duas, e portanto sempre apareceu como uma lei sem pensamento, movimento sem forma"[92], escreveu Béla Balázs (2010, 145).

Num livro quase 80 anos mais velho que o ensaio de Kracauer, Garrett Stewart (1999, 308) descreve como *Modern Times* de Chaplin, especialmente na sequência antológica do operário a ser engolido pela máquina, reflecte criticamente a modernidade tecnológica originada na concepção fordista de trabalho óptimo ou optimizável, segundo a qual o operário trabalha melhor se desempenhar uma tarefa despida de significado para ele. Sem ter uma percepção do "todo", o operário deverá constituir apenas mais uma roda na grande engrenagem do sistema capitalista. Numa palavra: *o todo está nele, mas ele não o sabe*. A defesa que Kracauer e também Walter Benjamin fazem do nível mais aparentemente superficial da linguagem hollywoodesca, a comédia *slapstick*, em particular a de um *clown*, Charles Chaplin[93] , justifica-se, então, pela a sua inerente capacidade para "(...) subverter o regime imposto economicamente com orgias bem improvisadas de destruição, confusão e paró-

[92] "Sem rosto" era (ou ficara) o sobrevivente da *Shoah*: "sabia que em Auschwitz ser diferente significava a morte, enquanto os anónimos, os que careciam de rosto, sobreviviam" (Nancy 2006, 53). Tornar-se "não visto" aos SS, como parte ornamental de um conjunto – os alemães nazis chamavam *figuren* aos cadáveres dos judeus gaseados, como se de facto estes não fossem mais que desprezíveis bonecos ou "figurantes" do processo histórico –, era, assim, parte fundamental da estratégia de sobrevivência desse deportado citado por Jean-Luc Nancy em *La représentation interdite*.

[93] Na sua crítica a *The Gold Rush*, Kracauer elege Charlot como o símbolo dessa potência negativa inscrita na imagem medúsica da massa ornamental: "Outros homens têm uma consciência do seu eu e vivem relações humanas; ele perdeu o seu eu, não podendo por isso viver aquilo a que se costuma chamar vida. Ele é um buraco em que tudo cai; aquilo que normalmente está unido num todo rebenta ao bater no fundo e desfaz-se nos seus próprios pedaços" (Didi-Huberman 2012, 219).

dia"[94] (Hansen 2012, 47). No espectáculo das Tiller Girls pouco ou nenhum era o espaço dado aos elementos que redimiam o racionalismo desumanizador da modernidade tecnológica, a saber: o acaso e o improviso, duas ideias-força de combate à instituição clássica em *Theory of Film*, dois cavalos de batalha pela afirmação de uma linguagem nova, uma modernidade estilhaçada pelo seu próprio reflexo.

Nas entrelinhas do texto sobre as Tiller Girls, irrompe a imagem do "animal gigante" de que Kracauer falava. A multidão ou a massa, como sinónimo do perigo de dissolução das identidades – dos homens por uma qualquer máquina organizativa superior –, preocupava Kracauer tal como preocupava Benjamin[95], que cedo viu nesse "tipo-ideal" da modernidade baudelairiana o modelo capitalista da economia de mercado. Em «A Modernidade», Benjamin (2006, 64) escreve: "O (…) modelo [das multidões] são os clientes que – cada um no seu interesse privado – se juntam no mercado em volta de uma «causa comum». Tais concentrações muitas vezes só têm existência estatística". No seu *Livro das Passagens*, Benjamin (2002, 446) observa que as massas "(...) apagam todos os traços do individual". Antes de Kracauer e Benjamin, George Simmel (2004, 91) referia como nas grandes metrópoles "O indivíduo é reduzido a uma *quantité négligeable*". Contra a corrente da modernidade – mas nela se confundindo – des-cobre-se o *flâneur,* o "homem da multidão" de Poe que, em Benjamin, estaria para a multidão como o *clown* estava para o mundo no *slapstick* norte-

[94] Num texto de 1951, «Silent Film Comedy», Kracauer (2012, 216) faz o seu elogio à comédia do cinema mudo ("Era cinema genuíno"), chegando, aliás, à desencantada conclusão de que "a comédia morreu com o cinema mudo". Até chegar à constatação desse súbito ocaso, elogia a capacidade dos melhores *performers* para captarem o fortuito e o acidental, sendo este último "a alma do *slapstick*". Apesar de neste texto separar o *clown* do circo do intérprete cómico do cinema burlesco (este último, ao contrário do primeiro, sublinha sobretudo a incapacidade de superar obstáculos, "numa tentativa constante de apresentar salvamentos bem sucedidos como resultado do puro acaso"), a reflexão mais programaticamente relevante de Kracauer sobre o potencial "estilhaçante" do acto cómico encontrar-se-á no seu texto de Weimar sobre o circo, mais especificamente o Zircus Hagenbeck. Aí o palhaço é retratado como a força anárquica que desmonta, pelo riso, "as reivindicações imperialistas de racionalização" (Hansen 2012, 46). "A gargalhada", escreveu Benjamin (2002, 325), "é uma articulação estilhaçada".

[95] Uma preocupação, explica Miriam Bratu Hansen (2012, 57), que ganhava, por vezes, sinais contraditórios. Para Kracauer, a visão da multidão, dada pelas artes populares (pelo cinema/na sala de cinema, pelo circo/no circo, pelo teatro/no teatro, etc.), consideradas "menores" pela "alta arte burguesa", mas onde "(...) a própria esfera da experiência (...) é mais palpável e mais destrutiva" (56), poderia produzir, pela sua crítica imanente, uma nova consciência pública ou então "uma esfera alternativa que se pode realizar a si mesma através da destruição da esfera pública dominante, burguesa, que ganha legitimação das instituições da alta arte, educação e cultura que não estão relacionadas com a realidade" (55). No seu artigo «Kult der Zerstreuung»/«Cult of Distraction», Kracauer escreve: "quanto mais as pessoas se percepcionarem como uma massa, mais cedo as massas vão desenvolver os seus poderes criativos no domínio espiritual e cultural que vale a pena financiar" (53). Kracauer não celebra a massa, mas também não nega que nesta reside a cura para o seu veneno; os mecanismos imanentes que despertam no homem moderno uma atitude crítica decorrente do facto de este se reconhecer como parte do "animal gigante".

americano segundo Kracauer: "(...) o *flâneur*, através do *gestus* da sua errância sem rumo, vira costas à multidão, mesmo quando esta o empurra e arrasta (...)", escreveu Hannah Arendt (1991, 191).

À rua e à multidão (o grande), Kracauer contrapõe o rosto humano (o pequeno). E na luta entre os dois, um embate típico da modernidade, encontra uma das histórias mais reproduzidas pelo cinema: David contra Golias. Na história mítica, o mais pequeno supera o maior, sugerindo que no individual estará o segredo que detém a marcha imparável das massas. David simboliza também o triunfo do que tem menos força, aquele para quem – e a diferença idiomática, como vimos, conta – o *close-up* não traduz uma aproximação física mas a aquisição valorativa de um "grande plano". De qualquer modo, antes de nomear o vencedor, Kracauer (1997, 303) atém-se àquilo que a dinâmica dessa "luta", entre David e Golias como entre o rosto e a rua, nos pode dar:

> "Um rosto no ecrã pode-nos atrair como uma manifestação singular do medo ou da felicidade independentemente do motivo da sua expressão. Uma rua a servir de fundo para qualquer desavença ou relação amorosa pode mover-se para a frente e produzir um efeito intoxicante".

Pensamos que é devido ao perigo de uma existência "ornamental" que Kracauer advogará, em *Theory of Film*, o cinema como elemento "redentor" da realidade física, na sua capacidade de captar o todo (a multidão) sem aniquilar, muito pelo contrário, a parte (o indivíduo). Enfim, pelo cinema, cada Tiller Girl *pode ser* um todo em si mesma e não apenas a parte instrumental de uma coreografia maquinal, suprahumana. Afinal, a fórmula certa não será tanto "David contra Golias" ou "David e Golias", mas a constatação de que, pelos "grandes planos" do cinema, David *é* Golias. E se cada um de nós, entre o público, "monster without a head" como o descreve Calvero/Chaplin em *Limelight*, é já de si uma espécie de Tiller Girl, um grão de areia no deserto, percebemos que pelo movimento de aproximação (*close-up*) estas "criações supra-individuais da sociedade humana" são "mais que a soma dos indivíduos que a compõem, são criaturas vivas com uma forma e uma fisionomia só suas" (Balázs 2010, 41). De grão de areia no deserto tornamo-nos, nós, átomos no magma es-

pectral e espectatorial do cinema e da modernidade, em grãos na engrenagem da maquinaria social, porque se outrora o homem das urbes participava numa coreografia colectiva que lhe escapava, agora, pelo menos, (graças ao cinema, ou melhor, a *um certo cinema*, lê-se como que entre parêntesis) nunca aquele teve tanta consciência disso. Tratava-se, como advogava de novo Balázs (por via do *close-up*), de tornar o indivíduo não rosto da multidão mas a multidão rosto do indivíduo.

Ainda dentro das "coisas que normalmente não vemos", surge o transitório como o conjunto de impressões evanescentes que assombram o espectador bem para lá do visionamento, assim como os movimentos só captáveis pelas técnicas cinematográficas e que o tornam lento ou acelerado. Kracauer (1997, 53) caracteriza, assim, o *slow-motion*: "Os planos em *slow motion* são semelhantes aos *close-up*; eles são, por assim dizer, *close-up* temporais conseguindo no tempo aquilo que o *close-up* consegue no espaço". Estas técnicas só respeitam uma abordagem cinematográfica se considerarem contextos focados na existência física – a tal subordinação da técnica às propriedades básicas do *medium*.

Kracauer entende "os ângulos mortos da mente" um pouco como o faz Revault D'Allonnes (1994, 20-21) quando fala das inevidências do real, englobando, desta forma, todos os elementos que, sendo perceptíveis a olho nu, por alguma razão nos passam despercebidos. Kracauer dá três exemplos: aquilo que designa por "complexos não-convencionais" (*unconventional complexes*), o refugo e o familiar.

Os "complexos não-convencionais" são todos os objectos para nós banais que se podem revelar verdadeiras descobertas quando captados pela câmara (Kracauer 1997, 52). Trata-se não de apreender aquilo que os nossos olhos, sozinhos, não eram capazes de registar, mas de nos fazer reparar naquilo que, por ser *demasiado evidente* aos sentidos, nos passa despercebido. De facto, se o inconsciente óptico revela, os complexo não-convecionais fazemo-nos re-parar, isto é, "parar outra vez", "mais atentamente", sobre aquilo que nos é, sempre fora, familiar. Reparação como movimento duplo de correcção (sobre a nossa abordagem à realidade física) e de salvação (do detalhe, que por nela estar tão imersa, tão "reparável", acaba por entrar num "ângulo morto" perceptivo).

O refugo enquadra todos os objectos que ignoramos no dia-a-dia, como o lixo. É impossível não retomar aqui a figura baudelairiana do trapeiro, que a cineasta-fotógrafa Agnès Varda actualizará no seu filme *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). A

tese é a de que o cinema renova o interesse daquilo que não tem valor. Como tais indigentes que respigam e renovam a utilidade daquilo que a sociedade deitou fora como coisa inútil, também o cinema manifestará um particular interesse por aquilo que a sociedade marginaliza ou despreza. Chaplin será o pai de todos os trapeiros e, por sinal, o primeiro sinónimo universal para o que o cinema *pode* ser: cinemático, exactamente.

Pelo contrário e finalmente, o cinema revela o familiar que só nos é dado a percepcionar de forma mediada. Por familiar Kracauer (1997, 54-55) entende "[Coisas] que damos como garantidas". Ou seja, o familiar enquadra todos os elementos da experiência, que como diz Kracauer (1997, 55), "sabemos de cor [*know by heart*] [mas] não sabemos com o olho". Por exemplo, caras nossas conhecidas, a rua perto de nossa casa e os sons e vozes que nos são tão familiares que não damos por elas. Já notava Balázs (2010, 118) em *The Spirit of Film* que "Hábitos de olhar tornaram o nosso entorno invisível. Vemos unicamente a existência das coisas, não a sua forma verdadeira". Caberá ao cinema revelar o que nos é próximo, tão próximo que perdemos a distância justa, malgrado as nossas "rotinas mortas" (118) que nos impedem de ver a sua "face escondida", usando uma imagem da fisionomia balázsiana[96].

[2] Dentro do que define como "fenómenos esmagadores da consciência", Kracauer (1997, 58) inclui "Catástrofes climatéricas, as atrocidades da Guerra, actos de violência, devassidão, e morte", isto é, acontecimentos que tendem a esmagar a consciência a que só câmara está apta a representar. O autor dá o exemplo do célebre filme de Edison *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895), primeira metragem a celebrar o efeito da violência – uma decapitação – representada pelo cinema. Na representação do mais impensável horror o cinema chega a tocar a possibilidade de suplantar o real, algo a que os teóricos pós-modernos levaram o mais longe que conseguiram nas suas explorações teóricas da relação entre cinema e guerra. Se Jean Bau-

[96] Charles Bukowski escreve, inadvertidamente, sobre este aspecto numa das páginas do seu romance *Women*: Chinaski tenta acordar Tammie, que parece estar inconsciente: "Tammie começou a reagir. Mexeu-se. Depois abriram-se-lhe os olhos. Só por causa de uma nova voz. Ninguém dá atenção a uma voz familiar. As vozes familiares tornam-se parte integrante da pessoa, como uma unha". A famosa forma básica e ignóbil do dedo grande do pé, segundo Georges Bataille, pode pela câmara fotográfica, por exemplo, de Jacques-André Boiffard, autor da fotografia *The Big Toe* (1929), devolver o homem à sua natureza animal, desforme e básica. "Podemos sempre imaginar que um dedo do pé, sempre mais ou menos danificado e humilhante, é psicologicamente análogo à brutal queda de um homem – por outras palavras, à morte" (Bataille 1986, 22). O cinema, também na sua dimensão básica, tem a capacidade para (re)lançar esse olhar sobre o que, por muito próximo que nos esteja (um dedo do pé!), procuramos mais ou menos conscientemente suprimir (a sua imagem ou o que esta pode devolver sobre nós mesmos).

drillard, em *Simulacres et simulation*, vê na guerra do Vietname tal como é representada em *Apocalypse Now* (1979) a dimensão de um espectáculo que ultrapassa a própria realidade (fabricando, deste modo, uma hiperrealidade simulacral), Paul Virilio, em *Guerre et cinéma*, elabora sobre a justaposição histórica das estratégias de ver e não ser visto do espectador na sala escura com as estratégias de sobrevivência das partes beligerantes na história dos conflitos armados do século XX. Enfim, ao representar "fenómenos esmagadores da consciência", o cinema tem o poder de esmagar a própria realidade. Em «The Image World», Susan Sontag dá conta deste *transfert* perceptivo ante o choque de um acontecimento violento real que motiva a exclamação dos seus sobreviventes: "parecia um filme". "Perante a insuficiência de outras descrições, esta afirmação é feita, a fim de explicar até que ponto foi real" (Sontag 2013, 339).

[3] Por fim, os "modos especiais da realidade" revelam que o cinema é também um meio privilegiado para expor a forma como a realidade física é percepcionada por alguém sob um estado mental alterado, induzido pela vertigem, pelo sonho, pela dor, por álcool ou drogas, pelo medo... Kracauer (1997, 51) dá o exemplo de uma sequência em *Uberfall/The Assault* (1928), curta-metragem do cineasta húngaro Erno Metzner**.** Nela é espelhada a forma como o cinema consegue representar, através da sua técnica inerente, uma situação de medo e tensão. Neste pequeno filme também podemos encontrar um exemplo perfeito de uma perseguição que desfecha numa *last-minute rescue*. O protagonista foge de um putativo ladrão. Numa montagem acelerada, vemos os passos de ambos a encurtarem distâncias entre si, até ao momento em que o vilão, pronto que está a usar o martelo que traz na algibeira, é detido na acção pela entrada em cena de um transeunte, uma possível testemunha ocular do delito.

2.7. O cinema como matéria audio-visual

Se na imagem era fácil de detectar as afinidades fotográficas que faziam do cinema o mais perfeito *medium* de registo e revelação do real, com o som acrescentou-se uma outra dimensão, que ia muito para lá da simples adição, diria Vertov, da Rádio-Orelha ao Cine-Olho. Kracauer irá mais longe que André Bazin na ênfase que dá à ideia de que, como afirmava André Malraux, o cinema moderno nasceu "da con-

jugação das possibilidades de expressão da imagem e do som" (Agel 1983, 117). Em certo sentido, os seus dois capítulos dedicados ao diálogo, som e música serão aqueles que mais significativamente sistematizam e problematizam uma relação que vai além da imagem "em si". Bazin não se demitiu de enquadrar os problemas de som na sua teoria realista, nomeadamente quando escreve em «Rossellini vs. De Sica»: "Tornou-se intolerável num filme ouvir estrangeiros falarem uns com os outros na língua do espectador, contra toda a plausibilidade" (Bazin 2011, 142). A propósito de Rossellini, Bazin chegará a recomendar o visionamento da versão inglesa de *Europa '51*, uma vez que nela "se conservou o máximo de vozes originais" (Bazin 1992, 377). Se almejar o realismo significa sacrificar algum real ao real, então que "As crianças das ruas de Roma podem falar inglês sem que pensemos nessa inverosimilhança" (377).

Além deste respeito pelas línguas-mãe do sujeito falante, Bazin (1992, 81) falará da importância que o som teve ao "eliminar cada vez mais o expressionismo plástico como as relações simbólicas entre as imagens". Uma palavra podia, com o som, ser simplesmente dita em vez de "expressa" numa teatralização feita de rosto e corpo. Em adição à questão da palavra, sua origem, sua redimida e "redentora" audição, Bazin manifestará igualmente "ouvido" para a importância dos ruídos, por exemplo, num filme como *Les dames du Bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson. Em «Théatre et cinéma», vinca que este é

> "um filme eminentemente realista embora tudo ou quase tudo seja estilizado. Tudo, salvo o ruído insignificante de um limpa-vidros, o murmúrio de uma cascata ou o ruído da terra caindo do vaso. São estes ruídos, aliás cuidadosamente escolhidos pela sua neutralidade na acção, que lhe dão veracidade" (Bazin 1992, 176).

Ao realismo espacial junta-se, assim, uma versão, debilmente teorizada, de realismo sonoro.

Kracauer defenderá esse mesmo realismo sonoro, mas sublinhando menos a necessidade de se respeitar a proveniência das línguas ou a origem da voz no momento da rodagem. O que interessará ao académico alemão é que a voz e o som em geral conservem no filme – e, até, façam acentuar – a sua materialidade única, o seu "grão" próprio. Será, portanto, fundamentalmente uma teoria contra a língua falada, o verbo

teatralizado ou literário. Na óptica de Kracauer, secundando os receios de Eisenstein e as recomendações de Alberto Cavalcanti, o advento do som veio aproximar o cinema ao teatro e ao romance, daí que a afirmação da especificidade cinematográfica se faça num uso parcimonioso da palavra: "Todas as tentativas bem sucedidas de integração da palavra falada têm uma característica em comum: elas atiram para baixo o diálogo com vista a reforçar o visual" (Kracauer 1997, 106). Bazin usa um conceito interessante na sua análise ao supracitado filme de Bresson: imagem sonora contra imagem visual. Kracauer procurará essa dimensão poderosamente material – e, logo, realista – do ruído na própria linguagem e, por isso, combaterá a ênfase dada ao significado da palavra. A verdade é que a voz, com o cinema sonoro, passou a ser um dos elementos mais distintivos de um actor. Kracauer, que defendia que o físico é uma das qualidades mais determinantes numa interpretação, não se vai esquecer da voz, não do que "ela diz", mas do "como ela diz".

Ao contrário de Bazin, Kracauer elogiará Rossellini por, em vários dos seus filmes, nos dar a ouvir línguas estrangeiras sem percebermos o seu significado – um dos exemplos mais notáveis será, obviamente, *Paisà*, mas também *Era notte a Roma* (1960). Ao mesmo tempo, elogiará Chaplin pela forma como deu a ouvir ao mundo, pela primeira vez, o seu mítico *alter ego*, isto é, sabotando brilhantemente qualquer possibilidade de sentido sem, contudo, inviabilizar essa pura revelação sonora. Chaplin igual a si mesmo: também a língua aparece, pela primeira vez, audível no seu cinema como uma acrobacia fonética pura. Enquanto figura de dimensão planetária, o vagabundo não deveria falar *uma* língua, mas todas ao mesmo tempo, isto é, na realidade, nenhuma de todo! "Mesmo se Charlot falasse, era como se não falasse", observou José-Augusto França (1989, 85). E, de facto, em *Modern Times*, não só não fala como, na realidade, apenas canta: "cantando não é uma letra que debita mas sons que se articulam como *imagens sonoras* da mímica que suporta a cena" (86).

Kracauer buscava no cinema o corpo da voz, o *medium* que faz do verbo matéria do real. Usando uma língua estrangeira, diríamos: *it's the matter that matters*. Não estamos aqui muito longe da definição barthesiana de "grão de voz": "a materialidade do corpo falando a sua língua maternal" (Kracauer 1997, 258). No seu livro de referência *L'audio-vision*, Michel Chion (1994, 31) identifica esta capacidade de ouvir a materialidade do som como uma forma de "audição reduzida", que permite entender não a causa e significado do que se ouve mas "as suas próprias qualidades de

timbre e textura, (...) a sua própria vibração pessoal". Para Kracauer, essa "audição reduzida" será uma audição expandida, que revela não *um* mas *o* corpo de um dos principais sons cinemáticos: a voz. Numa "redução/expansão de linguagem", o que Kracauer encontrará no cinemático é aquilo que Chaplin encontra no seu vagabundo: o "genocanto" de todas as línguas, isto é, ainda segundo Barthes (2009, 258), "a voluptuosidade dos seus sons-significantes", a forma como "a língua trabalha" e se identifica com este trabalho. "É, numa palavra muito simples mas que é preciso tomar a sério: a *dicção* língua". Com este poder de "fazer cantar a língua" e erradicar a rede de significados, eminentemente textual, das palavras, potenciando enfim a sua profusão significante, o cinema pode ser, enfim, a conjugação perfeita de imagem e som.

Prefigurando muitas das avenidas que um autor como Michel Chion irá percorrer no âmbito, já firmado, dos estudos fílmicos, Kracauer distinguirá dois modos de captação do som, síncrono e assíncrono, e duas maneiras de relacionar imagem com som, paralela e contrapontual. Independemente de ser captado de modo directo, *in loco*, o som pode corresponder directamente ao que é mostrado (paralelismo) ou não (contrapontual). O som assincrono poderá ser comentativo (*commentative sound*) ou efectivo (*actual sound*). Dito de outra maneira, o som pode ser acrescentado sobre as imagens (*voz-over* ou música) ou nas próprias imagens (a dobragem, por exemplo). Na senda de Bazin, Kracauer irá censurar o uso metafórico da montagem de som e imagem, sendo que tudo o que convoca "para fora", através de uma manipulação do mundo representado, será considerado não cinemático. Kracauer proporá uma menor ênfase ao que se diz em virtude do que a câmara mostra. Aqui é inevitável citar de novo o exemplo que Bazin dá de *The Magnificent Ambersons* em torno da acção-real *versus* acção-pretexto de uma personagem (a tia Fanny) em relação a outra (seu sobrinho George). Temos aqui uma explicação daquilo que Kracauer (1997, 120) denominará de som síncrono contrapontual: "Neste caso as imagens não são paralelas às afirmações verbais dos falantes mas suportam assuntos não incluídos nelas". O espectador fará de detective na sucessão de planos ou, como no caso do filme de Welles, num único plano, tentando perceber a fiabilidade ou a real intenção do que é dito.

Na relação entre o esquema conceptual e a dinâmica imagem-voz será importante pegar numa classificação não suficientemente operacionalizada nos estudos fílmicos e que, na nossa opinião, tem o mérito de sistematizar os diferentes modos de registo cinematográfico da voz. Na sua análise a *Le diable probablement* (1977), Ser-

ge Daney (2004, 71-74) discrimina quatro tipos de relação entre imagem e voz: voz-*off* (que corresponde ao *commentative sound* de Kracauer), *voz-in* (modelo convencional de pergunta-resposta em que o emissor da voz não é visível, produzindo assim um contra-campo, imagem tipicamente "contrapontual"), voz-*out* (situação entre imagem e som em que o emissor da voz é visível, que, como vimos, pode ser paralela ou contrapontual) e voz-*through* (uso metonímico do corpo do emissor da voz, através de um plano seu que não inclua a boca, como por exemplo as mãos ou as costas). Esta última categoria é desmerecida por Kracauer provavelmente em resultado de uma concepção predominantemente não simbólica da voz (como, de resto, de qualquer som), algo bem presente na decisão estética ou estilística de delegar nas mãos ou nas costas o papel de *medium* sonoro para o homem. Pensando em Godard e, claro, Bresson, Daney (74) escrevia que "A modernidade traduz-se num grande número de corpos filmados de costas", isto é, na camuflagem da origem da voz, mas não necessariamente omissão ou encobrimento de quem fala.

O que interessa a Kracauer é o "como é dito", que poderá estar no tom da voz (o tal "grão" que a câmara cinemática procura) e, principalmente, no rosto do sujeito falante. Como escreve Kracauer (1997, 120), "(...) o rosto do falante pode carregar muitos significados que conflituam com, ou complementam, os significados das afirmações verbais síncronas. Este é um caso evidente de 'sincronismo', com imagens e palavras a relacionarem-se contrapontualmente". O exemplo da cena de *The Magnificent Ambersons* deixa-nos perceber como Kracauer procura redimir aspectos da realidade material através do cinema, sendo o timbre da voz (= imagem sonora) e a postura de Fanny uma espécie de complexo não-convencional que emerge no ecrã, ao passo que Bazin se preocupa em conservar o todo-plano no fluxo da matéria (= *dureé*).

Kracauer não faz a distinção entre aquilo que Agel (1983, 50-51) denomina de uma planificação analítica (sucessão *de* planos) *versus* uma planificação sintética (sucessão *nos* planos); fica-se pela imagem, na sua natureza fotográfica, tentando que a palavra se fixe na película como mais um objecto da realidade material. De qualquer modo, com vista à libertação do cinema sonoro de todos os tiques do teatro, tanto Kracauer como Bazin serão acérrimos defensores daquilo que Élie Faure (2010, 60) resume lapidarmente numa frase: "O cinema só volta a tornar-se ele próprio e só reencontra o seu poder sugestivo ao subordinar a narração, o diálogo e o solilóquio à imagem e não a imagem ao solilóquio, ao diálogo ou à narração".

Em relação ao uso da música, Kracauer volta a reforçar a sua abordagem visual ou fotográfica ao *medium* cinematográfico. Para a música extradiegética, a "regra" é clara: "(...) os filmes com 'música pela música' são inconsistentes com o *medium*" (Kracauer 1997, 146). Ou seja, a música que distraia o espectador do que a câmara mostra, inundando a realidade física de sentidos que lhe são alheios, acabará por trair a sua primordial função estética, que é, sublinha, servir de acompanhamento e animar "as imagens ao evocar os aspectos mais materiais da realidade" (144). O exemplo dado por Kracauer – cerca de quatro anos antes de *Sleep* de Andy Warhol – é particularmente elucidativo: a imagem de um rosto adormecido significará algo completamente diferente do que apenas "um rosto pacificamente a dormir" se a ela for adicionada uma trilha sonora tenebrosa. Neste caso em que a música é usada contrapontualmente, "serve para suster a narrativa teatral, vai afastar-nos do rosto para dimensões em que a existência física tem pouca importância" (144). Kracauer é da opinião de que a música não deve ser ouvida pelo espectador, isto é, deverá funcionar como um *backfiller* que sublima o silêncio em vez de acentuar a sensação do som.

Ao arrepio do determinismo tecnológico do "mito baziniano", Kracauer advoga que a natureza do cinema não mudou com o advento do sonoro: a música deverá, isto é, *tem* de continuar a cumprir a sua função estética de remover a necessidade de som, ao invés de satisfazê-la. "E ela cumpre-se se não for de todo ouvida, mas se guiar os nossos sentidos tão completamente para os planos do filme que eles nos impressionem como entidades independentes à guisa das fotografias" (Kracauer 1997, 135). A música, ao contrário do som, faz parte da experiência do cinema desde os seus primórdios, com os acompanhamentos ao piano *in situ* ou os acompanhamentos musicais fonogravados. Em certo sentido, a música conferia ao silêncio das imagens a sua dimensão concreta ao eliminar completamente a necessidade de que estas "falassem". Ao aforismo de Bresson segundo o qual "O cinema sonoro inventou o silêncio" corresponderá a aventureira ideia em Kracauer de que a música (no mudo) elidiu a necessidade de som.

De qualquer modo, os dois, tanto Bresson como Kracauer, estariam de acordo com Chion (1994, 57) quando este diz que o silêncio é uma convenção cinematográfica, no sentido em que "Cada lugar tem o seu próprio silêncio (...) é preciso cuidado para registar vários segundos de 'silêncio' específicos desse lugar". A ausência total de sons seria percebida pelo espectador mais como uma "interrupção técnica", uma

espécie de *jump cut* sonoro, do que como puro silêncio. Numa palavra, a ausência total de som é – ou é percepcionado como – um truque disruptivo e artificial. Na vida como no cinema, é fácil então de perceber que o silêncio precisa de ruído (isto é, som!) para ser entendido como silêncio: "Assim sendo", conclui Chion (57), "o silêncio nunca é um vazio neutral".

Globalmente – como na citada frase de Faure sobre a relação entre voz e palavra e imagem – deverá ser a música a acompanhar a imagem e não a imagem, a montante, a acompanhar a música. Ela deve abrir, no limite da sua audibilidade, os aspectos materiais da realidade, como os poros da pele que abrem por acção do vapor que se eleva no ar, quase invisível. Invocando a terminologia mais contemporânea de Michel Chion, concluiríamos que a música deve "empatizar" com as imagens ou concorrer – e agora invocamos um termo de raiz kracaueriana – "paralelamente" com estas. Numa palavra, sendo intrinsecamente cinemática, "(...) a música reafirma, numa linguagem só sua, certos sentimentos, tendência, ou significados das imagens que ela acompanha" (Kracauer 1997, 139).

Sistematizados que estão todos os pontos fundamentais da teoria realista de André Bazin e Siegfried Kracauer, impõe-se um regresso aos objectos que motivaram esta digressão. As próximas linhas procuram transformar as ideias de Bazin e Kracauer numa grelha de análise das longas-metragens de Morris Engel e Ruth Orkin, não descurando – bem pelo contrário – a ligação que estas nunca deixam de estabelecer entre o cinema e a fotografia, nas suas naturezas e funções próprias e partilhadas.

CAPÍTULO III: A PRÁXIS REALISTA EM ENGEL E ORKIN

O que é o Universal?
O caso individual.
O que é o Particular?
Milhões de casos.
Goethe[97]

3.1. Técnica narrativa: o novo regime do filme achado

A relação do cinema moderno com "a intriga" é, no mínimo, problemática. O primeiro autor a transformar esse problema numa espécie de (anti-)pedagogia da narrativa fílmica terá sido Henri Langlois. Para o fundador da Cinemateca Francesa, os filmes deviam ser mostrados nas suas versões originais, no limite, sem nenhuma legendagem: "(...) o cinema é, antes de mais, imagem. É preciso dar atenção à imagem" (Langlois 2014, 767). Com isto, fundou uma escola da cinefilia que entendia a história como anedota, criada por um e num guião que era mais de Hollywood, incorporando nas palavras uma espécie de receituário moralmente controlado, que do *auteur* na sua liberdade criadora.

Alheado dos diálogos e da trama, os jovens cinéfilos frequentadores das salas da Cinemateca Francesa começaram a ver as imagens e o que nelas se celebrava: coreografia de gestos e movimentos entre a câmara e os actores no espaço. Como escreveu Labarthe (1985, 55), em «Marienbad année zéro»: "Tudo se resume a dizer que não podemos ler a realidade como se lê um romance, nós lemos nela". Substituindo cinema por realidade, encontramos a missão de Langlois: ler não *como*... mas directamente *em*..., isto é, na *imanência* das imagens. A *mise en scène* como princípio sagrado, primordial, nascerá desta espécie de negação da força directora do texto sobre o brilho imediato, luz e sombra, que ressaltava na grande "parede branca": "como dissimular que tudo acaba num rectângulo de tela branca suspenso numa parede? (Vê o teu filme como uma superfície a cobrir.)", escreve Bresson (2000, 33) nas suas *Notes sur le cinématographe*. A *mise en scène* respondia a essa tarefa, dispondo os cor-

[97] Citação retirada do livro *Máximas e Reflexões* (Goethe 2001, 127).

pos no espaço e, com isso, unindo – e levando – a mão ao objecto (Rivette 1985b, 135). Não é, por isso, difícil de perceber que filmes com um forte pendor "gestológico", para citarmos Béla Balázs, como eram os de Morris Engel ou dos neo-realistas, apelassem tanto e tão directamente ao "novo olho" cinéfilo, o mesmo que se faz projecto e projecção nas ziguezagueantes, ou rizomáticas, linhas estéticas e éticas com que a modernidade cinematográfica se foi cosendo.

Com as suas boas doses de presciência, o teórico húngaro escreveu em *The Spirit of Film*: "O *plot* do novo filme não pode mais ser inventado; ele tem de ser descoberto" (Balázs 2010, 110). Será precisamente no acto de encontrar ou descobrir, escavando pacientemente sobre as camadas da realidade, que Morris Engel vai enformar o seu gesto cinematográfico. O *quid* do seu cinema é o embate da personagem com a paisagem de Nova Iorque, mas também na relação com "o outro", seja ele um irmão amuado, uma miúda diabólica ou uma mulher sob influência de um projecto de vida que arrisca cair por terra.

Todos os três filmes cristalizam qualquer coisa de universal e, ao mesmo tempo, de muito pessoal. Na descoberta de uma história, Engel acabará por encontrar, em primeiro lugar, a sua própria história. Nesta tentativa de instaurar uma *camera-reality*, os seus filmes, na sua pobreza e amadorismo próprios, potenciam esse impulso básico do cinema de registar algo que nos é próximo, tão próximo que, por vezes, não vemos bem. O "familiar", como o definiu Kracauer, é então o primeiro território de revelação do seu cinema, como se, disse-o Rivette (Brody 2013, 14) a propósito de Rossellini, Engel estivesse a fazer "cada vez mais exclusivos filmes *amadores*, filmes caseiros". Como tal, o valor documental, indexical, fotográfico está tanto no que se "documenta" (o familiar) quanto em "como" se documenta (o amadorismo), até que, por exemplo, na sequência do *bat cage* em *Little Fugitive*, fica claro como os seus filmes serão sempre, até certo ponto, documentários sobre a sua rodagem. Num cinema que "sai à rua", filmar será um pouco como viver: gesto deixado sempre inacabado, vulnerável a uma miríade de acidentes.

Na senda da escola neo-realista, a narrativa de *Little Fugitive* parece tecida pela vida e aberta à sua palpitação incerta. Kracauer (1997, 252) enquadra *Little Fugitive* pelo que define por "filme episódico", um termo que aplica a histórias que se fazem na fronteira entre a ficção e o documentário. Por oposição ao modelo clássico de Hollywood, Ray Ashley e Morris Engel seguem a escola italiana em que a "necessi-

dade da narrativa é mais biológica do que dramática. Brota e cresce com a aparência e a liberdade da vida" (Bazin 1992, 292). Ashley e Engel rejeitam, assim, o tradicional regime orgânico da imagem, baseado numa lógica causa-reacção e estímulo-resposta de que Hollywood é pródiga. A história do pequeno fugitivo é uma sucessão daquilo que o filósofo Gilles Deleuze denomina de situações ópticas e sonoras puras. Torneando as "matemáticas elementares do drama" (Bazin 1992, 326), a dupla norte-americana procura eliminar as marcas de um *plot* na história de Joey, evitando que as suas situações não estejam ligadas entre si por motivações dramáticas ou morais que tornem o filme num bloco sólido sem quaisquer margens de indeterminação.

Em *Little Fugitive*, as personagens (sobretudo os adultos) aparecem e desaparecem consoante o trajecto mais ou menos arbitrário de Joey por Coney Island. Quando aqui chegamos, tudo parece inútil à acção, na medida em que sentimos que se Joey tivesse decidido deitar-se na praia e dormir, não haveria nada a mostrar até ao reencontro com o irmão, tal como se Umberto D. tivesse decidido ficar na cama, nada aconteceria até o seu despejo pela senhoria ou se Antonio tivesse redescoberto a sua bicicleta pouco tempo depois de a perder, o filme de De Sica e Zavattini[98] necessariamente acabava mais cedo, se fosse o caso, talvez antes mesmo de poder ser classificado de longa-metragem. Fica, então, no espírito do espectador a ideia de que, afinal, tudo *calhou* não ter sido assim; que tais filmes *aconteceram* mais ou menos por acaso.

Entre *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* estará *Little Fugitive*, tudo filmes minimais sobre seres errantes à procura do seu espaço – ou sonhando com um "regresso a casa". Umberto D. lida com um despejo iminente – uma vida de mendicidade para a qual tem de se treinar – e Antonio não regressa a casa até encontrar a sua (ou uma…) bicicleta que lhe devolva o emprego de que tanto depende. Joey, em comparação, também não regressará a casa depois do acidente com o seu irmão e começa, de forma racional, a habituar-se à sua nova casa: a praia de Coney Island. Esta aproximação ao real advém do fundo de verdade inerente à história do filme: além do seu carácter

[98] Zavattini assina o argumento de um filme com história de Sergio Amidei e também produzido por este que foi o mais determinante argumentista de Roberto Rossellini. *Domenica d'agosto* (1950) de Luciano Emmer é um dos títulos evocados por André Bazin na sua crítica a *Little Fugitive*. As semelhanças são várias: o ambiente de Verão, airoso e descontraído, a praia apinhada de gente de todas as formas e de todas as classes e, ainda que declaradamente um "filme coral", uma certa fluência episódica da narrativa. É difícil passar por cima deste filme se quisermos fazer uma genealogia do género da *commedia all'italiana*. Um filme entalado na história, como viria a estar o "irmão americano" *Little Fugitive*.

fortemente autobiográfico, Engel, como os neo-realistas, deixa à mercê da realidade o *défilement* de uma muito magra ficção. A sensação de espontaneidade a ela associada nasce da forma como Engel evita a típica intriga hollywoodesca, mas também como se deixa comandar pelos movimentos (imprevisíveis) do protagonista e impregnar por aquilo que se passa à sua volta, nomeadamente acontecimentos reais, como a cena do afogamento (que analisamos à frente) e a chuvada que *de facto* se abateu sobre Coney Island. Pensando nela, Bergala conclui: "É também um cinema que, como *Monika* de Bergman, é sensível às variações meteorológicas imprevisíveis e acolhidas com felicidade pelo cineasta, como em Renoir e Straub" (Anexo III, p. 410). A sequência da chuvada propicia uma suspensão do tempo, como que dando subitamente à acção uma respiração que, antes do cinema, pertence à vida.

Essa respiração ilustra a verticalidade poética do cinema moderno segundo Maya Deren (Deren et al. 2000, 174). A cineasta norte-americana distinguia a construção dramática da construção poética do/no filme, imputando à primeira a forma de uma montagem linear, que nos leva de uma acção a outra, sendo que a segunda é identificada com os instantes em que o filme pára sobre um instante, adensando nele uma certa atmosfera (*mood*) ou indagação em profundidade (estratográfica, diríamos). O que Engel faz é propiciar uma espera, a de Lennie diante do temporal que impede a sua precipitação em ir ter à esquadra da polícia. As imagens de nova-iorquinos em fuga, abrigando-se da bátega, dão-nos uma visão macroscópica da acção: enquanto o irmãos mais velho exaspera pelo paradeiro incerto do mais novo, a vida lá fora continua relativamente indiferente ao desfecho desta estória. A chuva afugenta a multidão e torna mais visível a partícula chamada Joey, mas, ao mesmo tempo, pelas imagens e sons da serena agitação urbana que envolve a praia de Coney Island, ficamos com a sensação de que o próprio drama vivido pelas personagens terá, nas suas vidas, pouco mais que a dimensão de um grão de areia. Um momento de espera sem diálogos resulta, deste modo, num momento decisivo, quase disruptivo, em *Little Fugitive*. Nele como que se vivifica aquilo que Hollywood fugia como o diabo da cruz: os tempos mortos. Para Christian Metz (1977, 182), o cinema moderno caracterizava-se por uma inesperada transformação dos "tempos mortos" em "tempos vivos":

> "Filmada por um adepto de Antonioni[99], a espera de quinze minutos não será mais um tempo morto, já que se terá tornado por um momento o próprio propósito do filme – que é sempre construído –, já que, por um momento, *toda a vida do filme* passará por este 'tempo morto'" (o sublinhado é nosso).

Em relação ao filme de Engel e Orkin, o que circula – falámos em "respiração" – na sequência da chuvada é, quanto a nós, exactamente isto: "toda a vida". Todavia, apesar do carácter paradigmático desses instantes "em espera", a dimensão episódica de *Little Fugitive* não se esgota, nem mesmo se afirma primordialmente, na sucessão dessas imagens, até porque a verticalidade narrativa não se esgota nem no *gravitas* poético nem na suspensão temporal. Os exemplos disso são todos os instantes em que a única coisa que o filme tem a oferecer – o seu, por assim dizer, "espetáculo" – é Joey e a sua gestualidade própria, devorando um *hot dog* ou "domando" o pegajoso algodão-doce, iguaria que em francês tem o significativo nome de *barbe à papa* ("barba do papá"). Apetece aqui voltar a citar a ideia de um fenomenológico "realismo das atracções", eventualmente nascido e potenciado em Chaplin.

No seu texto «Silent Film Comedy», Kracauer identifica o "acidente" como "a alma" do género burlesco, o que para o teórico alemão ia ao encontro da função, "intrínseca" ao cinema, de registo dos elementos fortuitos da realidade. "Em regra, havia uma espécie de estória, mas ela tinha meramente a função de ligar estas unidades semelhantes a mónadas" (Kracauer 2012, 216). Acidental ou não, esta ideia cola *Little Fugitive*, como a nuvem do algodão doce pegada às pequenas mãos do protagonista, ao cinema primitivo *slapstick*. Todos os quadros filmados de frente e à altura do *performer* Joey inscrevem-se numa ideia de "atracção" que, por exemplo, Tom Gunning tem procurado extrapolar da gramática instituída pelo cinema primitivo pré-Griffithiano, começando pelos *clowns* do mudo: "a atracção é apresentada com o imediatismo de um 'Aqui está! Olhe para isto!'" (Gunning 1993, 6). Não é disso que vive "o espectáculo" em *Little Fugitive*: menos das diversões propriamente ditas –

[99] Comparando *Little Fugitive* com outro filme que acompanha a busca por uma pessoa, *L'Avventura*, as diferenças saltam à vista: no filme de Antonioni a procura é um pretexto para a deambulação inconclusiva que é o filme, ao passo que em *Little Fugitive* não é quem procura que está no centro da acção, mas quem se perdeu e Joey, como sabemos, irá ser achado pelo seu irmão. Não achar nada e achar tudo, a lógica ablativa de Antonioni é mais forte do que a de Engel, que ainda obedece a alguns esquemas narrativos clássicos ou aristotélicos (Geada 1998, 357).

achados já algo anacrónicos, arqueologizados rapidamente pela TV, de uma certa maneira de "matar o tempo" – e mais da criança como involuntário (achado "em si mesma") *one-man show*? Não tem a violência do pistoleiro que dispara para a câmara em *The Great Train Robbery* (1904), também ainda não é parte do "parque infantil" onde crianças desfiguram o rosto pela violência dos brinquedos que ostentam nas mãos, de uma Diane Arbus ou de um William Klein (Anexo I, p. 380). Não tem tudo isso, mas já se anuncia essa violência na imagem de Joey disparando a sua pistola de plástico contra o televisor ou devorando compulsivamente os *hot dogs* como se, fazendo tudo parte do mesmo frenesim consumista, a sociedade disparasse sobre ele a mensagem: "consome!" É o espectáculo desse consumo, enfim, que faz escoar (verticalizar) os habituais tempos dramáticos (horizontais) da história da fuga de um pequeno "falso culpado".

Em *Little Fugitive* a relação entre a personagem, os objectos e a paisagem será mais central que em *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies*. Nestes dois últimos filmes, a narrativa vai-se fazendo ao ritmo dos "temperamentos" das relações entre as personagens. Se no primeiro filme toda a narrativa se vai construindo a partir de uma separação entre irmãos, nos dois filmes seguintes os pontos culminantes acontecem com a ruptura entre homem e mulher. Avanços e recuos, na relação de Larry com Ann, na relação de Al com Bea, fazem entrar o próprio cinema de Engel na sua idade adulta – a dúvida e a hesitação denunciam-na. Com efeito, a linearidade narrativa de *Litte Fugitive* obedece ainda estruturalmente a um certo receituário clássico de *storytelling*.

Nas palavras de Bordwell (Bordwell, Staiger e Thompson 2002, 15), "As personagens de Hollywood, especialmente os protagonistas, são orientados por objectivos". No caso de Joey, a meta parece-nos óbvia: "dar-se com o irmão" e, como corolário, vir a pertencer ao seu grupo de amigos. E, como manda a receita da narrativa clássica, no início (primeiro acto/exposição) o objectivo do protagonista é definido; a meio (segundo acto/crise) este sofre um violento revés – Joey pensa que mata o irmão e foge –; mas, no fim (terceiro acto/clímax), contra todas as probabilidades (a tempestade simboliza uma crise que se adensa), o objectivo é atingido – depois de regressados sãos e salvos a casa, os dois irmãos trocam um olhar de cumplicidade entre si (resolução). É mesmo à risca que assistimos a um *happy ending*: e se a tempestade nunca tivesse acontecido ou não tivesse facilitado o reencontro final? E se os dois irmãos

não tivessem chegado a casa antes da sua mãe regressar, como combinado, às sete em ponto? Engel e Orkin fazem aquilo que, na óptica de Bordwell (45), é a associação tradicional por excelência entre a convenção narrativa do *deadline*[100] e a figura da *last-minute rescue*.

Todas estas figuras ainda paradigmáticas da diegese clássica estão ausentes tanto em *Lovers and Lollipops* como em *Weddings and Babies*, filmes onde os humores das personagens determinam o desenvolvimento horizontal da acção, sem que o desfecho – não só o pretendido pelas personagens como aquele que o filme nos dá – se torne mais claro. O que torna ainda mais justas as palavras de Jonas Mekas (2000a, 90), escritas no célebre artigo «Notes on the New American Cinema»: "Os seus filmes estavam mais libertos dos dramas impostos que os de outros realizadores desse tempo". Dois exemplos desta libertação dos princípios do drama clássico são, em *Lovers and Lollipops*, a supressão do (re)encontro entre Larry e Ann no início do filme – remetido para uma conversa com Peggy – e, em *Weddings and Babies*, a forma aparentemente pouco motivada como o casal rompe a relação na cena passada no cemitério. Também nada – nada sem ser o tempo que passa, logo, por onde pode passar tudo – justifica o regresso de Larry para os braços de Ann no fim do segundo filme de Engel e Orkin. Nada – senão o tudo que é o humor/temperamento de uma criança – justifica a birra de Peggy, depois de um dia bem passado na loja de brinquedos na companhia de Larry. A verdade é que Peggy leva um estalo de Ann por dizer a Larry que o odeia.

Engel procura articular através de Peggy, por exemplo na sequência da praia que a mostra a encher a boca de chupa-chupas, uma gestualidade (uma compulsão performática) semelhante à que descobrira em Joey. Todavia, "o espectáculo" (ou "a atracção") não está aí, mas no seu comportamento errático: num momento em paz, noutro momento em guerra com Larry. Entre os dois, sobressai a assunção do luto pelo pai desaparecido convertido num ciúme que se dá a *ler* em toda a sua, mais que natural, *ilegibilidade*. A crítica *online* de Mike Lorelice (2009) resume bem o que resulta de inusual na personagem de Peggy:

[100] De acordo com Bordwell (2002, 46), o *deadline* é uma das marcas da dramaturgia americana. O académico norte-americano nota ainda que este é muitas vezes evitado por vários autores não-americanos, a saber: Ozu, Tati, Bergman, Eisenstein e Michelangelo Antonioni. Para melhor ilustrar a aplicação desta convenção narrativa, Bordwell enverada por uma deliciosa explicitação *ab absurdo*: "Uma versão de Hollywood de *L'avventura* (1960) incluiria certamente uma cena em que alguém diria: 'Se não encontrarmos a Sandra dentro de três dias, as suas provisões de comida esgotar-se-ão'".

> "(...) Ela é tudo o que uma criança do cinema a que estamos habituados não é. (...) Ela é em certa medida quezilenta e irritável, mas mimada sem ser um fedelho. Ela não é uma criança boa ou uma criança má, não é manifestamente inteligente ou incrivelmente articulada. (...) ela é uma criança normal que quer atenção e procura manipular a situação em seu benefício, sem ter propriamente consciência disso".

De facto, parece que Peggy é fruto da reacção de Engel e Orkin à primeira crítica que Manny Farber (2009, 453), um dos mais influentes críticos do seu tempo, endereçou a *Little Fugitive*: "Hollywood, frequentemente repreendida pelos críticos por explorar a ternura das crianças até os espectadores ficarem doentes por envenenamento com açucar, raramente foi tão longe quanto o filme 'amador' 'Little Fugitive'". Em certa medida, os níveis de açucar vão baixando à medida que se avança na pequena filmografia de Morris Engel.

O caos comportamental da criança em *Lovers and Lollipops* ressalta depois na relação entre Bea e Al em *Weddings and Babies*, um braço de ferro pré-matrimonial – portanto, antes do "antes que a morte vos separe" – que culmina na sequência do cemitério. Bea, Al e o pequeno Tony, uma espécie de sósia de Joey na filmografia de Engel, procuram a mãe de Al no cemitério de Staten Island. A multidão de corpos da praia de Coney Island é substituída pelas pedras tumulares. A desorientação das personagens não se resolve com a localização da mãe de Al. Pelo contrário: a partir daí, o desentendimento entre o casal atinge o seu ponto de saturação. A reconciliação final será a mais aparente das reconciliações em Morris Engel, ficando no ar a sensação de que, ao contrário do "episódico" *Little Fugitive*, *Weddings and Babies* – e *Lovers and Lollipops* já era assim – nunca saiu do fluxo da vida.

Para Alain Bergala, no livro que dedicou a Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, esta relação com o caos serve como que de pauta para um novo tipo de cinema. "O cineasta clássico", assevera o teórico francês, "não dispõe de outra coisa no círculo do seu filme que de uma colecção de personagens e objectos livres da heterogeneidade e do caos do mundo real, já concedidos" (Bergala 1984, 11). O cinema de Engel caminha, por seu turno, para a desordem e a heterogeneidade, se no início presentes na paisagem de Coney Island, depois (re)produzidas nas e pelas relações inter-

pessoais, entre criança e adulto tal como entre homem e mulher. A estrutura narrativa/dramática dos seus dois últimos filmes acompanha a destruturação dessas relações.

3.2. Escolha e direcção de actores: da atracção à interacção

"Cinema sem actores? Sem dúvida!", exclama André Bazin (1992, 321) num texto que escreveu em 1949 para a revista *Esprit* sobre *Ladri di biciclette*. Bazin encontra no trabalho de De Sica e Zavattini a realização mais perfeita de um cinema amador: "O não-profissional", escreveu Amédée Ayfre (2004, 96) rearticulando o pensamento baziniano, "interpreta a sua própria personagem correndo o risco de nos revelar surpresas, zonas desconhecidas, profundezas misteriosas (...)". Uma das principais características do realismo social em geral era, antes de tudo, a negação da vedeta ou da cultura do *star-system*, repleto de caras repetitivas e "impossíveis de acreditar", como (d)escreveu Bresson (2000, 93). Todavia, isso não implicava que todos os actores tivessem de ser não-profissionais. Este tipo de *casting*, também seguido por De Sica e Visconti, vai ao encontro da chamada lei do amálgama, que definimos atrás.

Em *Little Fugitive*, Engel e Orkin seguem a regra neo-realista quando seleccionam para os seus filmes actores profissionais, actores amadores e aproveita ainda a prestação "inconsciente" dos veraneantes de Coney Island. O mesmo acontece em *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies*, sendo que neste último a presença da mãe de Al como que punge cada cena com o desfasamento do que é encenado (*staged*) e não encenado (*unstaged*). Há um peso quase estatual, verdadeiramente desfasado "em si", na personagem da mãe, que resiste sequer a ser personagem, a ser actriz, tanto no palco do cinema como no palco da vida – a sua demência é intraduzível em qualquer forma de *acting*. A haver "papel" ele existe como o dos figurantes nas festividades de Little Italy. Mais do que actriz amadora, esta é uma actriz inconsciente, de si e do que a rodeia. O grau de improvisação das interpretações foi forçosamente tanto maior quanto menor foi o grau de consciência dos actores em relação à câmara.

A certa altura, Engel lançou Richie Andrusco, o pequeno não-actor que faz de Joey, para a multidão de mirones que assiste a um afogamento. Esta cena replica, em certa medida, o gesto de Michel Simon e Jean Renoir na sequência em que o andrajo-

so Boudu se atira para o Sena e é salvo pelo livreiro, interpretado por Marcelle Hainia, perante uma vasta assistência composta por populares apanhados inadvertidamente pela câmara. "Não esqueçamos", lembrou-nos Manuel Cintra Ferreira em entrevista, "que (...) Morris Engel criou uma câmara que, além do movimento, se 'escondia', captando as imagens de lugares não esperados" (Anexo III, p. 406). Uma das mais "infames" fotografias que Weegee tirou em Coney Island, *Drowning Victim* (1940), leva mais longe este embate entre o esperado e o não esperado: enquanto um rapaz é socorrido pelos nadadores salvadores e uma equipa de paramédicos, uma sorridente rapariga, situada ao centro da fotografia, perto do corpo inanimado, arma uma pose fotográfica como se nela se eternizasse um inocente "memento de férias". Um homem à esquerda olha, apreensivo, quase "sem pose", para a câmara. Esses olhares validam a consciência de uma câmara; logo, de uma estratégia de enunciação realizada sobre um acontecimento real. Esta contrapontualidade entre o que puxa para o factício ou a pose e o que puxa para o factual ou o não-encenado será o *topus* principal onde labora o realismo de Engel e Orkin.

Regressando ao caso de *Weddings and Babies*, temos um típico "filme de actores", protagonizado por dois profissionais: a actriz sueca Viveca Lindfors, que, fora a sua carreira no país natal, entrara em filmes de Fritz Lang (*Moonfleet*) ou William Dieterle (*Dark City*), e John Myhers, actor de ascendência italiana então ainda à procura do seu espaço de afirmação. Entre os dois, a já referida mãe de Al, Chiarina Barile, que, nas suas curtas aparições, como que refreia a dinâmica entre o casal de actores, principalmente quando esta ameaça tornar o improviso (captado muitas vezes em *continuum*) num modo de teatro filmado que tem como *plateau* o estúdio Weddings and Babies. Em *Lovers and Lollipops* este "ponto de fuga para o real" pode-se situar também, e mais intensamente, entre o casal de protagonistas, interpretados por dois actores vindos da televisão: Lori March, que faz de Ann, e Gerald O'Loughlin, que incarna Larry. Entre os dois, está Peggy, ou melhor, Cathy Dunn. Aqui, e mais até já em *Little Fugitive*, Morris Engel põe em película a lição de Béla Balázs (2010, 62) sobre os modos de trabalhar com crianças no *set*: "O Tio Realizador tem de dar à criança suficiente espaço para esta actuar seguindo os seus próprios impulsos".

Tanto Richie como Cathy potenciam a tal "acção burlesca" do real sob a pulsão e pulsação encenadora do cinema narrativo. Contudo, de Richie para Cathy o cinema de Engel é enformado por dois movimentos que retiram espaço à espontaneida-

de do não-actor e do meio: um maior enclausuramento cenográfico (ver ponto seguinte) e (como corolário?) uma progressiva polarização dramática na figura do conflito, que exigirá ao cinema de Engel e Orkin outro tipo de actores. Contabilizando a presença das personagens principais em cada plano, Lennie/Richard Brewster e Joey/Richie Andrusco ocupam menos tempo de filme juntos (11%), ao passo que Larry/Gerald O'Loughlin com Ann/Lori March e Al/John Myehers com Bea/Viveca Lindfors preenchem a maior percentagem de tempo nos seus filmes (24% e 46%, respectivamente) (Anexo II, p. 394-395). À medida que a criança perde importância no cinema de Engel, os adultos vão concentrando em si a maior parte do espectro dramático e os filmes vão versando menos sobre a solidão e mais sobre o conflito, tal como se baseiam menos na, tal como a definimos, (atr)acção e mais na interacção das personagens.

Tirando dividendos dos efeitos dessa (atr)acção, o trabalho entre Engel e Richie (tal como com Cathy ou, menos, com Chris, o rapaz que faz de Tony em *Weddings and Babies*) não terá sido muito diferente do que Rossellini desenvolveu com o jovem Edmund Moeschke, o actor principal de *Germania anno zero*. Em ambos os casos, a direcção foi mínima ou, pelo menos, suficientemente aberta para que Joey e Edmund se fundissem no *décor* ou para que de cada um nascesse, usando de novo o termo de Bénard da Costa, uma autêntica "personagem-décor". Tanto um como o outro já conheciam bem o principal cenário dos dois filmes: Edmund era um rapaz alemão que assistiu à guerra e Morris Engel conta que encontrou Richie por acaso numa das diversões de Coney Island[101]. Além das poucas falas, os dois miúdos precisaram naturalmente da orientação dos seus realizadores, mas estas consubstanciaram-se em indicações muito genéricas de espaço, de ritmo – por exemplo, "vai daqui para ali a andar ou a correr" –, de acção – "come isto, bebe isto, carrega aqueloutro" – e pontualmente emocionais – exemplo da cena em que Joey chora convulsivamente para a câmara.

Toda a expressão corporal e facial dificilmente foi moldada pelos realizadores, atendendo à tenra idade e inexperiência dos protagonistas. Nem pensamos que tanto Rossellini como Engel a quisessem moldar – como dizia Balázs, o realizador não é pai, é tio. A mímica dos dois, uma expansiva e outra mais contida, é moldada por eles próprios na relação com o meio, o paraíso festivo de Coney Island *versus*

[101] Comentário áudio do DVD de *Little Fugitive*, edição Kino International, 2008.

uma Berlim em destroços. O objectivo, nota Rossellini (2007, 138), é repor o actor "na sua natureza, reconstruí-lo, (…) fazê-lo reaprender os seus gestos usuais". Numa criança este trabalho é facilitado pela sua inocência, que não se deixa afectar pela presença da câmara como um adulto, "que paralisa, esquece-se (…) [e] acredita ter-se tornado um ser excepcional sob o pretexto de que o vamos filmar" (138).

Face à liberdade/libertação dos actores e dos realizadores perante o argumento, podemos falar aqui de uma das mais perfeitas aplicações do conceito de *caméra-stylo* (Astruc 2009, 35), na medida em que Engel começou, a certa altura, na relação com actor e ambiente, a escrever "frases visuais" com a sua câmara, que não constavam no argumento que o próprio e Ray Ashley assinaram. Por outro lado, a sua "movie Leica", uma espécie de extensão do seu braço (ou do seu olho?), dá-lhe uma liberdade de movimentos semelhante à que bafeja a mão do escritor que segura a caneta. Esta *caméra-stylo* ou, como lhe chamou Jean Rouch (1975, 117), este "micro-lápis" permitia a Engel anotar e agarrar as "reacções, caras e objectos" que o rodeavam sem grandes restrições. Com as crianças, com os adultos e com o meio em redor, a câmara de filmar de Engel é como a câmara de fotografar de Engel: livre e cândida. Eddy Manson (1956, 14), o compositor de todos os filmes de Morris Engel, atesta estas ideias com acuidade: "Tem-se a impressão que ele [Engel] está a observar pessoas – não actores a actuar em seu benefício".

3.3. Natureza do *décor*: signos da infância e do consumo

Para Engel e Orkin, não havia outra solução que não a de filmarem em cenários naturais. Com o pouco dinheiro que tinham, a ideia de realizarem o seu primeiro filme num estúdio estava fora de questão. Contudo, não nos parece que lhes interessasse fazer tal coisa, mesmo que pudessem. O passado de Engel e Orkin enquanto fotojornalistas a trabalhar em Nova Iorque, a cidade que com Paris se tornou bastião da fotografia de rua, explica a forma como ambos tomam o pulso à sociedade norte-americana a partir dessa sucessão de *stills* que é, na sua gramática, o cinema. A riqueza fundamental de *Little Fugitive*, *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies* reside no facto de estes serem um conjunto de documentos sobre o seu tempo, a cidade e as suas pessoas.

Neste aspecto, *Little Fugitive* lembra-nos o lânguido quadro da vida citadina *Menschen am Sonntag/Homens ao Domingo* (1930), sinfonia urbana colocada nos antípodas (mas historicamente próxima) de *Germania anno zero*; sobre um país, uma próspera e vibrante Alemanha, sobre uma cidade, a moderna e cosmopolita Berlim; e sobre os passeios, namoros e banhos de Verão. A Nova Iorque do pós-guerra como reflexo da Berlim do pré-guerra? Por outras palavras, se Berlim não tivesse sido arrasada pela guerra… seria a Nova Iorque de hoje? É Bazin (1954, 50-51) quem, primeiramente, cita *Menschen am Sonntag*[102] depois de ver o filme de Engel, para precisamente ressalvar que "A sua originalidade é, em grande parte, devida àquilo que ele nos revela dos aspectos da vida americana, que mesmo a produção dita neo-realista não nos tinha ainda descoberto".

Com efeito, *Little Fugitive* é um documento fidedigno sobre o espaço onde se desenrola: 90% dos seus planos são realizados em exteriores, o que equivale a 83% da duração total do filme (Anexo II, p. 394). Se *Little Fugitive* é um filme fundamentalmente sobre a relação entre personagem e situação, entre actor e paisagem, *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies* constituem-se mais como *home movies*, na dupla acepção da palavra: narrativas mínimas sobre relações privadas, entre homem e mulher, e onde o conflito é gerado – e gerido – mais em casa (*indoor*) que na rua (*outdoor*). Apesar de 55% dos planos de *Lovers and Lollipops* se desenrolarem na rua, estes correspondem a 46% da duração do filme. Em *Weddings and Babies*, o cinema de Engel fecha-se ainda mais entre quatro paredes: 55% dos planos são filmados em interiores, o que equivale a 65% da duração total do filme (Anexo II, p. 395).

Apesar desta remissão "para dentro", Engel não abdica nunca do princípio realista de filmar em cenários reais, antítese perfeita daquele que tipificou o movimento expressionista alemão. A essência deste último consistia em transformar o exterior em interior, sendo tantas vezes os cenários projecções dos estados de alma – por norma, inquietos – das personagens (Grilo 2008, 112). Daí os ângulos bizarros e

[102] As semelhanças entre os dois projectos são várias: como o filme de Engel, esta é uma obra "sem argumento" que acompanha, nesse tempo suspenso que é o Verão, as suas personagens reais num passeio pelo campo, em fuga da agitação urbana. Como o filme de Engel, esta é uma obra "de e para amadores" (Rodrigues 2009) que influenciou todo o cinema que se fez depois dela, desde Jean Renoir (*Toni*) à Nouvelle Vague francesa, que renovou o estilo de "montagem livre" e o uso, pioneiro no filme alemão, do *freeze-frame* (sobretudo Truffaut). Como o filme de Engel, *Menschen am Sonntag* é uma obra colectiva, no caso, assinada por aqueles que viriam a ser os "mestres imigrados" da Hollywood clássica do pós-guerra e, alguns deles, ídolos axiomáticos dos tais "cine-filhos" de Bazin: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Billy (ainda Billie) Wilder e Fred Zinnemann.

as iluminações contrastadas – psicologizantes – que caracterizam o *milieu* de um *O Gabinete do Dr. Caligari*. No filme de Engel e Orkin, a iluminação artificial é praticamente inexistente, tendo sido apenas utilizada (de forma imperceptível) nas cenas filmadas no interior do apartamento da família Norton. Como em Bazin, o cenário não "significa" *per se*; pelo contrário, ele mantém-se exterior à personagem, que se vai revelando na relação com aquele. É o que acontece com Joey no seu bairro em Bensonhurst e em Coney Island.

Um dos aspectos que sobressaem logo nos primeiros minutos de filme é a forma como o cenário natural da rua está integrado na vida dos protagonistas, como inclusivamente Joey e o irmão fazem do seu bairro um *playground* de brincadeiras várias[103]. "A rua, no sentido extenso da palavra", escreveu Siegfried Kracauer (1997, 72), "é não só uma arena de impressões evanescentes e encontros fortuitos como é um espaço onde o fluxo da vida é obrigado a afirmar-se". Precisamente, o fluxo da vida afirma-se no cinema de Engel através de uma forma de contacto muito directo com a rua: o desenho a giz branco sobre o alcatrão do passeio, da estrada e sobre as fachadas dos edifícios, que é objecto predilecto da obra fotográfica e cinematográfica *In the Street* de Helen Levitt (analisada no Capítulo IV), conhecida de Engel nos tempos da Photo League.

A relação entre a criança e o espaço urbano pode ter atingido o ponto culminante com o trabalho de Levitt, mas esta sempre foi parte da identidade estética dos vários fotógrafos que animaram a Photo League entre 1936 e 1951. Entre eles, estavam naturalmente Engel e Orkin, mas também trabalhos importantes de Aaron Siskind, Sonia Handelman Meyer, Vivian Cherry e Artur Leipzig. Este último, na sua fotografia *Chalk Games, Prospect Place* (1950), capta, num *high angle shot*, a vasta topografia a giz que um grupo de rapazes produz na estrada de um bairro de Brooklyn (Anexo I, p. 381). Jogos e figuras como barcos, *cowboys* ou submarinos compõem um mundo sobre a dura visão do asfalto. Uma fotografia de Levitt, datada de 1938, mostra uma fachada de um edifício intervencionada por uma criança: "Button to secret-passage: press", a mensagem, na caligrafia irregular a giz, é dada a ler sobre a rocha dura de uma fachada. A infância inscrevia-se, assim, no espaço urbano, uma

[103] Como bem aponta Siety (2008, 23), é primeiramente nesta ideia de jogo que as histórias de Edmund (na Alemanha derrotada) e Joey (na América libertadora) se cruzam. Os dois procuram, à sua maneira, participar nos jogos de "um grupo de crianças que os rejeita" e, como também não pertencem ao mundo dos adultos (Thome 2007, 535-536), acabam ambos por encontrar na cidade "terreno de jogo solitário".

inscrição que era uma forma de apropriação e reconfiguração estética das maneiras de ver e viver a rua nos anos 50. Catherine Evans (2013, 51):

> "Para muitos Photo Leaguers, as crianças eram um tema frequente e óbvio. Elas estavam prontamente acessíveis em parques e nas varandas e ruas da cidade de Nova Iorque, e elas ofereciam oportunidades para explorar alguns dos temas caros aos membros da League: o simbolismo da despreocupação e diversão em contextos inesperados e duros (...)".

Todos estes fotógrafos procuravam como que carregar no botão desenhado na imagem de Levitt e aceder a esses múltiplos e aventurosos mundos que resistentemente se infiltram por entre a fria, dura e "adulta" realidade da cidade.

As crianças comunicam na pele da cidade mas esta também comunica de volta, isto é, põe em partilha os seus signos verbais. Como os podemos distinguir? Desde logo, importa fazer uma distinção simples entre escrita *na* cidade e escrita *da* cidade. O desenho ou a escrita a giz é produtora de acção, sendo o exemplo máximo o jogo da macaca. A escrita *na* cidade é vestígio de um gesto e significa "aqui esteve (ou pode ainda estar ou vir a estar) uma criança". A escrita *da* cidade é produtora de sentido e os seus autores são indefiníveis, sem rosto. Ela significa a sua própria mensagem: "aqui está uma mensagem". O que interessa a Engel e Orkin, como interessava a Levitt, é a acção interminável, aberta, dos desenhos a giz e, como também interessava a Walker Evans (com quem Levitt trabalhou como assistente), a fixidez, o estatismo e a databilidade dos signos urbanos e ainda, por vezes, a forma como estes comunicam (ou não comunicam) com o "fluxo da vida". Há alguma coisa mais intemporal que o desenho de uma criança? Há alguma coisa mais temporal que um placar publicitário ou um outro qualquer letreiro? A fugacidade física (destituída pela fotografia) do primeiro comunica com a fugacidade temporal (potenciada pela fotografia) do segundo tipo de mensagens; a justaposição de uma com a outra expõe mais facilmente os seus paradoxos e, com isso, abre possibilidades de narração, situadas algures entre o cinema mudo (enquanto inscrições *na imagem* dos típicos cartões de texto ilustrados) e a fotografia de rua. Pois bem, em *Little Fugitive* e *Lovers and Lollipops*,

Engel e Orkin, inspirados pelas lições da Photo League, vão transformar as mensagens *na* e *da* cidade em mensagens *no* e *do* filme.

Nesta relação entre o desenho a giz e a acção dramática, um dos primeiros instantes de *Little Fugitive* será o mais arrojado, já que o desenho se transforma num desígnio ou, mais precisamente, numa imagem sinóptica de todo o filme. Enquanto Lennie pede desculpa a Joey por lhe ter atirado o bastão de *baseball*, Joey faz do chão do passeio a tela onde expressa o que está para vir: o desenho de um *cowboy* em cima de um cavalo notavelmente longilíneo prenuncia a fuga ou, porque a relação com o irmão mais velho já gozou melhores dias e porque "não há pai", um secreto *desejo pela fuga*. Todavia, o que fascina Engel e Orkin, acima de tudo, é o mesmo que Andrei Codrescu (Evans 1998, 7) escreve no livro *Signs* a propósito de Walker Evans: "a linguagem propriamente dita é transformada numa imagem". Neste caso, imagem, sim, mas imagem em movimento, o mesmo é dizer: linguagem em movimento. Com efeito, a palavra tem corpo e é dinâmica na paisagem urbana de *Little Fugitive*. Retomando o gesto inicial de Joey, de desenhar no chão, Lennie escreve várias vezes o mesmo recado nas paredes, em caixotes de lixo e no próprio carrossel de Coney Island: "Joey – I Am Not Dead – Go To The Parachoot [sic] And Wait – Lennie". Lennie cobre Coney Island com esta mensagem, que depois Engel transforma num *gag*: Joey, que mal sabe ler, passa por ela indiferente e, rapidamente, os veraneantes, sem terem mais nada para fazer, começam eles próprios a alterar a mensagem de Lennie – por exemplo, "Dope! You Spelled Parachoot Wrong!/Dope Yourself! It's parachut!!" ou "(…) Go To the Parachoot and Jump! (…)"(Anexo I, p. 381). A palavra é mostrada na sua acção, convertendo-se numa legendagem orgânica, viva ou, em suma, numa verdadeira *palavra diegética*.

Não se trata apenas de uma apropriação da cidade pela criança – um irmão que busca outro – mas, mais que isso, uma "apropriação da cidade pela criança pelo cinema". Aqui, surge-nos um protagonista: a cidade, ela mesma, na sua imanência, como argumento do cinema escrito pela mão directora da criança. Outro exemplo deste gesto pode ser encontrado em *Lovers and Lollipops*, no passeio de *sight-seeing* que Larry e Ann fazem por Nova Iorque. Em Chinatown, na presença de Ann, Larry apaga "Mary" na mensagem a giz que encontra num chão repleto de outras palavras de amor: "Larry Loves Mary Ann" (Anexo I, p. 381). Em *Little Fugitive* a apropriação vernacular da mensagem escrita de Lennie para Joey resultava na rasura do texto

original e criação de uma nova mensagem (~~wait~~ = jump!) ou numa acumulação de correctivas em torno de uma palavra (parashoot = parachoot = parachut). Nessa cena de *Lovers and Lollipops*, é a rasura que adapta a mensagem à acção (Larry Loves ~~Mary~~ Ann), produzindo o primeiro flagrante "I Love You" no filme, não dito, mas apropriado, intervencionado e adaptado ao destinatário certo: Ann.

Um ano depois de *Lovers and Lollipops*, Truffaut lança a curta-metragem *Les mistons* (1957). Para João Bénard da Costa (2005), este "é um filme bem característico do espírito Nouvelle Vague, com a permanente mobilidade da câmara, a improvisada direcção de actores, os trocadilhos dos diálogos e o aproveitamento do poderoso décor da cidade (...)". Esse "aproveitamento" passa pela forma como os "pirralhos" do filme usam os muros da cidade para, através de corações flechados e mensagens provocadoras inscritas a giz, promoverem o boicote do romance de Gérard com a musa de todas as suas fantasias juvenis, Bernadette. A palavra aqui é mostrada na sua acção e a mensagem textual afigura-se como um dispositivo do cinema mudo, a quem a Nouvelle Vague prestará culto logo nas suas primeiras investidas e que em *Les mistons* aparece sob a forma de uma cena roubada de *L'Arroseur arrosé*, provavelmente o primeiro filme burlesco da história do cinema, filmado por Auguste e Louis Lumière em 1896.

Semelhante "estilização" da palavra ou da acção (muda) de escrever foi explorada posteriormente nas obras de Agnès Varda, que sempre viu o seu próprio cinema como uma forma de escrita não de diálogos mas de ritmos, pontos de vista e movimento (*cinécriture*), e, acima de tudo, de Jean-Luc Godard, para quem o cinema se lhe abriu (e nunca fechou) através da escrita sobre filmes nas páginas dos *Cahiers du cinéma*[104]. Em *Le bonheur* (1965) de Agnès Varda, uma história de amor é entrecortada por imagens de *outdoors* onde se lê, por exemplo, "J'AIME", ou pequenos cartões colocados na porta de um café onde se lê "LA TENTATION" ou "LE MYSTERE". Em filmes de Godard, tais como *Vivre sa vie* (a carta), *Masculin fémin* (o muro), *La chinoise* (o quadro negro), a escrita multiplica os seus suportes de transmissão, mas é sempre mostrada pela câmara na sua acção (escrita pela caneta, pela lata de *spray* e pelo pau de giz) (Anexo I, pp. 382).

[104] Em *What Cinema Is!*, Dudley Andrew (2010, 92) cita Serge Daney para falar do cinema saído dos *Cahiers* como fundamentalmente um "cinema assombrado pela escrita". Segundo Emmanuel Burdeau, director da revista entre 2004 e 2009, esta relação com a escrita é mais significativa que a devoção dos jovens turcos à *mise en scène*.

Se as personagens se dão a ler através do "texto espontâneo" da cidade, também se pode dizer que o contrário acontece; que activamente esse mesmo texto as lê ou treslê a elas, como legendas vivas *na* imagem. Este é um dispositivo típico na fotografia de rua. O exemplo mais óbvio será a famosa fotografia de Margaret Bourke-White tirada em plena Grande Depressão, *The Louisville Flood* (1937), em que vemos uma fila de homens, mulheres e crianças à espera da sua vez para lhe ser provida comida e roupa, uma imagem que choca com aquela que vemos atrás, em segundo plano: a de um placar de publicidade propagandeando um mais-que-idílico *american way of life*. "WORLD'S HIGHEST STANDARD OF LIVING/There's no way like the American Way", lê-se sobre o retrato da família ideal, onde até o cão sorri, a caminho da felicidade sobre as quatro rodas do seu carrinho utilitário. Em *Signs*, Codrescu (Evans 1998, 10) escreve: "(...) pode bem ser precisamente ao explorar o hiato entre o optimismo celebratório da propaganda publicitária e a realidade da América acometida pela Depressão que Evans encontrou o seu corte".

Para atingirmos o cerne da relação entre imagem e texto em Evans impõe-se que citemos, pelo menos, dois dos seus trabalhos. Tenha-se como primeiro exemplo a fotografia *Broadway Composition*, publicada na revista *Creative Art*. Trata-se de uma peça conceptual de jornalismo onde se lê, em título, "Mr. Walker Evans records a City's scene". Acima do título, dá-se a ver uma composição tipográfica onde um entrecruzado de palavras se acumula como se fosse, lê-se na página seguinte, "a babel misturada desta moderna vida urbana" (Campany 2014; Plates): "SHOUT", "Wonder", "ULTRA", "CAMERA", "BEAUTY", "newspapers", "WOR" cruzado na vertical pela palavra "LIFE" e depois completado "LD". É essa "babel misturada", no seu texto hipersígnico esfusiante, que captará amiúde a atenção da câmara de Evans. Se aqui se privilegia uma espécie de ecúmena dos néones, difundindo para todo o lado a sua mensagem como o farol emite "a luz", numa fotografia como *Boardwalk Billboards* de 1949, da autoria do "Photo Leaguer" Martin Elkort, encontramos um documento eloquente sobre a explosão do mercado publicitário na América do pós-guerra: uma babel de *outdoors* assedia permanentemente a nossa atenção, ao ponto de se tornar quase inapreensível a figuração de um rapaz que atravessa a linha horizontal da imagem no passadiço (Anexo I, p. 382). Esta imagem devolve-nos à frase de Kracauer no seu texto «Boredom»: "(...) as pessoas permanecem imagens distantes (...)".

Mais silenciosa, outra fotografia de Evans evidencia o tal hiato a que se refere Crodescu e que nessa imagem se converte numa ferida aberta. No seu fulgurante *photo book American Photographs*, editado pela primeira vez em 1938, a fotografia *New York State Farm Interior* mostra um cenário de caos e penúria, que – de novo, o verbo é esse – "choca" com o adágio religioso ostentado na parede: "The LORD will provide"[105] (Anexo I, p. 382).

O discurso de Engel e Orkin é menos refinado que o de Walker Evans, mas a colecção de sinais que reúne, sobretudo num filme como *Little Fugitive*, é muito apreciável. É por letreiros que ficamos a saber que chegámos a Coney Island, quanto custa a fatia da melancia, tirar uma fotografia, viajar num pónei ou no carrossel. Também é através deles que *Little Fugitive* afirma o carácter microcósmico da história de Joey. Em pelo menos dois momentos passam-nos pelos olhos placas que servem de legenda à situação do protagonista: "(…) Take Your Questions/ Lost Children And Other Problems To The Nearest/ First Aid Station/ Or Police Officer" e "Lost Children" (Anexo I, p. 383). Estas mensagens põem "em abismo" esta história episódica na vida do pequeno Joey, extrapolando-a gravosamente para toda uma população de "crianças perdidas". Algo semelhante ao movimento centrífugo, de dentro para fora, que encontramos nos filmes de De Sica, Rossellini e, antes, em *The Crowd* (1928) de King Vidor: a percepção crescente de que o protagonista, o "nosso herói ou heroína", é apenas uma peça na grande engrenagem social ou de que, no fundo, não há nenhuma "qualidade especial" na sua história que a distinga de tantas outras que ficaram por contar mas que dela podemos inferir. Faz por isso todo o sentido que Bazin fale da técnica narrativa da escola italiana como uma apropriação da linguagem jornalística da "reportagem social", que, tantas vezes, pela parte nos dá o todo. Como diz Bazin (1992, 298), referindo-se ao episódio de Florença de *Paisà*, "o patético não se apresenta aqui pelo facto de uma mulher ter perdido o homem que ama, mas em virtude da situação deste drama particular em mil outros dramas, da sua solidão solidária com o drama da libertação de Florença". *Ladri di biciclette*, logo pelo seu título

[105] Os sinais urbanos eram tão importantes na obra de Walker Evans que se foram transformando numa das suas obsessões, ao ponto deste ter começado a coleccionar todo o tipo de letreiros que foi encontrando. Nalguns casos, levava consigo um desses sinais para um determinado local e literalmente *produzia* a sua fotografia, por exemplo, pendurando-o na fachada de um edifício. A imagem sinóptica desta obsessão será a fotografia que Evans tirou da sua sala de estar em Virginia, em 1972. Um autêntico museu privado de "objectos encontrados".

no plural, joga precisamente com esta ideia: no fim, o protagonista dilui-se numa multidão de iguais.

Como acontecia já nalgumas das suas fotografias, sobretudo *Newstand Comics* (1946) de Engel ou *Comic Book Readers* (1947) de Orkin, as imagens de *Little Fugitive* estão ensopadas de referências à cultura popular norte-americana: os *comics*, o *cowboy*, a TV, o algodão doce, as coca-colas, os *hot dogs*, a *watermelon*... *Little Fugitive* também é, por isso, o retrato de uma sociedade inebriada pelo excesso e pelo consumo. A certa altura, lemos numa mensagem inscrita na parede: "SMILE/ It's Worth a MILLION/ It Doesn't Cost a Cent" (Anexo I, p. 383). Estas palavras comentam o périplo hedonista do pequeno Joey por Coney Island. Uma vez só, este rapidamente é imbuído do espírito empreendedor norte-americano e inicia o seu próprio negócio, com o sucesso que, por exemplo, Edmund não tem nas suas várias tentativas de, no mercado negro ou a fazer favores, tentar arranjar dinheiro ou bens de primeira necessidade para alimentar a sua família.

Joey é a personificação daquilo que Jean Baudrillard (2008, 208) em *La société de consommation* designa por *fun-morality*; da ideia de que a salvação se obtém através do prazer e do lazer, leia-se, do consumo. Aqui poderá residir uma diferença fundamental, muito significativa, entre *Little Fugitive* e *Germania anno zero*: Edmund mata-se para esquecer, Joey consome para o mesmo efeito. Sorrir não custa dinheiro? Custa. Veremos, depois, em *Weddings and Babies*, como casar e ter filhos também custa dinheiro. Aliás, nesse filme, numa sequência que já descrevemos atrás, o letreiro à entrada do estúdio Weddings and Babies é usado como objecto de paródia da situação do casal, tais como as inscrições no interior são filmadas pela câmara de Engel com o mesmo intuito de ironizar com a situação de Al e Bea: "Bon Voyage", "Remember your wedding FOREVER", lê-se num desses planos furtivos em dois cartões afixados nas paredes do estúdio (Anexo I, p. 383).

Jean Domarchi (1985, 243), o "crítico de esquerda" dos *Cahiers du cinéma*, escrevia em 1956: "Na sociedade capitalista, as relações pessoais tornaram-se em relações entre objectos, compradores e vendedores. Tudo é objecto de troca, por um preço – o amor, a inteligência, a dignidade, etc.". A economia representada em *Little Fugitive* (do filme e do protagonista) é tanto a constatação disso mesmo quanto uma resistência a isso, pois fica, no fim, a ideia de que o amor se faz símbolo nos objectos e não o contrário. Por outro lado, a preocupação central em *Weddings and Babies* é o

dinheiro. Em *Lovers and Lollipops* assistimos à tentativa de Larry de "comprar" o amor de Peggy com uma ida à loja dos brinquedos, que se revela tão grotesca, e sufocada em signos de consumo, como o passeio de Joey pelas animações de Coney Island.

3.4. Planificação: a síntese fotográfica

O realismo espacial baziniano não passava unicamente pela força de verdade dos objectos, actores e dos cenários. Na realidade, mais importante ainda era aferir o modo como estes eram filmados. Bazin assume, assim, a existência de uma estética imanente ao real, que não deverá ser embelezada pela câmara mas registada na justa medida da percepção humana. Como diz Rossellini (2007, 137): "um filme deve ser bem realizado (…), mas um plano isolado não tem de ser belo". Bazin elabora sobre o *découpage*[106] precisamente em busca desse "bem" ou, aplicando um conceito seu, de imagens-facto.

Quanto à ordem dos planos, Engel acompanha claramente o pensamento de Rossellini (2007, 138): "um homem muda de sítio e graças a essa deslocação descobre-se o meio onde está inserido"[107]. Renoir corrobora esta ideia quando associa o grande plano ao isolamento do indivíduo, apogeu do indivíduo-rei. Diz o próprio na sua autobiografia: "Em *Toni*, procurei sobretudo panorâmicas que unissem claramente os personagens. Que os unissem uns aos outros e a tudo o que os rodeava" (Bénard da Costa 1994, 126). Esta é uma concepção dinâmica, centrífuga, de *découpage*: partir do eu ou, na realidade, *partir o eu*, inserindo-o ou, para usar um verbo de Langlois nos seus *Anticours*[108], "amalgamando-o" na realidade concreta, não-diferenciante do mundo. Ao contrário do *découpage* clássico, em que o movimento mais comum é do

[106] Usamos aqui o conceito de *découpage* ou planificação como estágio referente à concepção visual de um filme "plano a plano", que pode estar vertida no que se chama um *shooting script* ou pode existir como uma atitude filosófica, uma postura ética, em relação ao mundo que determina uma certa maneira de decompor (*découper*) a realidade, respeitando, prescrevia Bazin, a ordem da sua apresentação aos nossos sentidos. Sobre a relação problemática, de distinções nem sempre claras ou desejáveis, entre *découpage* e montagem, deve-se ler o ensaio de Timothy Barnard *Découpage*.

[107] Uma lição que Truffaut (1978; edição Kindle) assimilou desta maneira: "Nalguns dos meus filmes tentei seguir uma única personagem simples e honestamente, numa maneira quase documental, e eu devo este método a Rossellini. Fora Vigo, Rossellini é o único realizador que filmou a adolescência sem sentimentalismo, e *Les quatre cents coups* deve muito a *Germania anno zero*".

[108] Citamos a segunda parte do documentário para a TV canadiana de Harry Fischbach *Les Anti-Cours d'Henri Langlois* (1976-77), projectado no dia 18 de Setembro na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, no âmbito do ciclo *Graças a Langlois*.

plano geral (meio) para o grande plano (homem), Engel introduz o espectador ao meio através das suas personagens. O realizador *acompanha* o protagonista – ele é o seu, o nosso, guia – e não o contrário. Veja-se a forma como Engel nos introduz no bairro onde Joey tenta brincar com Lennie e os seus amigos: só nos apercebemos do espaço depois de darmos conta das personagens (os planos começam apertados, centrados nas personagens e nas suas acções e só depois abrangem o lugar da acção). O mesmo acontece em Coney Island: em planos fechados, a câmara de Engel começa por acompanhar *pari passu* o pequeno Joey a tactear um caminho que este não conhece, mas quando a perspectiva do filme passa para Lennie (alguém que já esteve algumas vezes em Coney Island) tornam-se mais frequentes os planos largos que nos dão conta da dimensão do espaço; da imensidão da praia e dos milhares de veraneantes que disputam entre si o mais ínfimo quinhão de areia. Em *Little Fugitive*, a escala advém das personagens, ou melhor, segue a sua linha de visão e, o que para nós constitui a sua "originalidade", nasce da sua *experiência*. É, portanto, uma escala pensada, não improvisada, memorativa. Mas também é uma escala humanista (do homem para o meio e para as coisas e nunca o contrário) e natural ou não-cinematográfica no sentido neo-realista do termo (quem dirige não é o realizador mas as personagens no contacto com o meio e as coisas).

Quanto à escala, Engel segue a "medida" das suas fotografias, mostrando preferência por quadros largos tirados à altura dos seus pequenos protagonistas: 37% dos planos do filme são planos gerais, seguindo-se 23% de planos médios e 12% de planos americanos (Anexo II, p. 395). A quase ausência de *master shots* (4%) e grandes planos (1%) reflecte, de novo, uma planificação realista. Se os primeiros dão uma visão supranatural – quase omnisciente – do espaço, os segundos prestam-se ao endeusamento do actor, que vê o seu rosto convertido em paisagem metafísica (Grilo 1997, 275 e 295). Referindo-se ao neo-realismo italiano, Bazin (1992, 294) elogia o facto de, entre os seus maiores mestres, tudo se fazer "à altura da vista ou a partir de pontos de vista concretos como um tecto ou uma janela", rejeitando-se, desta maneira, os *travellings* e panorâmicas de Hollywood, que adquirem um carácter divino conferido pela grua americana. Em *Little Fugitive*, todos os planos são realizados em pontos concretos, fisicamente localizáveis, no bairro de Joey ou em Coney Island.

A planificação em *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies* obedece à mesma lógica de acompanhamento das personagens em planos médios que progressi-

vamente as enquadram no espaço, mas quanto mais o filme se fecha no espaço mais a palavra se expande no tempo. O aumento do tempo de diálogo em cerca de 20% de *Little Fugitive* para *Weddings and Babies* é concomitante a um uso outrossim inflaccionado no número e duração dos planos médios, acompanhado por uma redução no número e duração dos planos gerais. Da mesma forma, como já concluímos, tanto *Lovers and Lollipops* como *Weddings and Babies* vão privilegiar o enquadramento de mais que uma personagem no quadro, ao passo que o "pequeno fugitivo" é sempre como que um *lone ranger* perdido no deserto de Coney Island. Apesar de já aí encontrar motivos visuais de sobra na relação contrapolar entre esse ponto no espaço chamado Joey (David) e os corpos maciços dos veraneantes (Golias), só nos filmes seguintes Morris Engel vai pôr em prática algo que já era visível, em 1939, nas suas fotografias. A propósito da sua primeira exposição de fotografias em 1939, o seu mestre Paul Strand (Hafteen 1999, 10) escreveu: "(...) o retrato é realizado com o elemento adicional de uma tentativa de fotografar relações entre pessoas".

Num filme como *Weddings and Babies* são particularmente notáveis os planos em que Al e Bea debatem sobre o seu futuro até à exasperação de um deles ou de ambos enquanto a câmara, como uma mosca na parede, regista cada hesitação no discurso, cada tremura na voz, cada gesto que transporta consigo palavras que nunca nenhum argumento pode prescrever. Na discussão que se segue à problemática compra por Al da nova câmara, congelamos um "instante decisivo" em que os gestos dos dois elementos do casal rimam entre si: os dois estão sentados na cama com a mão a segurar a cabeça e a esconder o rosto. É um dos momentos "patéticos", no sentido eisensteiniano do termo, e a primeira pista para um cinema exaustivo do corpo, do embate homem-mulher, que fará escola em John Cassavetes e em Maurice Pialat. Nos três filmes de Engel, o cinema pensa fotografias, isto é, pensa em fotografias, pelo que, remata Alain Bergala, "A unidade principal para [Engel e Orkin] (...) era *o plano* mais que a montagem, eles pensam o seu gesto em fotografia" (o sublinhado é do entrevistado) (Anexo III, p. 408).

O plano fotográfico nasce de um modo intuitivo da relação intermedial entre cinema e fotografia, entre a imagem parada e a imagem em movimento, entre o tempo da eternidade e o tempo da fugacidade. Além da escala dos planos, que replica a das fotografias, esta "intuição fotográfica" é visível nos movimentos da "movie Leica" de Engel ao longo dos três filmes. Curiosamente, a extrema mobilidade dessa

câmara, que iria servir de protótipo à, por vezes agitada, "câmara-caneta" do cinema directo, não foi explorada em pleno por Morris Engel. Pelo contrário, este parece ter feito tudo para simular uma estabilidade ou uma fixidez do quadro, prefigurando a futura invenção da *steadicam* por Garrett Brown. Ora, Engel filma assim não para se alinhar com o cânone clássico, como um amador frustrado fingindo filmar à maneira de Hollywood, mas seguindo o seu método de fotógrafo (que viria a ser desfigurado por fotógrafos da New York School tais como Robert Frank, William Klein ou Lee Friedlander), de acordo com o qual a câmara se quer imóvel e direita (*straight*). Com efeito, em *Little Fugitive* 87% dos planos são fixos, número que ascende para um coincidente 93% em *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies* (Anexo II, p. 396-397). Quando existe, e são raras as vezes, o movimento da câmara serve, por norma, para insinuar estados psicológicos na personagem. Por exemplo, na loja de brinquedos em *Lovers and Lollipops*, Engel produz um dos planos mais elaborados do filme: a câmara desenha vários círculos filmando a hesitação de Peggy, até que se fixa num já entediado Larry, em plano médio.

Em *Weddings and Babies*, no seu momento mais estilizado, Engel cria uma panorâmica de 360º acompanhando o rodopio de Al, tão físico quanto psicológico, enquanto lhe vêm ao espírito (em *over*) as "últimas palavras" de Bea, tais como: "I love you", "It could have been a special day", "You're hurting yourself", etc. O movimento aos círculos em *Little Fugitive* não está na câmara de Engel mas no *merry-go-round* que, quanto mais gira, mais faz Joey desenhar na sua cabeça o círculo vicioso da culpa. Quando soa o *leitmotiv* do seu irmão Lennie, *Home on the Range*, o fugitivo foge da diversão. Estando na câmara ou não, o movimento tem qualquer coisa de diabólico no cinema de Engel. Ele é, em certa medida, "algo a conter", mesmo tendo em mãos uma câmara cuja ligeireza e a mobilidade o convidam a ele. A intuição fotográfica policia o frémito pouco *straight* do que veio a ser o documentarista *vérité* e a própria Nouvelle Vague, onde, como resumiu Douchet (1998, 122), "tudo era mobilidade e movimento".

Ligado à escala está o recurso à fotografia com profundidade de campo, que, como vimos, permite "a confrontação de diferentes situações dramáticas não na alternância horizontal dos planos (montagem), mas numa estrutura vertical de vários planos espaciais" (Grilo 2008, 162). A profundidade de campo dá ao espectador a possibilidade de fazer o seu filme dentro de "o filme" e ao realizador a prerrogativa da

neutralidade. Por isso, esta era, segundo Bazin, mais do que uma escolha técnica, que a este último se postava, um imperativo de lealdade na relação com o espectador. Por ter filmado em exteriores, a profundidade de campo de Engel não se pode comparar à de Gregg Toland. Contudo, podemos encontrar utilizações originais dos diferentes planos espaciais da acção nas suas fotografias de Coney Island e nalguns planos de *Little Fugitive*, onde precisamente se põem em jogo *nos* planos os diferentes tamanhos dos corpos ou a ilusão dessa diferença provocada pelo uso da profundidade de campo. Em *Lovers and Lollipops* e *Weddings and Babies* os planos em profundidade servem, da mesma forma, para acentuar o estado dissolutório das personagens numa multitude de pessoas (exemplo dos passeios de Al por Little Italy), de carros (Peggy a exasperar Larry no não consentido "jogo da apanhada" entre o mar de automáveis estacionados no parque da praia) e de lápides (Al, Bea e Tony no involuntário "esconde esconde" protagonizado pela mãe deste, fugida do lar e regressada para o destino final do seu marido) (Anexo I, p. 383).

No tocante à fotografia em profundidade e à própria "imagem-facto" baziniana subjaz a ideia de que sem lugares não há personagens, o que em Engel e Orkin é afirmado por um *découpage* que torna a rua e os mo(nu)mentos de Nova Iorque numa justa (boa mais que bela) sinfonia da vida. Também aqui se enuncia a regra não dita que segundo Jean Douchet (1998, 126) tornou coesa a estética da Nouvelle Vague durante algum tempo: "respeitar a topografia e a configuração dos lugares".

3.5. Montagem de som e imagem: o alguém da voz

Se a profundidade de campo é uma oportunidade de observação e selecção, a duração dos planos é um factor crucial para que o espectador forme uma opinião. Bazin elogiava, nos seus artigos, os realizadores conhecidos pelos seus longos *takes*, entre os quais, Wyler, Welles e Renoir. Além do corte ser usado com parcimónia, Orkin e Engel procuram, no respeito a uma linha cronológica nítida, filmar mais do que a acção a respiração do tempo na vida das personagens. Perante a impossibilidade de o fazer "em tempo real", restou-lhes organizar os planos num grande bloco de continuidade onde o corte é uma espécie de cimento "necessário" [109]. Por um "cinema da

[109] Por exemplo, em *Little Fugitive*, para disfarçar os saltos temporais mais significativos que se dão na narrativa, Orkin recorre a duas soluções tradicionais: o uso de *dissolves*, que, como nota Bordwell

duração" (Bazin 1992, 343), Orkin monta de forma quase anti-elíptica, porquanto leva ao limite a duração dos planos, mostrando o que se passa independentemente do seu nível de interesse (dramático). Dito de outra forma: à excepção das cenas do acidente, fuga e reencontro, *Little Fugitive* é uma colecção daquilo que dentro do universo clássico constituem "intervalos suprimíveis" entre cenas. O desafio de Orkin, difícil e até paradoxal, era tornar o intervalo na cena ou fazer sentir o tempo em cada plano em vez de se precipitar na sua compressão na montagem.

A duração média por plano em *Little Fugitive* de cerca de 17,2 segundos evidencia uma notável contenção no corte, mesmo quando comparada com obras emblemáticas dos auspícios realistas: *Ladri di biciclette* (7,2), *Umberto D*. (7,8), *Citizen Kane* (11,4) e até *La terra trema* (17,9). David Bordwell (2002, 61) indica que entre 1947 e 1960 a duração média por plano em filmes norte-americanos era de 11 a 12 segundos, o que de novo coloca o filme de Engel e Orkin em lugar de excepção. Quando a acção é ultrapassada pelo diálogo em *Lovers and Lollipops* a duração média por plano desce para 8 segundos, subindo depois em *Weddings and Babies* para 10,6 segundos (Anexo II, p. 397-398). Esta diferença pode ser explicada pela insipiência do dispositivo de registo do som na passagem de *Lovers and Lollipops* para *Weddings and Babies*, tempo durante o qual Engel inventa o primeiro sistema síncrono móvel que estaria na base da revolução do cinema directo.

Little Fugitive era filmado como se fosse um filme mudo, adaptado, por isso, à estética ontologicamente emudecida da fotografia. Nos dois filmes seguintes, entrando em cena mais personagens, a palavra ganha uma muito maior preponderância. *Little Fugitive* tem 38% de planos com diálogos, o que corresponde a 44% da duração total do filme, estilhaçando, com isso, uma das convenções do cinema clássico de Hollywood: "um passeio sem diálogo ou está 'morto' ou é um 'desperdício'" (Bordwell 2002, 47). Ora, *Lovers and Lollipops* tem 34% de planos com diálogos mas correspondentes a 50% da duração do filme, sendo que *Weddings and Babies* apresenta um número homólogo de 46% de planos com diálogo, equivalendo a um número mais próximo das normas vigentes: 64% da metragem final (Anexo II, p. 394-395).

A pós-sincronização usada nos dois primeiros filmes gera uma relativa indiferença no uso do som, mas o embaraço do seu "efeito defeituoso", leia-se, pouco realista, é notado na própria montagem. O número de planos com voz-*out* (emissor visí-

---

(2002, 47), suavizam as descontinuidades temporais, ou de um plano de um balde que vai sendo enchido com a água que sai da torneira.

vel) nos filmes pós-sincronizados é revelador: 58% no menos palavroso *Little Fugitive* e 48% no mais palavroso *Lovers and Lollipops*. Um decréscimo de 10% que, com a invenção de Engel, sofre uma alteração exponencial no filme com mais diálogos dos três: em 66% dos planos com voz/diálogo de *Weddings and Babies* o emissor é visível, o que se traduz em 87% da duração total desses *takes*. Em 22% dos planos de *Little Fugitive* (18% da duração total do filme) o emissor da voz é colocado fora de campo, filmando-se aí mais quem ouve do que quem fala (Anexo II, p. 398). É a voz-*in* ou "as vozes de ninguém" de que fala Béla Balázs (2010, 202) em *The Spirit of Film*: "A arte de configuração da câmara e o jogo de expressões faciais podem muitas vezes ser salvas ao introduzir-se a voz na imagem mostrando apenas o ouvinte, não o falante. Essas vozes (...) não são sempre apropriadas". Em *Lovers and Lollipops*, a solução de Orkin e Engel passa por sinalizar a presença do emissor com uma parte do corpo que não a boca, mostrando muitas vezes de costas ou servindo-se de uma perna ou de uma mão como metonímia para o órgão vocal obs-ceno, isto é, "fora de cena": 15% dos planos com diálogo ou voz constituem exemplos de aplicação da denominada voz-*through*, em que o corpo do emissor aparece, mas não a sua boca. Em *Weddings and Babies* apenas em 4% dos correspondentes planos Engel recorre a esse expediente de realização e montagem (Anexo II, p. 399). A sincronia visível entre os lábios e as palavras ditas passa, então, a "naturalizar" o corpo dos actores no quadro, dando-lhes uma maior liberdade para improvisarem e dispensando o recurso a soluções maquilhadoras de um defeito essencialmente técnico[110].

A música de Eddy Manson, compositor nos três filmes de Engel, desempenha também um papel decisivo para disfarçar a ausência de som directo, sobretudo em *Little Fugitive*. Ao contrário dos neo-realistas, que tantas vezes recorreram a bandas sonoras melodramática à maneira de Hollywood – pese embora De Sica alegasse ter tentado fazer filmes sem música, mas não o conseguiu devido à pressão do produtor – Engel encontrou uma maneira de tornar a música um prolongamento natural da acção ou, pelo menos, de fazer mais jus aos princípios dessacralizantes da escola neo-realista. Com apenas uma harmónica, Eddy Manson (1953, 8-14) procurou que a mú-

[110] Será curioso verificar como Godard, podendo captar o som directamente, irá jogar muitas vezes com a supressão da origem da voz dentro do quadro fílmico, mostrando, por exemplo, a nuca de uma personagem numa cena onde esta fala (*voz-through*) ou suprimindo do campo uma voz da qual não se sabe ao certo a origem (*voz-in*). Christian Metz (2000, 65) identifica esta como um dos tropos de uma certa sintaxe do cinema moderno. "Podia-se escrever todo um estudo sobre a voz num filme de Godard ou Resnais com base no problema de 'quem fala?' (...)".

sica tivesse um significado diegético que ressaltasse no filme, isto é, citando Chion e seguindo a linha das propostas de Kracauer, que esta "empatizasse" muito directamente com a acção, porquanto a harmónica era um dos objectos centrais na própria narrativa de *Little Fugitive*. Esta relação paralela, quase justaposta, entre a música e a acção não será replicada nos filmes seguintes. Tanto em *Lovers and Lollipops* como em *Weddings and Babies* Eddy Manson opta por uma banda sonora próxima do estilo harmónico do cinema clássico ou dos neo-realistas italianos, tais como (pensando sobretudo em *Weddings and Babies*) Renzo Rossellini e Nino Rota. Música com *pathos* que comunica para lá do que as imagens nos dão, "puxando para cima" o sentimento das cenas no seu encadeamento. Em contrapartida, com a instanciação do cinema directo, Engel pode transpor para a película já não apenas a multiplicidade de vistas e paisagens nova-iorquinas mas o próprio *melting pot* linguístico que as acultura. Uma banda de som natural, onde o que importa é a tal "imagem sonora", como lhe chamou José Augusto-França a propósito de Chaplin, surge nas cenas em que Al fala italiano com a sua mãe ou, mais ainda, nos números cómicos de Ken, quando este faz de uma pantomima do *vaudeville* um comentário à "estranheza" da língua de Molière. É esse cantar das línguas, a que Charlot dá expressão no final de *Modern Times*, que se torna simultaneamente objecto de registo e de atracção.

CAPÍTULO IV: LEVITT, AGEE E ROGOSIN: A RUA PERTENCE-LHES

Oh, the helplessness of the professionals, and the creative joy of the independent film artist, roaming the streets of New York, free, with his 16mm. camera, on the Bowery, in Harlem, in Times Square, and in the Lower East Side apartments – the new American film poet, not giving a damn about Hollywood, art, critics, or anybody.

Jonas Mekas[111]

4.1. *In the Street* e *In the Street*: na pele da cidade

"No início era a rua./ No início era a vida./ No início era Lumière/ (Auguste mas sobretudo Louis)./ Logo veio Méliès./ E o estúdio (1898) nasceu". Assim põe em poema Jean Douchet (1998, 112) a pequena história que se foi repetindo, imparável, ao longo da grande história do cinema. A rua como espaço de resistência à política dos estúdios, espaço de liberdade, imerso na vida, com caminhos vários que "vão para algum lado" (excitação de um fora de campo infinito que comovia Kracauer). A rua e o estúdio são tanto lugares como forças dialécticas que produzem alguns dos mais significativos movimentos de mudança na história do cinema.

Com efeito, a rua significa imprevisibilidade, risco, abertura e mistério, ao passo que o estúdio significa controlo, ostentação, repetição, fechamento e certeza. No pós-guerra, essa mudança começa, desde logo, com o neo-realismo italiano, que transformará os limites materiais – nomeadamente a inoperacionalidade dos estúdios Cinecittà durante e imediatamente após a guerra – num pretexto perfeito para regressar à rua, à vida, à luz natural dos Lumière. No fundo, o regresso à rua era o princípio de um regresso à origem, fundamento para se pôr o cineasta na condição de amador: "Tinha que encontrar a espontaneidade e a impressão de inocência" (Douchet 1998, 122). Esta inocência perdida, contraposta ao vicioso profissionalismo da política dos estúdios, foi o tesouro que, ansiado nas páginas dos *Cahiers*, motivou o salto e o as-

[111] Citação retirada do artigo, publicado em 1961 na *Film Culture*, «The Creative Joy of the Independent Film-Maker» (Mekas 2008, 27).

salto da Nouvelle Vague. Antes dela, houve *In the Street*, pequeno filme mudo de 16 minutos, filmado em 16mm e "sem orçamento". Um objecto frágil que se constitui como frontispício para o que viria a ser "o espírito" do New American Cinema. Um dos principais mentores de toda uma nova geração de cineastas norte-americanos, o crítico, poeta e cineasta Jonas Mekas vai traçar a genealogia do movimento no importante artigo «Notes on the New American Cinema», publicado na por si fundada *Film Culture* em 1962.

No princípio dos princípios estará esse pequeno filme filmado nas ruas do Spanish Harlem, em 1946 e lançado em 1952, aproveitando o *buzz* provocado pelo sucesso de outra obra seminal, *The Quiet One*, que era exibida em Nova Iorque em 1948 para um ano depois ser nomeada para o Óscar de melhor argumento e para o Leão de Ouro no Festival de Veneza. Os dois filmes nascerão de um esforço colectivo que será replicado em obras futuras do New American Cinema, como *Little Fugitive* e *Pull My Daisy*, mas o denominador comum entre os dois é a dupla Helen Levitt e James Agee. Uma das mais influentes – mas não necessariamente reconhecidas – fotógrafas de rua do seu tempo, autora de uma "obra poética maior", escreveu sobre ela Agee (Levitt 2001a, 11), e um dos mais brilhantes críticos de cinema, argumentistas e escritores da literatura norte-americana da primeira metade do século XX, "um génio em toda a linha", disse sobre ele Levitt (2006, 80), vão produzir a viragem que o cinema norte-americano precisava ante o colapso dos modos de produção rígidos e autocráticos de Hollywood. O pólo de união entre estas duas maneiras de ver o mundo será Walker Evans, que testemunhou o grau de cumplicidade entre a fotógrafa e o crítico: "O trabalho de Levitt era uma das paixões de James Agee; e por sua vez, o olho magnífico de Agee foi parte da sua formação inicial" (38). No cinema, e uma vez juntos, notou Jonas Mekas (2000, 89), "eles queriam romper com o círculo fechado do 'cinema como profissão', eles queriam fazer filmes de uma maneira mais pessoal".

Se o amadorismo conduzia a uma "maneira pessoal" ou vice-versa, uma arte mais distintamente pessoal não significava forçosamente um prolongamento acrítico do que havia sido o cinema *underground* norte-americano dos anos 40, representado por nomes como Maya Deren, Curtis Harrington, Kenneth Anger, James Broughton e Sidney Peterson, ou a escola do documentário da Film and Photo League ou da Fron-

tier Films[112]. O novo registo estaria algures entre uma e outra escolas: nascia do real, do fluxo da vida, mas não deixava de transmitir uma visão ou elaborar uma *poética* própria. Levitt e Agee estavam "(...) interessados em explorar os seus mundos de uma maneira mais prosaica e realista, aqui e agora" (Mekas 2000, 89). Como acontece em Kracauer e Bazin, para quem os devaneios do cinema de vanguarda eram apenas uma inversão da falta de imaginação dos filmes puramente documentais, a realidade re-apresentada queria-se, assim, temperada pela narrativa das imagens cinematográficas. Mekas encontra a receita do novo cinema norte-americano, chame-se este New American Cinema, New York Film School ou, mais extensamente, New Yawk New Wave[113], num texto escrito na coluna de cinema de Agee (2005a, 275) na revista *The Nation* e onde se propunha fazer o balanço do cinema estreado em 1946: "Os filmes que eu mais aguardo ansiosamente não serão documentários mas trabalhos de pura ficção, que jogam contra, e na, e em colaboração com a realidade não ensaiada e não inventada".

Na introdução que escreveu para o primeiro *photo book* publicado por Helen Levitt, intitulado *A Way of Seeing*, lançado em 1965, isto é, 10 anos após a sua morte precoce, Agee (Levitt 2001a, 12) convoca a sensibilidade poética de Levitt quando conclui que "o que denominamos de 'fantasia' é mais a realidade com todo o seu vigor e a sua graça desvelados". A própria, sempre parca em palavras vãs, mas rica em palavras precisas, dissera em entrevista: "Tudo o que eu posso dizer sobre o trabalho que faço, é que a estética é uma realidade em si mesma" (Garner 1992, 87-88). Ora, é

[112] A Frontier Films é uma emanação indirecta da Film and Photo League (1930-1934). No meio dessas duas organizações estava a Nykino, colectivo de realizadores inspirado pelos ideais soviéticos que procurava denunciar a condição dos trabalhadores, dos mais fracos e injustiçados. Esse colectivo é renomeado Frontier Films fruto da conotação "anti-americana" associada ao nome Nykino, numa época em que começava a grassar na sociedade norte-americana a fobia e a paranóia anti-comunistas. Do grupo Nykino/Frontier Films contavam-se os nomes de Paul Strand, Leo Hurwitz, Ralph Steiner, Van Dyke, Jay Leyda, Sidney Meyers e Ben Maddow. Os filmes mais importantes assinados por membros – e dentro do espírito – deste(s) grupo(s) foram *A Bronx Morning* (1931), *Redes* (1936), *The City* (1939) e o já referido *Native Land*. Não obstante a distância "prudente" de Pare Lorentz (Van Dyke, dentro do grupo, também a tinha) em relação a toda esta facção progressista, de sinal marxista-leninista, o célebre *The Plow that Broke the Plains* (1936) foi realizado graças aos contributos de Strand, Hurwitz e Steiner. Sobre a história destas organizações, leia-se «Paul Strand as a Filmmaker, 1933-1942», de William Alexander, in *Paul Strand: Essays on His Life and Work*.

[113] Em 2013, o crítico J. Hoberman concebe um ciclo de cinema para o Film Forum dedicado à produção independente de Nova Iorque entre os anos 50 e 70, tendo como principal atracção a exibição durante uma semana do filme-pivô de toda a mostra, *Little Fugitive*. No programa estão também filmes de Lionel Rogosin, Rudy Burckhardt e Helen Levitt. A proposta, como aponta Richard Brody (2013), foi a de que "(...) a eflorescência epocal da invenção cinemática da Nouvelle Vague que explode no final dos anos 50 e princípio dos anos 60 coincidiu – e, em certa maneira, foi prefigurada pela, ou mesmo influenciada pela – explosão da criatividade cinematográfica de realizadores independentes nova-iorquinos dessa era, muitos dos quais (...) estão entre os mais influentes e importantes realizadores modernos".

isso que *In the Street* vai pôr a nu: a subtileza de um olhar formado na sua fotografia, que fora moldada pelos estilos de Henri Cartier-Bresson e do seu mentor Walker Evans, amigo que tinha em comum com James Agee.

De Cartier-Bresson, que conheceu através de amigos da Photo League, onde o fotógrafo deu algumas palestras, Levitt aprendeu, primeiro, a amar a rua e, depois, a saber encontrar nela o "momento decisivo" ou uma ideia de movimento suspenso (Levitt 2001a, 28-30) que quebrasse a frieza protocolar, ou ideológica, da fotografia sócio-política e jornalística. Saiu, então, à rua em busca de um qualquer "princípio de história" susceptível de ser contido num pequeno rectângulo de papel onde o mundo se desenha a luz e sombra. E é esse "princípio de história", essa "narrativa mínima", usando um conceito de Kracauer (desenvolvido atrás), que resgata, numa *last-minute rescue* muitas vezes deliciosa, a fotógrafa da temporalidade enfadonha do documento fotográfico *stricto sensu* ou, por outras palavras – as de Walker Evans para sermos precisos –, de um frio documentalismo. Para o autor de *American Photographs*, que com James Agee produzirá um dos seus trabalhos mais celebrados, *Let Us Now Praise Famous Men*, uma fotografia não se podia subsumir a qualquer uso; a ela tinha de estar vinculado um certo olhar sobre a realidade, isto é, um estilo. Walker Evans:

> "Quando se diz 'documentário' é preciso ter um ouvido sofisticado para receber essa palavra. Deveria ser estilo documental, porque documentário é a fotografia policial de uma cena ou de um homicídio... Isso é um verdadeiro documento. Veja, a arte é verdadeiramente inútil, e um documento tem um uso. E, por isso, a arte nunca é um documento, mas pode adoptar esse estilo" (Thompson 1984, 216).

Em sintonia com o tal "estilo documental" mas sem ferir o ouvido sofisticado, a produtora que Levitt funda após a realização de *In the Street*, com o seu irmão Bill e Janice Loeb, terá o nome Film Documents e o objectivo de angariar dinheiro para o próximo projecto, *The Quiet One* (1948), metade ficção, metade documentário sobre um rapaz negro rejeitado pela sua família e a luta pela sua reabilitação psicológica num reformatório, a Wiltwyck School.

De qualquer modo, e talvez por aí se explique a distância cordata que sempre manteve com o grupo Photo League, Levitt não pretendia produzir documentos soci-

ais sobre a pobreza e marginalidade na cidade de Nova Iorque; ambicionava antes dar a ver a particular forma como os espaços e o movimento da cidade eram veiculados pelos seus mais sublimes intérpretes: as crianças. A rua pertencia-lhe e foi através delas, *por elas*, que Levitt se celebriza como uma "fotógrafa de crianças", de tal modo que a sua primeira grande exposição acontecerá no MoMA em 1943 e terá como título *Helen Levitt: Photographs of Children*. Todavia, estas foram produto de um encontro relativamente acidental, tal como o próprio cenário natural oferecido por Nova Iorque, no qual terá sido um dos seus "supremas poetas" (Levitt 2003, 5), foi mais fruto das circunstâncias do que de uma paixão aduladora. Se, por um lado, recusava a ideia de que nutria um especial sentimento pela cidade, mesmo tendo sido em toda a vida uma *new yorker*, por outro lado, afirmava: "As pessoas pensam que eu amo crianças, mas não, não mais do que qualquer pessoa. A diferença é que as crianças andavam pelas ruas" (8). Portanto, o que se celebra, primeira e essencialmente, em *In the Street* é – o título nunca mentiu – a rua, não como algo muito preciso, geográfica e temporalmente, mas como uma "ideia de rua", dada a maneira como se dá a ver e se perpetua num instante determinado pela câmara nas mãos de uma fotógrafa.

O estilo era documental, mas a fotografia, tal como o cinema, combatia silenciosamente o documentalismo sociológico. Também silenciosa, quase inconsciente em todos os sentidos da palavra, será a relação que provoca entre os dois *media*. Se *In the Street* nasce da fotografia de Levitt, a fotografia de Levitt também vai renascer com esse filme, ou não teria esta editado em 1987 um *photo book* com o título *In the Street: Chalk Drawings and Messages New York City 1938-1948*. Esta duplicação de títulos, esta "confusão" induzida entre os dois trabalhos, esclarece, na realidade, mais do que baralha. No cinema, Levitt e Agee, com a preciosa ajuda da pintora Janice Loeb[114], vão mostrar a rua como um campo de batalha, sendo a apoteose, pico da excitação provocada pelo Halloween, a luta "todos contra todos" com meias cheias de farinha. Contra a agitação das crianças, que animam a rua, choca a passividade e inércia

[114] É Loeb que encaminha Levitt para o mundo do cinema e, com isso, concretiza a "grande ambição" de Levitt, como chegou a admiti-lo nas páginas da *PM Weekly*. Loeb era uma pintora e historiadora de arte formada em Vassar e Harvard, que se vai cruzar com Levitt através de Walker Evans. A partir daí, Loeb irá apresentar Levitt aos seus amigos influentes do meio artístico europeu. Entre eles estava Luis Buñuel, que a contratará para a montagem de um filme de propaganda norte-americano que tinha o patrocínio do Museum of Modern Art. Na sequência disto, Levitt irá realizar ainda alguns trabalhos de montagem para a Film Division of the Office of War Information. Realizará ainda com Loeb um filme-experiência sobre um dia na vida de três rapazes ciganos: "A experiência é notável primeiramente porque mostra como as realizadoras não estavam preocupadas em dirigir, mas em seguir a brincadeira desinibida dos miúdos", escreveu Maria Morris Hambourg (Levitt 1991, 57).

dos adultos. A crítica que melhor capta as subtilezas, para não dizer o lirismo, de *In the Street* foi, sem dúvida, a de Manny Farber, amigo de James Agee que tomou o lugar deste como crítico de cinema da *The Nation* em 1947 e que mais tarde viria a ser considerado por Susan Sontag "o mais vivo, inteligente, mais original crítico de cinema que este país alguma vez produziu" (Farber 2009; contracapa). As crianças, na sua agitação própria e pela forma como tornam a rua na sua primeira casa, fazem os adultos se parecerem com "uma tribo perdida de *zombies* congelados" (383). Ao mesmo tempo, um pouco como já fizera Morris Engel nos anos 30 nas suas fotografias em Coney Island que superavam "a necessidade populista de enfatizar a realidade social" (Klein 2013, 13), Levitt produzia aqui, sobretudo pelo contraste, permitido pelo cinema, entre o movimento das crianças e a estaticidade dos adultos, "um estudo melancólico da figura americana, da infância à velhice, tornando-se mais rígida, feia e solitária com o passar dos anos" (Farber 2009, 383). Esta *figuração* aparece, desmaquilhada, longe do *glamour* de Hollywood, como uma *desfiguração*, do adulto na criança ou da criança no adulto, no qual se projecta, como se lê no cartão inicial escrito por James Agee, "uma imagem da existência humana". É nesse sentido que Kracauer alerta para a compaixão que a câmara manifesta por cada uma das pessoas que apanha na rua: "(...) a câmara demora-se nelas ternamente; elas não representam nada sem ser elas mesmas" (Naremore 2014, 256).

Na fotografia, a rua é mostrada pela solitária Levitt primordialmente como um *playground*, que se expressa tanto na acção das crianças como, mais acentuadamente, por contraste com o filme, nos vestígios dessa acção: precisamente, os desenhos e as mensagens a giz que inscrevem nas ruas e nos edifícios uma espécie de tatuagem natural da infância. Não se trata aqui apenas de encontrar a rua e o que ela traz, e o que ela desperta, mas também de percorrê-la com a câmara até aos limites que a definem. A rua é um lugar tão abstracto e tão concreto quanto a etimologia da palavra "rua", que, segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado (1977), deriva do latim *ruga*. Não é como pele, nas suas texturas, nas suas inscrições tatuadas a giz, que esta se oferece à câmara de Levitt? Menos "brutas" que as fotografias de *graffiti* encontrados em Paris por Brassaï desde os anos 30, Levitt parece actualizar o interesse de Walker Evans pelos néones e as mensagens publicitárias no gesto da criança que desenha directamente sobre a rua, interpretando-a como a pele da cidade. Lemos directamente nela a forma como as crianças transcrevem os si-

nais do seu entorno, sobretudo da cultura popular (acima de tudo, filmes e publicidade). "Elas querem ser como nos filmes, parte do espectáculo", escreve Adam Gopnik (2003, 9) na introdução ao livro *Here and There* de Levitt. Sobre um cartaz rasgado, que podia fazer parte do portfólio de Walker Evans, uma figura toscamente desenhada de uma mulher de formas voluptuosas e cabelos encaracolados casa com outra fotografia onde se lê a mensagem "Rhoda has nice hair. Its the beautiful shade of blonde" (Anexo I, p. 384). Num bairro multiétnico, composto maioritariamente por uma população hispânica e negra, estas imagens ganham um acrescido tom satírico. O mesmo podia ser dito a propósito das fotografias de desenhos onde se travam batalhas intemporais entre ódio e amor, rivalidade e amizade, guerra e paz. Na introdução que escreveu ao *photo book In the Street*, Robert Coles (Levitt 1987, 7) sublinha que "(...) é um erro negar às crianças luxúria, avareza, truculência, egoísmo – e há pistas disto tudo nos desenhos de rua, não importa o deleite que podemos ter com um primeiro vislumbre". Num desenho lê-se a afirmação "Olga stinks Olga is a stink-er very much", noutro lê-se o recado "Dear Jane, Yesterday I found out Jack loved you. Then you treated him mean and he fell for another girl. (for real) He goes around with her and says shes a dream", noutra dá-se o aviso a quem quiser ser avisado, podendo-se ler muito simplesmente "I AM A KILLER".

Em desenhos ou mensagens, estas imagens aparecem em Levitt como *outdoors* que expõem os sonhos, desafios, revoltas e angústias não só das crianças de Spanish Harlem como, extrapolando, de pequenas criaturas habitando qualquer morada no mundo. A fotografia e o cinema encontram-se quando, pelo simples facto de saírem à rua e manterem-se fiéis à imagem projectada pelos seus "achados", desfazerem a imagem da criança amestrada e assexual de Hollywood. Numa das micronarrativas de *In the Street*, surge como protagonista um casal de ciganitos sentado nos degraus de um edifício. Os dois, sobretudo ele, o mais irrequieto, montam o seu pequeno teatro onde vale dançar como se não houvesse amanhã, rir sem parar e lançar beijos e carícias furtivas. Noutro quadro, uma das crianças "(...) atira uma meia cheia de farinha contra as costas de uma jovem princesa – a Mary Pickford do bairro – olhando cuidadosamente cada um dos seus movimentos para ver se ela se está a excitar eroticamente" (Farber 2009, 383). Numa das fotografias mais célebres de Levitt, vemos um rapaz a levantar a saia de uma rapariga, enquanto esta se distrai na brincaidera com as amigas (Anexo I, p. 384). A fotografia de Levitt insinua um movimento que

se adivinha "a seguir" e, nesse sentido, o cinema namora sempre com a fotografia. O que Levitt procura é não congelar o "momento decisivo", como o seu mestre Cartier-Bresson, mas, distingue Adam Gopnik (2003, 10), o "momento sugestivo", que é "o momento entre acções", isto é, aquele instante entre uma acção e uma reacção, um antes e um depois, instante prenhe de uma narrativa que se "supõe" poderosamente *na* imagem, como se Levitt estivesse a produzir nas ruas, enquanto fotógrafa, sugestivos *stills* de um filme a realizar. Tenha-se o exemplo imaginado da estalada que uns segundos depois daquele instante custará ao rapaz a ousadia cometida ou o ímpeto sexual que terá levado o menino a levantar a saia segundos antes do *clic* de Levitt. Haverá acção mais sugestiva que a da criança? Dificilmente. Por isso, não nos surpreende a atracção de Levitt por filmes sobre a infância, onde as diabruras dos mais novos eram o principal combustível da acção, exemplos de *Zéro de conduite* de Jean Vigo e *O Caminho da Vida* de Nikolai Ekk (Levitt 2001a, 49).

Este gosto por um puro "cinema cinemático", diria Kracauer, foi preparado na infância, mais concretamente, nos tempos recuados em que, impreterivelmente, assistia nas *matinés* de sábado às curtas dos seus *clowns* favoritos: Harold Lloyd, Mack Sennett, Buster Keaton e, claro, Charles Chaplin[115]. Falando sobre o erotismo e/ou a acção burlesca nas fotografias de Levitt, Francine Prose repara que nelas se comete a ousadia de dar a ver crianças "(...) que têm confiança nos seus próprios corpos, na sua graça e força, e que sabem sem sombra de dúvida de que irão viver para sempre" (Levitt 2001b, 8). Uma força que Levitt terá encontrado na fotografia através das crianças de Henri Cartier-Bresson e de Robert Doisneau, junto de quem a fotógrafa norte-americana vai mimar o sentido de humor e a graciosa ligeireza dos gestos infantis.

O cinema de Levitt está para Hollywood como a *bombshell* desenhada a giz estava para a *star* do cartaz na fotografia que tirou em 1939 (Anexo I, p. 384). Cinema pobre, quase tosco, mas com a força de uma revelação na justa medida da vida. No início da sua carreira, rodava o ano de 1936, Levitt desistiu do desenho e comprou a sua primeira câmara fotográfica, uma Leica em segunda mão (Levitt 1991, 50). Pode-se dizer que, na sua colecção de imagens de desenhos infantis, Levitt volta a desenhar, mas através daqueles que "não sabem" desenhar, esses visionários diletantes

[115] Outro elemento que aproxima a experiência do filme *In the Street* à linguagem do cinema primitivo é a banda musical que acompanha as imagens. Após mostrar a primeira montagem, completamente muda, a alguns amigos, Levitt é persuadida a acrescentar música. A escolha recaiu em Arthur Kleiner, pianista especializado no acompanhamento de clássicos do mudo exibidos no Museum of Modern Art. Foi Kleiner quem compôs num piano a música minimal de *In The Street* (Levitt 1991, 58).

chamados crianças. Fotografar crianças era já inscrever na sua arte, como giz na pedra, o gesto de um fotógrafo: "Na sua excitação, na sua confiança, e nos riscos que tomam, as crianças são parecidas com o fotógrafo que tira a sua fotografia" (Levitt 2001b, 9). A intuição fotográfica das crianças será a principal fonte de inspiração de Levitt. Por elas, a sua fotografia e o seu cinema instauram uma arte amadora, em segunda mão.

A criança vai ensinar a linguagem da mobilidade e da liberdade, fazendo de Levitt não só uma fotógrafa que filma mas também alguém que já assimila nos anos 40 o que será o inspirador mote *do it yourself* do vídeo e do digital. Se em 1952 *In the Street* teve o poder de dizer a um ainda adolescente Ken Jacobs "(...) arranja uma câmara e começa, não precisas de ser um líder, um *Director*" (Anexo III, p. 432), em 2007 o efeito não foi muito diferente em Alexandra Cuesta, fotógrafa e cineasta nascida no Equador mas que trabalha nos Estados Unidos, para quem Levitt deu um salto tão arrojado no seu tempo que ainda reverbera nos nossos dias, nomeadamente face à implosão das estruturas humanas e logísticas da produção cinematográfica. Cuesta passa da fotografia para o cinema após uma revelação feita numa aula de Robert Fenz, também um cineasta sob o signo de Levitt[116]:

> "(...) Ele mostrou-me *In the Street*. Abriu-me os olhos porque significava liberdade. (...) Era revolucionário para mim que eu pudesse usar o *medium* filme e trabalhar por minha conta. Não precisava de uma equipa, apenas de uma Bolex. E podia vaguear na rua, e procurar imagens que mais tarde se tornariam num filme" (Anexo III, p. 428).

Indo mais longe nesse gesto que significava liberdade tanto quanto significaria libertação para uma geração ditada pelos modos de produção de Hollywood, Levitt vai entregar a possibilidade do seu cinema nas mãos de quem só o (d)escreve, James

[116] A obra de Fenz é assombrada pelo fantasma da fotografia, que aparece no preto-e-branco altamente contrastado e granulado e na multiplicidade de lugares que nos são mostrados em quadros fixos mudos, quais retratos fotográficos em movimento. O seu primeiro filme é, das "cinco meditações sobre a revolução", o mais emblemático disso. *Meditations on Revolution, Part I: Lonely Planet* (1997) lembra tanto Levitt, sobretudo por causa dos planos mudos filmados em 16mm de crianças brincando pelas ruas de Havana, como as imagens que Walker Evans realizou para o livro de Carleton Beals *The Crime of Cuba* (1933). Foi, aliás, essa "reportagem fotográfica" que levou a debutante Levitt a mostrar o seu portfólio a Evans, rodava o ano de 1938 (Levitt 1991, 54). Fenz procura encontrar os sinais da revolução tanto nas pessoas e agitação das ruas como nas mensagens que se escrevem e inscrevem nos muros da cidade, tais como "REVOLUCION" ou "SOCIALISMO O MUERTE!!".

Agee. Uma louca ousadia? De novo com uma câmara em segunda mão, mas desta feita de cinema, Levitt ensaia uma *caméra-stylo* como aquela que transformou críticos de cinema em jovens cineastas enquanto filmavam furtivamente nas ruas de Paris. Conta Levitt (Wranovics 2006, 79):

> "(...) Perguntei ao Jim se ele pensava que ao filmar de modo selvagem, filmando o tipo de coisas que eu costumo fotografar, seria possível montar tudo e fazer um filme. Ele disse que pensava que sim, absolutamente. Assim, (...) dei-lhe a câmara, e eu tinha a minha câmara fotográfica. Ele filmou muito na rua..."

A câmara era uma Cine-Kodak que permitia ao operador filmar sem ser notado, semelhante às câmaras "Brownie", em forma de mala, que davam a impressão de serem "uma pequena caixa escura que podia conter desde um flautim a uma pequena metralhadora" (Farber 2009, 382). Levitt, apreciadora como Agee das cenas de rua de *O Homem da Câmara de Filmar* (Naremore 2014, 256), vai deste modo munir-se de uma muito vertoviana "câmara cândida": "A 'câmara cândida' não por si mesma, mas para mostrar pessoas sem maquilhagem; apanhá-las através do olho da câmara num momento em que estas não estejam a actuar; capturar os seus pensamentos por meio da câmara" (Vertov 2000, 362). Se as pessoas actuam sem saber para a câmara, nos seus jogos de máscaras que têm a vida como palco, nos últimos três minutos do filme algo muda: cai a máscara do dispositivo e as crianças reagem com saltos, carantonhas, uma disputa por cada ângulo do quadro, um pouco como faz Charles Chaplin na sua primeira aparição de sempre na pele de Charlot, em *Kid Auto Races at Venice* (1914), filme com o título alternativo *The Pest* e chamado em português *Charlot Fotogénico*.

Num momento decisivo, a câmara aponta para crianças que ostentam as suas máscaras do Halloween, uma imagem curiosa já que a câmara acabara de se "desmascarar" na sua presença. Na aparência, reproduz-se aqui uma das fotografias mais famosas de Levitt, tirada em 1939, em que vemos três crianças à entrada de um edifício, enfileiradas de tal maneira que dão a ilusão de serem uma sucessão de cronofotografias da mesma criança: primeiro, a criança mais à esquerda, perto da porta, coloca a máscara no rosto, a segunda, ligeiramente à frente, avança timidamente no sentido

da rua e a terceira, o rapaz do grupo, de pose galharda, quase aristocrática, olha a rua como um grande latifundiário contempla a vastidão do seu domínio (Anexo I, p. 384).

No filme, as crianças desmancham-se em poses várias; brincam com a própria "ideia de pose", com a sua "fotogenia", para usarmos o termo chapliniano. Outra fotografia de Levitt, do ano de 1940, emerge como a planta mais perfeita para essas imagens em movimento: quatro rapazes mascarados de legionários franceses enfrentam a câmara fotográfica, com os dois do meio a reagirem com *panache* a essa "presença estrangeira"[117]. "Como ornamentos para estes dois extrovertidos", repara Sandra S. Phillips (Levitt 1991, 39), "duas outras crianças, mais pequenas e sossegadas, permanecem – curiosas, brandas – a observar o acto de serem fotografadas". Ainda nos instantes finais de *In the Street*, o filme, encontramos o pequeno casal de ciganos, que protagoniza mais que uma das suas cenas, encostado a uma parede, na companhia de amigos. A pose aqui é menos do cinema que da fotografia: o grupo arma uma pose, mas a câmara do cinema quer apenas "surpreender" o movimento em quem a imobilidade é o gesto de uma revolução. Os planos que se seguem ganham a forma de retratos individuais. Num deles, vemos uma menina que, como uma máscara, deixa cair o seu rosto inicial, de desconfiança e timidez, quando é provocada por algo ou alguém "fora de campo". Aí, os olhos abrem-se, a boca desdentada mostra-se, ainda que a criança prontamente coloque as mãos sobre ela, deixando escapar desse modo um talvez inesperado "sentimento de adulto": a vergonha.

Enfim, só essa câmara clandestina permitiu a Levitt e a Agee – como também a Loeb – produzir imagens cândidas de crianças e adultos na rua antes que estas, ponto culminante, se apercebessem de que o seu teatro se imortalizava na película. Em 1938, Levitt ajudara Walker Evans a conceber a câmara fotográfica que este iria usar clandestinamente no metro de Nova Iorque, com o intuito de produzir retratos cândidos de passageiros perdidos nos seus pensamentos com a frontalidade característica de um dos heróis de Evans, Paul Strand[118]. Algumas destas fotografias foram publicadas no *The Cambridge Review* em 1956 (Campany 2014; Plates) acompanhadas pela

[117] A propósito desta comparação, remetemos aqui o leitor, de novo, para o visionamento do ensaio audiovisual *As Fugas do Pequeno Fugitivo*, apresentado pela primeira vez na Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema no dia 14 de Janeiro 2015, no âmbito da rubrica "Intervalo para o Conhecimento": https://dossierarkadin.wordpress.com/2015/01/18/intervalo-para-o-conhecimento-em-video/.

[118] Estas fotografias baseiam-se, assim, numa espécie de, como lhe chama Sérgio Mah (2003, 73), "jogo performativo" em que o fotógrafo, com a câmara escondida no casaco, tem quase tanto controlo sobre o resultado final quanto o retratado apanhado pela objectiva. Continua Mah: "Este tipo de contracção autoral, que o aproxima do *ready-made* de Duchamp, é claramente um dos primeiros indícios de um radicalismo que identificamos nas práticas da Arte Conceptual da década de 70".

publicação póstuma de um texto de James Agee, no qual este diz encontrar em cada retrato a expressão de uma "existência individual tão sem par quanto uma impressão digital ou um floco de neve". E, no fim, cita o ídolo Charles Chaplin nos últimos instantes de *City Light*s (1931), quando cai a máscara do vagabundo, que se mostra à rapariga das flores curada da sua cegueira graças a um gesto de bondade do vagabundo. Naqueles planos, o rosto de Charlot dá-se a ver ao espectador, pela primeira vez, na sua nudez "sem máscara". Para Agee, Walker Evans procurou captar esse "waking moment" em que, na sua solidão, na sua espera rotineira, as defesas estão em baixo e a máscara (ou a pose, como escreve Evans no artigo «The Unposed Portrait», publicado no *Harpar's Bazar* em 1962) cai por breves instantes e dá a ver no rosto a aparição calejada da experiência.

As fotografias que Levitt vai tirar no metro de Nova Iorque, menos habitadas pela solidão dos rostos, terão uma outra temperatura humana, como aliás tem toda a obra da fotógrafa por oposição à de Evans (Anexo I, p. 384). O esforço crítico de Agee havia sido meritório, mas se havia universo chapliniano que lhe era próximo esse pertencia por inteiro a Levitt e não a Evans. Se há um filme onde Chaplin escancara as portas do íntimo e deixa a rua vê-lo atentamente e de perto, esse filme é *Limelight*, obra à qual, por sinal, James Agee deu um importante contributo na qualidade de consultor (não creditado) e amigo próximo de Chaplin (Wranovics 2006, 120). A certa altura, Calvero, o palhaço caído em desgraça, refere-se à rua como o seu único e verdadeiro palco. Em certo sentido, Chaplin põe em prática cada uma das figurações do homem urbano tal como (d)escritas por James Agee no magnífico cartão introdutório de *In the Street*, o filme. Ali, na rua, "(...) every human being is a poet, a masker, a warrior, a dancer; and in his innocent artistry he projects, against the turmoil of the street, an image of human existence". Cada ser humano podia ser isso, mas Chaplin, ou melhor, o *alter ego* Charlot foi o primeiro a ver isso e o primeiro a ser tudo isso ao mesmo tempo. Assim sendo, não é de espantar que *In the Street*, até pela sua dimensão burlesca, o tenha comovido.

Durante a cerimónia dos Óscares de 1948, realizada em Março de 1949, na qual *The Quiet One* se contava entre os nomeados para Melhor Argumento, Bill Levitt e Janice Loeb conheceram Charles Chaplin graças à ajuda de Frank Taylor, produtor de cinema para o qual o amigo de longa data James Agee havia escrito (mas cujo nome ficara por creditar) uma boa parte do argumento do *film noir Mystery Stre-*

et (1950). Bill Levitt e Janice Loeb levaram consigo uma cópia de *In the Street* e mostraram-na a Chaplin, que "foi tão cativado pela curta-metragem que no fim fez uma pantomima espontânea de uma das crianças mais memoráveis do filme, o ciganito dançante" (Wranovics 2006, 79). Para ajudar à divulgação da obra, Chaplin forneceu ainda uma frase promocional para "colar em cartazes": "Esplêndido... Tem qualidades de impacto poético e dramático raramente conseguidas nos filmes" (79).

Uma das mais brilhantes apropriações do discurso chapliniano e levitteano sobre a rua como palco é o filme *avant-garde Little Stabs at Happiness* (1960) de Ken Jacobs. Em entrevista, o realizador norte-americano encontra paralelismos com o sentimento que comanda a geração de *In the Street*: "Eu estava a trabalhar com amadores, não actores, com vista a criar um teatro de rua espontâneo. Sem ensaios ou discussão, brincadeira ao invés. Com as coisas visuais deste mundo, o mundano como coro para a acção" (Anexo III, p. 432). Sobre o resultado, Jonas Mekas (2000b, 319) escreveu em 1965 que este era um filme com "as mais profundas cenas de felicidade, e as mais simples" e que, por isso, lhe despertaram "uma imagem da infância que eu tenho carregado na minha memória". A uma ideia de rua perpassava, naquelas imagens, uma ideia de infância. Em Levitt, o teatro era a rua e pelo seu espectáculo espontâneo veiculava-se, de novo seguindo as palavras de Jacobs na nossa entrevista, uma visão da vida não comandada pelo artifício.

Dizendo algo sobre o seu tempo, a fotografia "de autor" não deixava de afirmar algo de muito duradouro sobre certa "maneira de ver" o mundo. O estilo documental não suprime, assim, o valoroso *studium* das fotografias de Levitt, que procuram encontrar nas eternizadas mensagens e desenhos efémeros a giz e nas efervescentes traquinices de bairro o lugar da infância e da rua, que se chama tanto Charles Spencer Chaplin como Spanish Harlem. Um lugar – e aqui falará mais alto o tal *studium* – que entre 1938 e 1948 era uno e indivisível, mas que pouco depois se tornara cindido pela entrada em cena desse *playground* sem pele: a televisão e, como escrevia Agee, o seu "nirvana medonhamente gelatinoso" (Wranovics 2006, xxiii). Se a fotografia é vestígio, o mundo na fotografia – e no cinema – tornava-se num vestígio de segunda ordem, ante a extinção de "(...) um universo onde a criança ainda tinha alguma independência visual, um interesse perspicaz de fazer a reivindicação pictórica do mundo que as rodeava (...)" no lugar de se deixar "(...) enfeitiçar pelos inúmeros televisores que comandam constantemente a sua atenção". Estas observações de Ro-

bert Coles (Levitt 1987, 5) abrem *In the Street*, o *photo book*. Ora, tanto em Levitt como em Agee, o raciocínio obedecia a uma lógica simples: se a televisão separava as crianças da rua, a rua perdia a sua legibilidade, pelo que a criança deixava de ser motivo para o cinema e a fotografia livres. A infância era aspirada pelo tubo catódico e o cinema... bem, escreve Agee (2005a, 81-82) em 1943: "(...) Estou disposto a apostar – os filmes não serão mais o principal *medium*. A rádio tomará o seu lugar; a televisão, muito provavelmente, tomará o lugar dos dois". Neste sentido, o filme e as fotografias de Levitt revelam um mundo à beira de se converter num objecto de arqueologia. Após *In the Street*, o mundo sem televisão torna-se rapidamente na imagem de uma ruína.

Dois filmes feitos no seguimento de *In the Street* ir-se-ão emparelhar nessa missão de resgatar rituais e práticas da infância num momento em que se pressentiam transformações profundas no organismo social. *The Singing Street* (1952) e *One Potato Two Potato* (1957) vão repercutir o crescente interesse à época pela psicologia da criança. O primeiro título foi incluído por Lindsay Anderson e o comité do Free Cinema no seu terceiro programa de curtas. Realizado por uma equipa de quase amadores, o conceito deste filme está contido no seu próprio título, que aparece escrito a giz sobre a parede. Pelas ruas de Edimburgo, raparigas e rapazes brincam e cantam, cantam e brincam. A rua é o seu recreio. Fora dos programas do Free Cinema mas sob a sua clara influência, o segundo filme acima citado, realizado pelo educador Leslie Daiken, fará uma pequena mudança de cenário, da Escócia para a Irlanda, mas os protagonistas são os mesmos: as crianças e as suas brincadeiras e jogos. Também aqui a rua canta, dança e inscreve na sua pele, a giz, os signos da infância.

Estas curtas britânicas são sintomáticas dessa necessidade de realizar uma *last-minute rescue* sobre todas estas formas de manifestação da infância. Levitt não se movia primordialmente por esse desejo de resgate arqueológico de uma certa actividade urbana. Ela procurava, em primeiro lugar, captar a animação teatral da rua, independentemente de quem lá estivesse. Contudo, acidental ou não, a verdade é que Levitt fotografou e filmou sobretudo crianças e, apercebendo-se disso, terá constatado que não duraria para sempre a sua dança livre pelas ruas – a dança era, aliás, uma das paixões maiores de Levitt, partilhada também por Loeb (Levitt 1991, 59). Esta consciência *a posteriori* acaba por ser assumida pela própria não em palavras – nunca gostou muito delas, de facto – mas numa fotografia tirada nas ruas de Nova Iorque, em

1972 (Anexo I, p. 385). Vemos um homem na casa dos trinta anos – terá vivido a sua infância "na rua"? – sentado sobre um engradado de plástico, apoiado sobre um corrimão verde com manchas de tinta branca e encostado a uma parede com o desenho primário de uma espiral que se vê mal sobre uma combinação corroída de tinta branca com tinta acinzentada. O que faz ele nesta posição? Olha para uma pequena caixa com uma imagem tremeluzente, protegida por páginas de jornal e assente num engradado metalizado. Aquela caixa é um televisor e no ecrã conseguimos vislumbrar uma cena passada na rua. O homem não olha simplesmente a rua, ele olha a rua através do televisor. Estamos nos antípodas da célebre fotografia das crianças mascaradas para o Halloween, prontas para atacar o vasto território da cidade, tal qual o *cowboy* que avista sobre o deserto o palco para as suas mil e uma aventuras. A visão é "pequena", dissemos, mas também é ruinosa. Nos anos 30 e 40, as crianças resistiam a ela; eram as últimas a dizer não à invasão da caixa mágica, o "engradado" que lhes sugaria a vista larga e lhes espantaria a musicalidade dos gestos. Elas deixariam de cantar e dançar, porque a televisão cantaria e dançaria *por elas*. Elas deixariam de saltar, correr e jogar, porque a televisiva saltaria, correria e jogaria *por elas*. Elas deixariam de ver e viver a rua, porque a televisão daria a ver e a viver a rua *por elas*.

A própria Levitt tornar-se-ia objecto de arqueologia, porque mesmo participando na eclosão do chamado cinema independente norte-americano, ela nunca mais seria tão livre como o foi em *In the Street*. Aliás, de tal modo foi assim que Levitt não voltaria a sentir-se confortável no meio do cinema, mesmo na qualidade de directora de fotografia em *The Quiet One*, porquanto também ela foi "engradada" por um *modus faciendi* que tinha pouco que ver com a liberdade e inocência dos gestos, qual bailado espontâneo de rua que precipitara a concretização do seu sonho de realizar um filme. "A insatisfação de Levitt pelos seus filmes subsequentes reside no compromisso que elas representavam para uma amadora auto-dirigida", aponta Maria Morris Hambourg (Levitt 1991, 58).

Como as últimas brincadeiras de rua, Levitt também resistiu mas acabou por perder a sua batalha, tendo-se arqueologizado algures nas camadas mais profundas da história do cinema norte-americano da segunda metade do século XX. A causa disso? O seu inalienável gosto amador pela arte de fazer imagens, traduzível no seu absoluto desinteresse pela fama. Uma maneira de estar na vida e no mundo que preservou ao longo dos seus 96 anos de vida. Conclui Maria Morris Hambourg (58): "Levitt é uma

amadora no seu sentido original: ela exerce o seu talento por gozo e por amor, e porque este trabalho, ou brincadeira, oferece às suas extraordinárias percepções o luxo gratificante da vida mais longa".

4.2. *The Quiet One*: espelho contra espelho

In the Street nunca teria chegado às salas de cinema se não fosse pelo sucesso de *The Quiet One*, projecto que ligara, desde 1946, Helen Levitt ao seu irmão, Bill Levitt, e à sua amiga Janice Loeb. Um filme que seria o pretexto ideal para este grupo de *outsiders* lançar uma produtora que nomearam Film Documents, Inc. Digamos que *In the Street* era um projecto ainda mais pequeno que, no momento certo, soube subir às cavalitas de *The Quiet One*. Como já contámos, este filme de 16mm (ampliado posteriormente para 35mm), com pouco mais de uma hora e com um orçamento de 12 000 a 14 000 dólares[119], ganhara um prémio importante em Veneza e contara com duas nomeações para os Óscares: Melhor Argumento e Melhor Documentário.

Para Paul Rotha, documentarista inglês que fora colaborador próximo de John Grierson, *The Quiet One* surgiu como um filme-emblema para uma nova maneira de fazer cinema. Na crítica que escreve em 1950 com o título «Made with Modesty (1)», observa: "Sob vários pontos de vista, *The Quiet One* é uma lição para os realizadores que se fizeram rodear dos dispendiosos refinamentos técnicos do estúdio. Quanto podem eles aprender com ele" (Rotha 1958, 158). Rotha salienta também o *amor* que este filme materializa pelo *medium*. Um amor que pertencia, deste modo, a uma espécie de aventureiro amadorismo conjugado com a urgência de trazer à superfície da opinião pública realidades sociais até então desconhecidas ou ignoradas, uma atitude política que tivera como escola a Photo League e a Frontier Films.

Com efeito, o que distinguia *The Quiet One* do resto da produção cinematográfica era precisamente a sua própria marginalidade, a sua inerente fragilidade. Uma marginalidade e uma fragilidade de produção postas ao serviço de uma história sobre uma criança que caminha nos trilhos errados da vida, posta à margem pela sua família e ignorada nesse abandono pela sociedade. O emudecimento desta existência errante – produzida pelo erro, ela erra sem saber para onde – é o emudecimento de um pro-

[119] Estes são os valores dados por Janice Loeb em entrevista à *Film Culture*. Algumas fontes apontam um pouco mais – Rotha refere 20 000 dólares e Wranovics 28 000.

blema maior na sociedade norte-americana, que tem como microcosmos a comunidade de rapazes acolhida numa instituição filantrópica situada em Esopus, Nova Iorque: a Wiltwyck School for Boys. Os "sem voz" da recém criada Film Documents reuniram então esforços para darem visibilidade à silenciosa causa de um lugar que oferece refúgio a crianças maltratadas. Trabalharam directamente sobre o que encontraram dentro de um estilo semi-documental precário, mas nem por isso pouco pungente. Conta Helen Levitt (Lynn e Gillard 1976, 135), numa importante entrevista que concedeu com o irmão e Janice Loeb para a *Film Culture*: "(...) [*The Quiet One* está] baseado na realidade, usa sobretudo não-actores, localizações verdadeiras e enfrenta problemas". Levitt conhece bem essas "localizações", já que era em Harlem que fazia muitas das suas fotografias, e será, aliás, aí que irá encontrar o protagonista do filme, Donald Thompson. A vontade de programaticamente "enfrentar problemas" era o componente estranho ao universo levitteano, daí que se perceba a sua vontade de, logo a seguir a essas palavras, fazer comparações com *In the Street*, um filme mais próximo da sua fotografia. Helen Levitt (135):

> "Penso que um documentário puro é um pouco como o nosso filme de rua, absolutamente sem argumento e sem som audível. É só imagens filmadas na rua e postas em conjunto. Não se consegue tornar mais puro. Em *The Quiet One* tínhamos coisas a dizer".

Dizer, não mostrar. Levitt, como dirá Janice Loeb (Lynn e Gillard 1976, 137) nessa entrevista, "(...) nunca [é] motivada pelo comentário social – é muito mais pela aparência das coisas e das relações humanas; as relações humanas são muito mais óbvias na rua (...)". Estas "reservas" explicam, por exemplo, o facto de o grupo ter escolhido o experiente documentarista Sidney Meyers para realizar o filme, tal como nos dão pistas sobre a natureza do contributo de Levitt. A fotógrafa ficou incumbida, sobretudo, da, como se lê no genérico, "documentary photography", entenda-se, a parte de "puro documentarismo" de *The Quiert One*, como os planos de ligação entre cenas tanto nas ruas de Harlem, que Levitt tão bem conhecia, como na própria escola, onde a sua câmara captou em movimento as brincadeiras das crianças. O que interessava, definitivamente, à autora de *Ways of Seeing* era a cinética dos grupos de pessoas nos exteriores. A maneira dirigida de lidar com problemas sociais constituía, para es-

ta, um colete de forças que não estava disposta a vestir durante muito tempo. Para alguém que amava essa "exterioridade" de tudo – das acções, dos lugares –, estas palavras de Janice Loeb não eram propriamente inclusivas da (est)ética de Levitt: "Queríamos fazer filmes sobre as mentes das crianças" (128). Era isso: *The Quiet One* vive nesse contrabalanço entre o interior agitado do seu protagonista e a tal errância desgovernada/entediada pelo espaço. "A análise do inconsciente deveria ser uma geografia mais que uma história", escreveu Deleuze/Parnet (1996, 126).

Ora, este filme colectivo, um agenciamento de maneiras diferentes de ver e dar a ver o mundo, combinava, por um lado, a visão da psicanálise como história e, por outro lado, no lado definitivamente de Helen Levitt, a psicanálise como geografia e como "imanência". Estes dois "lados" são, por assim dizer, sintetizados pela forma como as duas principais revistas de cinema francesas, *Cahiers du cinéma* e *Positif*, irão, mais tarde, tratar *The Quiet One* por comparação com *Little Fugitive*. A primeira, pelos exemplos de Bazin e Truffaut, claramente tendendo para um filme como *Little Fugitive*, onde o que interessava relevar era a margem de indeterminação gerada nos movimentos e no rosto da criança no filme. A segunda edita em Novembro de 1955, debaixo do "dossier" «Films et auteurs: U.S.A», primeiro a crítica de Michel-Raymond Perez que desfaz *Little Fugitive* e sobretudo quem (Bazin, claro) o defendeu como promessa de uma nova vanguarda; logo de seguida, surge a crítica bastante positiva de Roger Tailleur a *The Quiet One*, que serve de claro contraponto à análise acerbamente anti-baziniana de Perez. Flanqueia:

> "O argumento de *Little Fugitive* não contém, por assim dizer, nenhuma descoberta válida, nenhum *gag*, ninguém se preocupou em elaborar uma intriga, em construir personagens, em desenhar personagens: o rapaz ama os cavalos, é desembaraçado e sensível, é tudo o que nós sabemos dele, nós apenas o olhamos" (Perez 1955, 43).

Uma página à frente, Tailleur (1955, 44-45) complementa: "Longe de ser um pretexto finamente poético como em *Little Fugitive*, as errâncias de Donald são parte integrante do contexto dramático de *The Quiet One*, tocado pelo retrato psicoanalítico pincelado pelo filme". O que seduz os críticos da *Positif* é aquilo que Bazin, usando aqui palavras de António Rodrigues (1996), consideraria pejorativamente como "a

vertente pedagógica do cinema documental". A mesma pedagogia era evitada e até combatida por Levitt não só como cineasta, mas já como fotógrafa – daí a sua, por nós referida no ponto anterior, marginalidade em relação mesmo à Photo League. No seu texto «Helen Levitt: A Life in Parts», Maria Morris Hambourg fala da insatisfação de Levitt no meio do cinema, especificamente com essa sua experiência em *The Quiet One*, cujos compromissos foram necessariamente maiores que aqueles que teve de fazer para a realização de *In the Street*. Uma forma de violência para "uma amadora auto-dirigida". Portanto, continua Morris Hambourg (Levitt 1991, 58), não será de espantar que

> "(...) Levitt não gosta muito do filme, aparentemente porque a história aprisiona o jogo livre da imaginação. Para mais, o resultado foi necessariamente um compromisso entre várias opiniões, ao invés de ser, como nas suas fotografias, a impressão delicada de um olho conhecedor".

A própria Levitt, na entrevista à *Film Culture*, desabafa do seguinte modo sobre as dificuldades por que passou trabalhando no cinema: "Comparada com essa tarefa enorme, penso que a fotografia é uma coisa menor" (Lynn e Gillard 1976, 130). Esta dificuldade em trabalhar com um meio logisticamente mais pesado, que exige qualidades especiais de liderança, irá explicar a curta carreira que Levitt teve no cinema. Por mais livre e ligeiras que fossem estas sementes do cinema independente norte-americano, ainda não eram suficientemente livres e ligeiras para alguém como uma fotógrafa de rua, especialmente uma como era Levitt, solitária, insubordinada, veloz como o seu "olho conhecedor".

Para penetrarem na mente do pequeno protagonista, Donald Peters, o grupo chamou o amigo James Agee. O crítico e poeta norte-americano ficou incumbido de escrever o pervasivo comentário *over* – dito pelo actor Gary Merrill – como se este fosse parte do relato do psiquiatra da escola. Também aqui o propósito e o resultado são duais, já que tal como Levitt desprezava o comentário social e a dimensão "anedótica" das imagens, não se poderia esperar nada de "clínico" no texto de James Agee, sempre e acima de tudo, um poeta que escrevia prosa, reportagens e crítica de cinema. No entanto, também aqui esse dualismo é bem resolvido pela linguagem do

cinema. Dentro do grupo, e dentro do próprio "espaço do filme", Agee encontra o seu lugar num papel que dificilmente se encaixaria na sua vida: o de psiquiatra. Como escreve John Wranovics (2006, 78), o texto de Agee "(...) fornecia o veículo perfeito para combinar o seu interesse no realismo com a prosa lírica". Entre texto e imagem gera-se uma relação simbiótica, no âmbito da qual um *faz corpo* no outro e vice-versa, havendo por vezes quase tanta escrita nas imagens como imagens na escrita. Por tudo isso, Agee surge em *The Quiet One* como uma presença – e presença é o termo, mesmo que nele não haja imagens nem mesmo voz, apenas escrita invisível – absolutamente decisiva para o exercício de desdobramento da história de Donald.

Nos primeiros instantes, o narrador apresenta toda uma sinopse, no sentido mais comum do termo, do próprio filme: "This is the story of one of these eighty boys [número de rapazes em Wiltwyck School]: Donald Peters. Ten years old. How he lost his way? How at last he began to find it? (...)". Em inglês, "lost his way" faz emergir um problema de "perda de orientação", falta de um caminho certo, seguro, para percorrer. A metáfora aqui será vencida pela literalidade, já que Donald está sempre entalado entre estados, entre sítios; anseia, por isso, por um lugar que o fixe a alguma coisa, para então iniciar algum caminho na vida. Donald não tem casa e não sabe ler a palavra "home". Rectificamos: não *tem*, não *lê* e não *diz*, porquanto Donald, como nos diz o narrador, "(...) has hardly spoke. He is one of the quiet ones". O mutismo de Donald deixa-nos sós com o seu rosto e com as palavras do psiquiatra que ouvimos em *over*.

O primeiro choque *no* filme é precisamente esse: um campo/contra-campo entre o quadro negro e as palavras escritas a giz pela Professora e o rosto perdido de Donald, "criança selvagem" que não lê, que não fala, cuja vida o impediu de ler, o impediu de falar como os outros meninos da sua idade. No quadro negro aparecem palavras como "baby". "(...) a word as baby arouses a deep turmoil of feelings. And behind the feelings lie memories that still hold him in terrible hatred. A vanished father who he can't even recall". Nova palavra emerge, de seguida, no campo de visão de Donald: "bring" é o vocábulo que nós, espectadores, lemos entre as mãos da Professora que agressivamente apertam, ou melhor, *entalam* a palavra como que procurando extrair dela mais do que o seu significado gramatical. Esta tensão lexical, arrastada pela palavra – o som da palavra – "baby" faz a memória de Donald regredir. Num *flashback*, somos apresentados à família que até agora permanecera em campo

cego. O que o balbuciante enunciado "baby + bring" *traz* à memória de Donald – e o fluxo de imagens no filme, até então rudemente documentais, confunde-se a partir de aqui com o fluxo da memória – é a imagem de uma fotografia familiar mais ou menos típica tirada no areal de Coney Island. Ela será a primeira superfície especular que funcionará, usando uma nomenclatura deleuziana, como um "buraco negro em parede branca" que engole Donald e o filme, (re)enviando-os para o passado. Nessa fotografia encontramos, à direita, a imagem da avó, sorridente, de roupa e chapéu pretos. Perto dela, a mãe de Donald, de branco, e também ela conjurando a felicidade num sorriso "para fotógrafo ver". Ao lado da mãe, o pai de Donald, de calções e t-shirt de tons claros, todo ele é pose bem visível, mas... falta-lhe rosto – a sua cabeça aparece cortada pela moldura. Abaixo, no canto inferior esquerdo, vemos um Donald ainda bebé brincando na areia, mostrando-se de perfil para a fotografia; logo, de rosto semi-desaparecido. O que deforma a imagem é o rosto "cortado" do pai, sinal inequívoco de uma primeira e insanável (?) orfandade – uma de muitas, como veremos… Essa fotografia surge como corpo de um trauma. Ela, filmada pela câmara, imagem contra imagem, ecoa o bloqueio mental em Donald.

Para Raymond Bellour, a fotografia no cinema tem esse poder de aspirar o espectador para uma temporalidade própria: "estas imagens olham-nos (...) das profundezas de uma infância há muito perdida (o tempo fotográfico *par excellence*) (...)" (Bellour 2012, 89). Não é o olhar fixado na fotografia que é ontológico, mas precisamente o modo como ela devolve o olhar do *spectator*. Nesse sentido, o campo/contra-campo entre Donald e a sua fotografia de infância abre uma ferida na imagem fílmica que é eminentemente uma marca do discurso fotográfico. Na aula de trabalhos manuais, Donald tenta moldar com as mãos uma tigela em barro com a forma de concha, o que lhe desperta a memória daquele dia na praia. Subitamente, a fotografia de família ganha movimento. A imagem deixa de estar *contra* a imagem, mas *na* imagem – a fotografia desaparece para libertar, no movimento, o *défilement* cinemático da vida. A fotografia representa aqui uma paralisia, tão física quanto mental, e o cinema a possibilidade de resolução do trauma. A tigela em foma de concha é um símbolo do fechamento de Donald em si mesmo; da sua não abertura ao mundo. É, enfim, o "sair da concha" de Donald que o filme trata.

Para Loeb, *The Quiet One* principia com essa "imagem da imagem" e culmina com os planos de um Donald perdido no espaço à procura de um "sítio para onde ir".

Em *over*, o narrador perambula com palavras que o menino nos comunica, uns passos à frente, com o seu andar perdido:

> "Of course, the streets of the city can be a wonderful school. Freedom is wonderful too. But if you're as lonely as Donald all you learn is more loneliness. And Donald's kind of freedom is solitary confinement. Everybody else has some place to go. Some definite thing to do".

Esta espécie de circulação física – e circularidade mental – sobre o vazio lembra a experiência de tédio tal como a interpreta Agamben via Heidegger em *L'Aperto*. O chamado "tédio profundo", que aproxima o homem do animal, por ficar também ele "aberto a um não-desvelamento" (Agamben 2011, 84), era, por outras palavras, um dos estados de alma que compõem, usando as palavras de Janice Loeb (Lynn e Gillard 1976, 131), "o corpo do filme" que "(...) era realmente tirado das nossas experiências, dos nossos sentimentos sobre a solidão e o tédio e tudo o mais. Surgiam-nos pequenos detalhes como brincar com aqueles botões no chão". Loeb refere-se à cena em que, depois de andar aos círculos pela cidade, Donald regressa a casa da avó: "But home is no refuge. Home is a place of (...) boredom, sadness, wild day dreams, vengefulness, rebellion". Seguem-se as imagens de Donald estendido no sofá a mexer langorosamente em botões caídos sobre o tapete. Depois, vagueia com o olhar pelos objectos da sala, entre eles, a fotografia familiar tirada em Coney Island. Nesse intervalo de tempo, usando a nomenclatura de Agamben/Heidegger, Donald é um ser-deixado-no-vazio, pregado e entregue ao que o entedia, aberto, como no animal, a um fechamento, "a algo que se lhe recusa" (Agamben 2002, 90-92).

No mesmo ano em que sai *The Quiet One*, Rossellini lança a obra-prima *Germania anno zero*, filme onde a personagem principal, Edmund, é vitíma de um semelhante tédio. Mesmo que movido por uma intenção – a intenção de sobreviver –, Edmund é também um ser-deixado-no-vazio, que mata o tempo em brincadeiras solitárias, ou no seu andar convulso, sobre e entre as ruínas da Berlim devastada pela guerra. A absurda solução que encontra para a situação do pai – seu envenenamento –, sugerida pelo seu antigo professor nazi, é exemplificativa de um obscuro aturdimento da razão também ele causado pelo tédio, o tédio do pós-guerra.

Doze anos mais tarde, Sidney Meyers largaria os neo-realistas e actualizaria na sociedade norte-americana o Cine-Olho vertoviano, com o seu *The Savage Eye* (1960). Não nos precipitemos: em *The Quiet One* não é o *eye* que é selvagem, mas sim o tal *I* de Donald, o "eu" que procura um lugar, um "lar doce lar" ou apenas uma ocupação, leia-se, um "fim" para a sua caminhada solitária. Um *I* que procura *aprender a aguentar* a palavra "h-o-m-e" escrita a giz no quadro negro. Por outro lado, até essa conquista do *I*, Donald terá de saber como lidar com a sua própria imagem. De facto, todo o filme pode ser contado, sinopticamente, a partir da relação entre a criança e aquela sua fotografia de infância que não o larga. No fim, quando reencontrado consigo mesmo, Donald joga fora essa imagem antiga e substitui por uma nova – parede branca já sem buraco negro? Explica Janice Loeb na entrevista à *Film Culture* (Lynn e Gillard 1976, 133):

> "A única coisa que me parece mesmo simbólica (...) é a fotografia. (...) Foi uma maneira consciente de mostrar o pai desaparecido. Mais, como é que dizes visualmente a ideia de abandonar a nostalgia por uma casa que não existe? (...) Ele [Donald] descarta [a fotografia] e põe outras fotografias no seu lugar que são mais reais para ele agora".

Todavia, a fotografia – na sua relação com Donald – não é o único ponto sinóptico ou o único "fiozinho" que, puxado, nos permite aceder ao novelo inteiro. O espelho será, além da fotografia e, antes, do próprio quadro negro, a outra superfície onde Donald luta com o seu desenraizamento identitário. Sobre o papel do espelho na construção identitária, é imperioso invocar o texto de 1964 de Maurice Merleau-Ponty (2007), «Les relations à autrui chez l'enfant». Como explica o filósofo, é a partir do confronto da criança com a sua imagem no espelho, por volta dos seis meses de vida, que nesta se opera uma cisão entre o "eu" e os "outros". O que quer dizer que a imagem especular não é apenas o ponto de constituição de uma unidade corpo-sensação (um "este é o meu corpo, que sente assim"), mas, mais decisivamente, é nela que se sintetiza -– para usar um verbo de Merleau-Ponty – a percepção que "os outros" têm de nós. A partir dessa imagem constitui-se o super-ego e, com o super-ego, inicia-se a persecução de uma "imagem ideal" – um "é assim que eu me quero parecer para os outros".

Não espanta, por isso, que Donald reaja mal – ou, posto de outra forma, não saiba como reagir – à sua imagem no espelho. Num processo de crescimento atribulado, marcado por abusos vários perpetrados pela mãe e avó e pela ausência do pai, o que o espelho nos devolve é a imagem medúsica de uma sociabilidade incompleta, arruinada. Quando é levado até casa da mãe, movido pelos gritos de uma menina no parque – "Momma! Momma! Momma!" –, Donald não é recebido de braços abertos – aquela pode ser a sua mãe biológica, mas não é a sua "momma" do coração. Em casa da mãe está uma família que não lhe pertence: um homem e um bebé ("b-a-b-y"). A mãe prepara-se para sair de casa com o novo companheiro e deixa Donald a cuidar do seu meio-irmão que acaba de conhecer. Donald olha-se ao espelho, põe creme na superfície especular, mexe e remexe como que tentando apagar o que vê, isto é, o que vê que os outros vêem nele. Sai de casa, deixando atrás o choro lancinante da criança que um dia, quem sabe, também se deixará silenciar pelo sofrimento de uma *broken home* sem conserto possível. Donald parte para a rua e liberta a sua raiva em tudo o que lhe aparece à frente: arruina a brincadeira de um grupo de meninas e vandaliza os carros que ali se encontram estacionados. A pedra que Donald atira contra a vitrina de uma loja será, através de uma transição entre planos, a pedra que o atira, ele mesmo, para Wiltyck School. A partir desse gesto, desse estilhaçamento, o filme regressa ao – e ingressa no – presente. O *raccord* que marca esta passagem é sugestivo e faz-nos pensar de novo em superfícies.

Recapitulando, antes tivéramos o quadro negro como uma espécie de buraco mental que trazia (*to bring*) a Donald uma duríssima rememoração. Depois, emerge a fotografia que catalisa a dor e acelera esse processo de ingressão no passado. A seguir, o espelho, o mais agreste dos confrontos, já que Donald não gosta do que vê e transforma essa insatisfação em ódio contra aqueles que "conjuraram" aquele reflexo, a sociedade dos adultos, que se vai *fazer representação* noutra superfície, desta feita, translúcida: a vitrina de uma loja. Donald lança a pedra contra ela, mas a pedra, por efeito de montagem, afunda no lago, na água que, agora, procura corrigir a refracção social que "suja" a imagem que Donald tem de si mesmo e, por consequência, dos outros.

No último acto do filme predomina uma nota de optimismo e de esperança no futuro graças ao trabalho desenvolvido em Wiltyck School. Num instante significativo, Donald pega num casaco de homem e experimenta-o em frente a um espelho. Es-

tá a partir daqui restaurada a sua relação com a imagem que os outros têm de si, agora e no futuro: "A mirror is no longer a focus for misery and self-hatred, but more like a window on a happy present and a hopeful future; an image of a happy child and the man he hopes to be like". A fechar, o narrador regressa à imagem do espelho, à imagem de um bloqueio que a partir da exposição de um caso específico, o caso de Donald, *The Quiet One* procura romper. O texto de Agee fala da esperança de que instituições como Wiltyck School possam impedir o abandono e maus-tratos dos mais fracos e desprotegidos. Relembra como a missão fundamental da sociedade é impedir que os rapazes marginalizados reproduzam o exemplo dos seus pais, "(...) each making the next in its own *image*, created upon the darkness, lest the generations of those maimed in childhood, *like mirrors locked face to face*, an infinite corridor of despair (...)" (o sublinhado é nosso). Sublinhamos a palavra "imagem" e esta metáfora poderosa de espelhos contra espelhos que abrem ao infinito o desespero de gerações atrás de gerações de crianças como Donald. É pela interrupção dessa imagem dessa imagem dessa imagem..., dizemos, é pelo estilhaçamento dessa imagem especular multiplicadora *ad infinitum* que *The Quiet One* faz a sua voz soar alto.

Dissemos que *The Quiet One* é sobre o *I* mais que o *Eye* de Donald, mas voltemos aos trocadilhos cinéfilos, onde cabe o detalhe que ainda não referimos e que mais polémica gerou aquando da distribuição do filme: o facto de Donald ser um rapaz negro e, portanto, o seu *I* ser um pré-rouchiano "moi, un noir". Conta a equipa de produção que este pormenor foi propositadamente retratado como tal: "(...) nós escolhemos uma história comum a brancos *e* negros", esclarece Levitt (Lynn e Gillard 1976, 128). Todavia, esse "pormenor" fez com que, por exemplo, conta Bill Levitt, o filme nunca tenha sido distribuído no sul dos Estados Unidos. Um responsável por uma casa de distribuição terá inclusivamente dito que se Donald fosse branco o filme teria feito "a million dollars" (137).

O filme acabou por ser distribuído por Joseph Burstyn, que anos mais tarde cometeria a proeza de dar a ver *Little Fugitive* em 6 000 salas, quando na época só havia 600 salas *art-house* e quando clássicos como *Ladri di biciclette* e *Roma città aperta* foram exibidos em apenas 2 000 salas de cinema (Orkin 1976, 5). Nesse mesmo ano, este imigrante polaco, a viver em Nova Iorque desde 1921, resolve apoiar outro jovem cineasta vindo do universo do fotojornalismo. Deve-se a Burstyn a estreia em sala de *Fear and Desire* (1953), a primeira ficção de Stanley Kubrick. Bazin

(2009b, 18) sublinhará a importância da sua intervenção no meio do cinema quando escreve: "Burstyn, que era apenas um distribuidor, teria gostado de ser visto como um produtor, ou mais ainda o autor dos filmes que ele patrocinava". Burstyn foi também o responsável pela entrada nos Estados Unidos de muito do melhor cinema que se fazia na Europa, tendo sido através dele que muitos jovens artistas, como o próprio Morris Engel, viram pela primeira vez filmes de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ou Jean Renoir. Símbolo desta tentativa de criar pontes entre a Europa e os Estados Unidos é a história da sua morte precoce, precisamente no ano em que lança ao mundo as primeiras longas-metragens de Engel e Kubrick: Burstyn acabará por não resistir a uma trombose de que padece em pleno voo transatlântico. Ainda consentâneo com esta tentativa de fazer a ponte além-Atlântico, Burstyn foi também um histórico combatente da censura em Nova Iorque, nomeadamente quando logrou recorrer à justiça para passar nos cinemas o filme *L'amore* (1948) de Roberto Rossellini. O episódio *Il miracolo* havia sido considerado "sacrílego" pelo censor que, com esse argumento, bloqueara a sua distribuição, o que para Burstyn constituía uma violação das liberdades de opinião e de imprensa previstas na Constituição. O tribunal dar-lhe-á razão em 26 de Maio de 1952: "Sustentamos que debaixo da Primeira e Décima Quarta Emendas, o Estado não poderá banir um filme com base na conclusão do censor de que este seja 'sacrílego'"[120].

O filme de Sidney Meyers aparece enquadrado pela cartilha estética e ideológica de Burstyn, mas de modo algum este era um filme linear no modo como lidava com a situação dos negros na América segregacionista dos anos 50. Com efeito, um dos factos mais notáveis em *The Quiet One* é que a raça *não é* uma questão e, por não o ser, torna-se este um dos filmes mais afirmativamente anti-racistas da história do cinema norte-americano. Conversámos com um dos mais singulares realizadores do cinema independente norte-americano dos anos 80, Billy Woodberry. Seguindo as orientações de Charles Burnett, seu amigo e uma inspiração até hoje, este cineasta afro-americano produz um elo de ligação entre o filme de Sidney Meyers e a explosão de um certo cinema negro nos Estados Unidos no final dos anos 70 e inícios dos anos 80. Esse elo é formado pelos filmes *The Pocketbook* (1980) e *Bless Their Little Hearts* (1984). Se este último é uma espécie de sequela não oficial de *Killer of Sheep* (1978) de Charles Burnett, retratando o dia-a-dia de uma comunidade negra em Los

[120] A decisão do tribunal pode ser lida na íntegra em: http://caselaw.findlaw.com/us-supreme-court/343/495.html.

Angeles, o primeiro faz da sua dedicatória final, a personalidades como Levitt e Meyers, uma espécie de reivindicação das suas próprias raízes. *The Pocketbook* materializa um *modus* de pensar o lugar da delinquência na infância e a questão da raça que remete para o mesmo tão significativo silêncio acerca do tom da pele da criança de *The Quiet One*. Nessa curta-metragem de Billy Woodberry, um rapazito que lembra Donald – espelho contra espelho – tenta roubar a carteira de uma senhora idosa em plena rua, mas esta resiste ao ataque e leva-o para sua casa, dando-lhe algo para comer e, antes de partir, algum do dinheiro que aquele se preparava para extorquir. Em *Bless Their Little Hearts*, Billy Woodberry passa para o microcosmos da família, para expor as lutas diárias com que esta se debate. Contudo, também aqui a raça não surge como razão primeira de todas as frustrações:

> "Estas pessoas vivem um tipo de realidade complexa: quanto tempo irão permanecer naquele estado? O que lhes acontecerá se permanecerem assim por demasiado tempo? Assim é a sua compreensão geral. E acontece que ele [o protagonista do filme] é um trabalhador pertencente a um grupo com uma certa história, mas ele é um trabalhador, nesse sentido, um homem universal. Era importante afirmar isso, por oposição a simplesmente justificar tudo o que acontece a um homem com o preconceito racial" (Anexo III, p. 418-419).

Mais à frente, remata: "A experiência negra é, em certa maneira, particular, mas nisso ela também é universal". Esta não-particularidade do caso do rapaz de *The Pocketbook* e do pai de família em *Bless Their Little Hearts* espelha a não-particularidade do caso Donald na escola-reformatório de Esopus, Nova Iorque.

Este *statement* silencioso, mas mais poderoso que a redução rácica de todos os problemas sociais, comoveu Vinicius de Moraes, o poeta e compositor brasileiro, que tmabém foi, durante os anos 40 e 50, um muito activo crítico de cinema em jornais como *A Manhã* e *Última Hora*. No seu texto sobre o cinema não-alinhado de Meyers, Levitt e Loeb, publicado em 1950 no *Hollywood Quarterly*, reparará nesse pormenor que não é pormenor nenhum: "Em ponto algum no comentário, ou melhor, na poesia escrita por James Agee, a palavra 'negro' é usada" (Moraes 1950, 376). O filme, complementa, "(...) mostra a ferida sem comentar sobre a sua cor. Se a criança negra

fosse uma criança branca isso não teria feito a menor diferença" (377). Vinicius, amante do cinema como amante de Chaplin, seu criador máximo que com ele se confunde, como afirma no texto «Credo e Alarme» de 1941, escreve mais que uma vez sobre esse filme do colectivo da Film Documents. Num texto de 1951, intitulado «Do Ator», Vinicius elogia a criação das "condições mecânicas da acção" num filme de inspiração realista como é *The Quiet One*. Conta este que Loeb extraiu de Donald "exactamente as expressões que queria graças a um pouco de psicologia e a uma simples torta de maçã". Loeb fez Donald Thompson passar alguma fome. Depois, recorreu aos encantos de uma torta de maçã na cena que se segue à sua fuga para a casa da mãe, movida pela esperança de que esta o recebesse de braços abertos. Quando a mãe abre a porta, o grande plano do rosto iluminado (iluminado pela esperança) do rapaz é provocado, no fora de campo, pela aparição do doce maravilhoso. A recepção fria e ríspida da mãe é correspondida, no mesmo fora de campo, à retirada da torta de maçã do campo ocular do faminto não-actor. "Assim, conseguiu ela, artificialmente, uma das maiores expressões de amor e angústia que existem em qualquer arte interpretativa" (Moraes 1950).

Como dizia Bazin (1992, 290), "é sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade". Neste caso, foi uma torta a "cenoura interpretativa" que fez Donald Thompson entrar em Donald Peters – isto é, *realizá-lo* – e *The Quiet One* servir de "pau" contra o conforto gentrificado do espectador médio do cinema.

4.3. James Agee: imagens escritas a preto-e-branco

"It's a hard world for little things". A frase é de Rachel, a personagem interpretada pela eterna musa de D.W. Griffith Lillian Gish num filme realizado pelo actor Charles Laughton e com argumento adaptado de um *best seller* de Davis Grubb pela mão de James Agee: *The Night of the Hunter* (1955). Rachel é a matriarca numa família composta por crianças órfãs, abandonadas pelos pais ou escorraçadas pela sociedade. A sua "casa de acolhimento" é, em certa medida, um pouco como a institucionalizada Wiltyck School em *The Quiet One*, ainda que o desenraizamento que se dramatiza no célebre filme de Laughton surja penetrado pela escuridão expressionista do *noir* e, portanto, envolvido por mais densas sombras. Desde logo, as sombras que esse "barba azul" disfarçado de pregador, magnificamente incarnado por Robert

Mitchum, traz à família Harper após a morte do patriarca na sequência de um malfadado assalto a um banco. É Mitchum, isto é, *por ele*, que esta história se converte numa fábula negra sobre perda e restituição/reparação não só do dinheiro roubado, que o pai guardou no interior da boneca da filha pequena, mas também da memória traumática do filho ao ver o pai algemado e depois condenado, sem apelo nem agravo, à pena capital. Ainda que muito se tenha procurado desvalorizar o contributo de Agee para a forma final do argumento do filme, o último trabalho que assinou antes do seu falecimento em 1955, tinha ele 45 anos, a verdade é que, assegura John Wranovics (2006, 138), "(...) ao contrário do que diz a lenda, o primeiro rascunho de Agee é claramente a fonte para o filme final".

Para mais, não é só esta especial preocupação pelo destino das "coisas pequenas deste mundo" que liga Agee ao que veio a ser *The Night of the Hunter*. Como muitas vezes aconteceu, a sua prosa crítica parece conter *Man, Five Points Square nuce* muito do que veio a ser a sua experiência no "teatro de operações" do cinema. Os actores, Robert Mitchum e Lillian Gish, pertenciam, desde logo, às preferências de Agee, o crítico de cinema. Mitchum fora protagonista de *Story of a G.I. Joe* (1945) de William Wellman, um drama bélico da Segunda Guerra Mundial, sobre o qual Agee escreveu, na sua crítica para o *Nation* de 15 de Setembro de 1945: "o filme contém, por exemplo, os primeiros grandes triunfos do tipo de *casting* e interpretação anti-histriónicas que eu penso serem indispensáveis, ainda que não sejam tudo, para os muitos tipos de grandeza possíveis no cinema" (Agee 2005a, 202).

Para Agee, *Story of a G.I. Joe* era também um exemplar perfeito da conjugação entre ficção e documentário no coração do *storytelling* clássico; logo, um filme em perfeita contradição com a estética dos filmes de estúdio do seu tempo, que era "painfully air-conditioned-looking", acrescentava mordazmente. Já Gish era, mais que a principal musa, o grande rosto do cinema de D.W. Griffith, um dos heróis máximos de Agee numa altura em que o realizador de *The Birth of a Nation* (1915), longe de ser uma figura consensual, caíra desgraçadamente no esquecimento[121]. Aquando

[121] No monumental documentário *Charles Laughton Directs 'The Night of the Hunter'* são narradas as idas de Charles Laughton e "o melhor crítico de cinema da sua geração" às sessões de cinema do MoMA. Viram sobretudo clássicos do cinema mudo e partilharam– Agee com o fervor que os seus textos críticos atestam – o amor a Griffith e à sua musa inspiradora, Lillian Gish. Em Janeiro de 1955, ano da sua morte, James Agee envia uma carta a Paul Gregory, o produtor do filme, a pedir a este para que Charles Laughton divida com este os créditos de argumentista – sugestão que acabará declinada pelo próprio. Agee mostra-se ainda ansioso por ver o filme e confirmar a ressonância do ídolo Griffith na estética do filme: "Estou fascinando, e cerca de 95% confiante, com as muitas coisas que o Charles

do seu desaparecimento físico em 1948, Agee dedica a sua coluna da *The Nation* à memória desse homem que "(...) era capaz de um realismo que nunca foi batido" (Agee 2005a, 365). No *Time*, para onde escreveu em simultâneo com *The Nation*, numa alternância por vezes esquizóide de opiniões e registos, Agee observa que Griffith foi o primeiro dos cineastas a aperceber-se que enquanto a audiência do teatro "ouvia", a do cinema "via". Daí que a sua câmara, acima de tudo, "mostrasse" a acção em toda a sua máxima clareza, em muito concreta "alta-definição". "'Acima de tudo... Estou a tentar fazer-te ver,' disse Griffith" (454).

Ao mesmo tempo que se envolvia nos projectos da Film Documents, Agee escrevia críticas de cinema em que se prefiguravam algumas das lições basilares do realismo baziniano e kracaueriano. Da mesma forma, Agee punha o futuro do cinema de Hollywood das mãos dos independentes, dos amadores, enfim, do cinema de baixo orçamento filmado *in loco* (Agee arranja mesmo um termo: "locale films"), sem aspirações artísticas que não as de *encontrar* beleza (poesia) nas "pequenas coisas" deste mundo, das crianças a... um sapato, por exemplo. Em vários momentos, o crítico usa a sua caneta para defender as produções de baixo orçamento, que recusam o escapismo mais ingénuo da indústria ou que já se esqueceram da principal "razão de ser" da sua arte. Agee defende, acima de tudo, um cinema que documenta com (fi-de)dignidade e sentido de responsabilidade pessoas e problemas reais. Por isso, vai falando sobre os profissionais da indústria com crescente cepticismo e depositando esperanças nos independentes com vista a um cinema renovado. Em Março de 1943, para a *The Nation*, desabafa: "Estarão os 'profissionais' de Hollywood tão embrenhados na sua 'profissão' que são incapazes de ver para lá das extremidades das suas câmaras? Eu suspeito bem que muitos deles estão" (Agee 2005a, 45-46).

Em Novembro desse ano, no mesmo espaço, Agee tece elogios a um filme de baixo orçamento, *Johnny Comes Lately* (1943), para concluir: "(...) com poucas excepções, eu acredito que tudo o que houver de bom nos filmes saídos deste país em breve virá forçosamente dos independentes" (Agee 2005a, 75). O tempo e as descobertas que vai fazendo irão dar força às suas posições. Filmes como *A Tree Grows in Brooklyn, Sciuscià*, *Roma città aperta*, *Southerner* e *Farrebique* vão alimentando a convicção do crítico quanto à urgência de revolucionar a linguagem do cinema. Nas

---

aprendeu, e mostrou-me, dos filmes de Griffith que vimos. Se funcionarem, e penso que irão, elas vão tornar a narração mais rápida, e mais genuinamente fílmica, do que se fez em muitos anos". Agee acabará por nunca chegar a ver *The Night of Hunter*, tendo falecido prematuramente em Maio desse ano.

críticas a estes filmes James Agee torna-se numa espécie de ideólogo oficioso da New York School, tal como Jonas Mekas (2000a, 89) o descreve no seu artigo «Notes on the New American Cinema», lançando, desse modo, as sementes fundamentais da estética realista que se sistematizam em *Qu'est-ce que le cinéma?* de André Bazin e *Theory of Film* de Siegfried Kracauer. Estava *In the Street* na sua fase de germinação quando Agee escreve sobre a primeira longa-metragem de Elia Kazan, *A Tree Grows in Brooklyn* (1945). O crítico elogia a forma como Kazan aborda o tema da pobreza e a representação fiel que faz das ruas de Nova Iorque. Fora da cidade, onde a vida era (ainda) mais difícil para um jovem casal de agricultores que quisesse formar família, desenrola-se *The Southerner* (1945), drama norte-americano de Jean Renoir que Agee (2005a, 195) descreve assim: "(...) uma tentativa de contar a história de um ano na vida de uma família de rendeiros cotonicultores". Pese embora considere este um dos filmes mais belos que viu, Agee acrescenta, como lhe é hábito, um senão: a representação não fidedigna do trabalho no campo e, particularmente, a generalizada caracterização asséptica dos objectos e vestuário dos agricultores.

Martin Heidegger, no seu texto clássico *Der Ursprung des Kunstwerks/A Origem da Obra de Arte*, publicado em 1950, encontra na imagem do par de sapatos de uma camponesa, tal como pintados por Van Gogh em *Les souliers*, um poderoso "abrigo" do seu mundo. Escreve:

> "Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre, iguais pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste" (Heidegger 2010, 25).

Heidegger descobre nesta imagem simples, aparentemente insignificante, um apelo à terra, lugar de acesso a um universo de imagens, cheiros, sons; "ecrãs" do cinema da vida – a da camponesa/camponês que não vemos, mas que, pelo *index* dos sapatos, sobretudo pelo *index* da sua usura, da sua bem perceptível "densidade", sabemos que existe e, na realidade, mais nada diz nesse quadro que essa inquestionável existência no mundo. James Agee vira no cinema a responsabilidade de provocar es-

ses apelos ao mundo a partir, por exemplo, do vestuário da família no filme de Renoir:

> "o coração deste estilo de vida é o trabalho, e o filme deveria ter tornado o trabalho tão imediato ao espectador quanto ao trabalhador em todos os seus métodos, significados, e emoções. Ele oferece, pelo contrário, meros planos simbólicos do trabalho; e neles, demasiadas vezes, as roupas não chegam a estar suadas" (Agee 2005a, 195).

Como veremos mais à frente, *Let Us Now Praise Famous Men* já punha em prática esta capacidade de semear um/o mundo nas coisas pequenas. Podemos encontrar o mesmo fascínio por este "repouso" na terra e nos corpos no telefilme sobre Abraham Lincoln que Agee escreveu para a televisão norte-americana e que seria realizado por Norman Lloyd em 1952, nem de propósito um dos actores do elenco de *Southerner*. *Mr. Lincoln* começa com a última viagem de Lincoln à sua terra natal: o corpo do "rapaz que nasceu para ser rei", como dizia a canção que a mãe lhe cantava desde o berço, é transportado agora num comboio que o leva de volta às origens. Esta procissão sobre carris é filmada com uma elevação poética de rara beleza e com uma força telúrica que talvez se encontre apenas em filmes como *Southerner* e, outra das paixões do crítico, *Zemlya/Terra* (1930) de Dovzhenko. Esta sequência, que terá sido filmada por um ainda desconhecido Stanley Kubrick, marca o tom geral de todo este filme que recusa o endeusamento do herói Lincoln para se concentrar no homem e na sua ligação quase religiosa à vida e às pessoas. Uma ligação tão táctil quanto imediata.

O quadro da infância de Lincoln começa com uma imagem simultaneamente íntima e universal. Norman Lloyd revela a mesma capacidade, que Agee revelara na escrita, para encontrar poesia nos gestos mínimos, nas imagens mais pobres, como aquela do menino observando a sua mãe nos afazeres domésticos. Sobre estas imagens, o narrador sopra gentilmente as palavras escritas por Agee:

> "Probably the chief memories Abe Lincoln had of his mother during their short live together were watching her at work, watching the per-

son he loved most in the world go to the brave unconscious immemorial rituals of a woman taking care of her home".

Também aqui passa a brisa de *Farrebique*, o documentário de Georges Rouquier onde o grande espectáculo é a natureza e a passagem do tempo, e que, por isso mesmo, cativara o olhar de Agee. *Farrebique* provoca em Agee uma reacção muito próxima da que despertara em Bazin, que encontrou nele a mais perfeita demonstração da capacidade do cinema para revelar, mostrando, logo não manipulando, o fluxo da vida. O filme de Rouquier, escreve Agee (2005a, 342) em 1948,

> "(...) reconhece que, escrupulosamente utilizada, a câmara pode fazer o que mais nada no mundo pode: pode registar a realidade inalterada; e pode tornar perceptível, registar, e comunicar, no máximo poder inalterado, os tipos peculiares de vitalidade poética que resplandecem em cada coisa real (...)".

Contudo, também como em Bazin, o "choque" maior que Agee terá na sua experiência enquanto crítico de cinema será o seu encontro com os filmes de Roberto Rossellini. Na sua crítica de 13 de Abril de 1948 a *Roma città aperta*, Agee elogia a veracidade e a vitalidade das interpretações tal como a velocidade de tudo, ou melhor, o seu "imediatismo", tão pouco compaginável com a encenação falsa, denominada "trabalhada", do cinema de estúdio. Agee encontra em Rossellini o paradigma de uma mudança. No seu texto da *The Nation* de 1947, elege *Roma città aperta* o melhor filme do ano. As palavras que lhe dedica dizem muito tanto sobre esse filme quanto sobre os filmes "amadores" que na época ainda não tinham visto a luz do dia, *In the Street* e *The Quiet One*:

> "Também deposito a minha mais profunda esperança e fé no futuro dos filmes em serem feitos com relativamente pouco dinheiro, realizados pelo menos tanto por amadores quanto por profissionais, em lugares reais ou imitados, com a energia conciliadora, o olho, a convicção e o prazer no trabalho que são fomentadas num bom número de pesso-

as por essas condições e que são pelo menos prejudicadas pelo trabalho comercial nos estúdios" (Agee 2005a, 274).

Na ausência de razões para estar contente com o produto médio do *mainstream*, Agee vai procurando as linhas de fuga que conduzam a sua visão do mundo. Encontra-as não só no cinema europeu e russo, mas também dentro de casa, sobretudo nalguns nomes gloriosos do mudo que, entretanto, se haviam eclipsado da tantas vezes ingrata memória do público e até da crítica. Griffith será um deles, mas também alguns dos grandes *clowns* dos primórdios do cinema. O seu texto mais famoso – e porventura o mais brilhante – será um verdadeiro esforço de escavação arqueológica misturado com uma tentativa de doce revisitação da sua própria infância, a de Agee e a do espectador do cinema. Curiosamente, este será também um dos últimos textos que escreve na qualidade de crítico, já que a partir do ano da sua publicação na *Life*, 1949, Agee assumiria em pleno a "profissão" de argumentista. «Comedy's Greatest Era» relançou o interesse do público pela comédia clássica do mudo, numa altura em que muitos dos mais geniais *clowns* da infância do cinema não passavam de recordações distantes indignas de serem retomadas. Agee escreverá uma carta de amor aos seus heróis, então praticamente esquecidos ou ignorados, tornando claro, com uma precisão de análise notável, que os tempos dourados da comédia já lá iam. De um período que vai de 1912 a 1930, Agee relembra o humor paródico de Ben Turpin, a velocidade e cinética alucinantes de Mack Sennett e o génio dos seus mais brilhantes aprendizes: o bebé grande Harry Langdon, o caixa-de-óculos terra-a-terra Harold Lloyd, o estatual e mecanístico Buster Keaton e, *last but not the least*, "(...) o primeiro homem a dar uma alma à linguagem do mudo" (Agee 2005a, 17). Quem não podia deixar de ser? Charles Chaplin, como é evidente[122].

Todo um vigoroso sublinhado feito a valores como autenticidade, justeza, alma, poesia e realismo, tal como uma crítica que interpela o espectador, implicando-o naquilo que o cinema é ou deve ser, serão as coordenadas que irão regular a escrita de Agee e a sua relação com o cinema que o seu amigo Manny Farber apelidaria de "puxa e empurra" (Farber 2009, 794) e que era pródiga em "ajustamentos 'por um lado/por outro lado'" (Lopate 2008, 150). Esta espécie de combate permanente com a obra é uma das marcas decisivas não só da crítica como, de resto, da própria persona-

[122] Segundo John Wranovics (2006, 120), foi Agee quem sugeriu a Chaplin a chamada de Buster Keaton para a célebre *performance* conjunta em *Limelight*.

lidade de James Agee. A agitação sempre-brilhante, mas convulsa, descontrolada, auto-destrutiva, de Agee é bem capturada pelas palavras que Manny Farber lhe dedica *aparentemente* referindo-se apenas ao conjunto de textos críticos que nos deixou e que haviam sido compilados num livro, *Agee on Film*, em 1958. No texto «Nearer My Agee to Thee», em que, no fundo, se alinha com os por si denominados "Ageephiles" ("ageeófilos"), Farber (d)escreve com o seu muito próprio sentido musical das palavras[123]: "a sua crítica tinha uma riqueza excessiva que vinha de um bom ouvido de escritor tal como de uma hesitação cautelosa e culpa 'gangliosa'" (Farber 2009, 498).

Estas cautelosas e "gangliosas" hesitações podem ser verificadas pela própria divisão con-corrente de Agee entre duas publicações, *Time* de 1941 a 1948 e *The Nation* de 1942 a 1948. Na sua crítica a *Henry V* publicada na *Time* em 8 de Abril de 1946, Agee escreve que o filme de Laurence Olivier é "Uma das grandes experiências da história do cinema". Todavia, em 20 de Julho do mesmo ano, desta feita para a *The Nation*, Agee afirma que o mesmo filme "(...) não é de modo algum um dos melhores filmes de sempre" (Harker 1959, 60). Mas não devemos ir tão longe, já que estas oscilações de humor, muitas vezes, esta dúvida pulsante, é facilmente detectável dentro de um mesmo texto. No seu livro *Do the Movies Have a Future?*, David Denby (2012; edição Kindle), crítico da *New Yorker*, observa com pertinência: "A palavra favorita de Agee era 'mas'. Ele estava sempre a virar os seus julgamentos, a examinar o outro lado, muito pacientemente, ternamente, mas sem indecisão ou timidez"[124].

Esta capacidade de ver os dois lados de um combate devolve-nos à ligação "por fazer" entre as prosas críticas de James Agee e André Bazin. Em «Bazin in Combat», Antoine de Baecque pega no texto de Bazin «Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?», publicado em 1955 nos *Cahiers du cinéma*, para exemplificar como na obra do crítico francês "(..) o combate era integrado, pouco a pouco, por este homem dentro de si" (Baecque 2011, 232). Esta capacidade para ser ele mesmo e o seu adversário, defendendo as suas ideias e as ideias dos "outros", está patente tam-

[123] A forma e o conteúdo da prosa crítica de Manny Farber são objecto de reflexão no ensaio por nós redigido «Para lá do problema de linguagem: Manny Farber e a escrita cinema como boa prática» (2014), publicado na revista *Falso Movimento*, número 1, 2014, do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). O ensaio é consultável em: http://revistafalsomovimento.com/para-la-do-problema-da-linguagem-manny-farber-e-a-escrita-cinema-como-boa-pratica-luis-mendonca/.

[124] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Agee's favorite word was but. He was always turning his judgments around, examining the other side, fairly patiently, tenderly, but without indecisiveness or timidity".

bém no texto «La Politique des auteurs». Quando se esperava um artigo-manifesto em solidariedade com a política que se confundia, nesta altura, com a própria linha editorial da revista que dirigia, Bazin marca a sua distância e deixa alguns alertas. Contudo, como já acontecera antes, não disfarçará alguma simpatia pela causa. Bazin começa por criar uma distância com a política dos autores quando afirma que, ao contrário da maioria dos redactores dos *Cahiers*, acredita que a obra transcende o realizador. Por isso, questiona como é possível que certos autores como Hitchcock, Renoir, Hawks, Rossellini ou Lang nunca tenham feito um mau filme. Ao mesmo tempo que diz isto – expressando a sua discórdia com os colegas que estão plenamente convencidos de que a política dos autores é sólida – Bazin reduz a distância para com a concorrência mais crítica (leia-se, a revista *Positif*), afirmando que de modo algum a política dos autores compromete a política geral da revista ou que é muito raro que os argumentos usados para atacá-la não o façam correr em sua defesa. Aqui temos Bazin, como disse Baecque, a interiorizar o combate.

A esta espécie de braço-de-ferro interno não será indiferente aquela imagem de Mitchum em *The Night of the Hunter* pregando o amor e o ódio nas suas duas mãos entrelaçadas, e onde se lê, respectivamente, tatuadas nos dedos, as palavras "LOVE" e "HATE". A capacidade de incluir na crítica a um filme o maior número possível de ângulos faz parte do que Agee chamara, com alguma hesitação – mas... –, de "atitude humanista", a mesma que encontrámos, já aqui nestas linhas, em Chaplin e em Renoir. O realizador francês explicara bem essa "atitude" quando dizia: "O que é terrível neste mundo é que cada um tem as suas razões" (Bénard da Costa 1994, 24). A razão que dá razão aos filmes é a razão que dá razão à vida: todos têm as suas razões. Essa razão chama-se Homem, com agá maiúsculo. É para Ele que se viram Agee, Bazin, Renoir e, de modo muito directo no discurso final de *The Great Dictator*, Chaplin. Agee encontra-se com estas ideias na sua crítica a *Sciuscià* (1946), filme de De Sica e Zavattini sobre crianças que engraxam sapatos – essa intrínseca profissão de humildade que nos faz repousar os olhos sobre o que pisa o chão – e a quem o jogo do destino roubou a felicidade que a elas, como a todas as crianças, lhes deveria estar reservada:

> "A origem elementar da verdadeira razão, isto é, da razão que envolve não apenas o cérebro, mas o ser inteiro, reside, penso eu, na habilidade

> para se reconhecer a si e aos outros primeiramente enquanto seres humanos, e reconhecer a absoluta responsabilidade de cada ser humano. (...) Não estou muito certo do meu vocabulário, mas suponho que isto pode ser chamado a atitude humanista" (Agee 2008b, 161).

Nesta espécie de *flânerie* hesitante, mas não tímida ou indecisa, pelas palavras e pelas imagens – pelas palavras *como* imagens –, Agee fazia-se cineasta antes de o ser, ou melhor, já faria cinema, como o demonstra Harker (1959, 60), no exercício da crítica. Antes da câmara-caneta, havia, enfim, a caneta-câmara de críticos como Agee e os que se seguiram, como Farber, Bazin, Truffaut e Godard. Em toda a sua obra, movido por uma espécie de "arte da fuga" que irradia para todos os lados, Agee trabalha para lá daquilo que as suas ferramentas, no presente, lhe dão, insinuando na escrita as imagens do cinema que viria (ajudar) a realizar.

A sua grande obra-síntese será o inclassificável *Let Us Now Praise Famous Men*, onde toda esta vontade de "ir além de..." é problematizada até à exaustão, ao ponto de pôr, desde logo, em xeque o seu próprio objecto. Já vamos na página 217 quando lemos: "(...) é importante que dentro dos possíveis se esqueça de que isto é um livro". Este "livro sem livro", próximo do "cinema sem cinema" baziniano, entre a prosa, a poesia e a reportagem (*entre entres*, isto é, fazendo-se em sucessivas fugas), materializa a vontade de Agee de transcender o *medium* do seu trabalho. O desafio que *Let Us Now Praise Famous Men* lhe colocou era perfeito para levar mais adiante esse combate contra todas as fronteiras bem definidas da linguagem. Antes de mais, Agee era um poeta, alguém para quem as palavras eram brinquedos maleáveis, prontos a serem desconcertados, *profanados* ou mesmo destruídos, se fosse caso para isso. "Poems, like the sea, might lunge and weave and flow" (Agee 2008a, 104), lê-se no seu poema de 1932-1936 *From John Carter*, palavras que iriam guiá-lo em todas as frentes da sua arte líquida, ondulante, tempestuosa. O oceano raramente acalma em Agee. Foi assim com a forma da reportagem jornalística.

Em 1936, é destacado juntamente com o seu amigo Walker Evans pela revista *Fortune* para escrever uma peça, imbuída do espírito reformista do New Deal, que tratasse o tema da pobreza que grassava nas comunidades rurais do sul dos Estados Unidos. Agee e Evans acabaram por viver durante quatro semanas com três famílias de cultivadores de algodão do Alabama: os Ricketts, os Woods e os Gudger. Mas o

produto dessa experiência não se encaixava de modo algum nos parâmetros editoriais da *Fortune*, já que este vinha impregnado das tais dúvidas e hesitações "gangliosas", o tal "braço-de-ferro" permanente entre James Agee e a acção da sua escrita, isto é, entre o simples repórter e a ética do homem por trás dele frente a uma realidade que lhe é estranha, mas à qual quer prestar o maior dos elogios: *Let Us Now Praise...* Agee queria falar dos homens e mulheres não como categorias sócio-políticas da pobreza mas tal como eles e elas são, na sua respiração, no seu andar, no seu falar, no seu comer, no seu dormir, no seu estar e no seu ser. Agee e Evans estavam prontos a abdicar da ganga ideológica que normalmente vem anexa ao discurso político-mediático dominante, e que transforma pessoas em veículos de mensagens ou estatísticas, para fazerem um relato franco, e por isso disperso, fragmentário, lacunar, contraditório; enfim, tão eivado de vida quanto a vida que se pretende reportar. A forma como Agee apresenta George Gudger, o patriarca da família Gudger, é emblemática desse intuito de contornar – e contorcer – as expectativas do leitor ou os desejos de um qualquer editor de jornal:

> "George Gudger é um ser humano, um homem, tão diferente de outro ser humano quanto ele é igual a si mesmo. Eu podia inventar incidentes, aparências, acrescentos à sua personalidade, panos de fundo, envolvências, futuro, que podem bem apontar e indicar e fixar coisas relevantes para ele que de facto eu sei que são verdadeiras (...). Mas de algum modo um facto muito mais importante e dignificador e verdadeiro acerca dele (...) é o facto de ele ser exactamente, até à última polegada e instante, quem, o que, onde, quando e porque ele é. Nesses termos, ele vive, agora mesmo, em carne e osso, respirando, numa parte real do mundo onde, algo assaz irrelevante para a imaginação, você e eu vivemos" (Agee 2001, 232-233).

O que Agee se propõe aqui falar, escrevera poucas páginas antes, é a linguagem da realidade: "A linguagem da 'realidade' que estamos a tentar falar aqui pode ser a mais bela e poderosa mas certamente será em qualquer caso a mais pesada de todas as linguagens" (Agee 2001, 208). A linguagem da arte contra a linguagem da realidade prefigura aqui, mais uma vez, Bazin e a sua dicotomia entre cineastas que

acreditam na imagem e cineastas que acreditam na realidade, tal como uma desconfiança congénita em relação a um cinema ornado, enfatuado, que na nomenclatura de Manny Farber se denominaria de "elefantino".

Distribuindo eclecticamente as suas preferências cinéfilas entre o cinema *avant-garde* (*highbrow*) e o cinema série B (*lowbrow*), e investindo sempre que possível contra o cinema burguês de "prestígio" (*middlebrow*), Farber cunhará uma dicotomia célebre entre "White Elephant Art" e "Termite Art". Defenderá a arte dos realizadores térmitas, que comem as suas próprias fronteiras, deixando atrás de si apenas os vestígios da sua actividade, que se define assim: "(...) delapidadora, teimosamente egocêntrica, fazendo arte aventureira [*go-for-broke art*] e não estando preocupada com o que vem daí" (Farber 2009, 535). Já um artista "elefante branco", como era, para Farber, Antonioni, "empurra o espectador à parede e ataca-o violentamente com toalhas secas e floreado artístico [*artiness*] e significação" (541). Este cinema *chic* auto-consciente (*museum art*) estaria na mira do crítico, que, na sua própria prosa, comportar-se-á como um genuíno crítico térmita pouco susceptível a modas ou tendências, mantendo-se "fiel à transitória, multisugestiva complicação da imagem cinematográfica (...)" (XIX). Agee é, em certo sentido, um artista térmita, alguém que fura a linguagem sem olhar para trás, alguém que não tem receio de se envolver corpo-contra-corpo com os filmes, as pessoas, a vida, alguém que olha para a grande indústria e a insolência artística com um desprezo quase equivalente, uma postura que enformava (até mais radicalmente) a crítica de Otis Ferguson e que seria prosseguida por Manny Farber, que viria a substituir Agee na *The Nation* tal como fizera com Ferguson na *The New Republic*, após a sua morte em combate na Segunda Guerra Mundial.

Pelo menos numa passagem do texto de homenagem ao amigo, Farber parece estar a falar tanto de Agee quanto de si mesmo: "As críticas de Agee sugerem um dia agitado na Praia dos Músculos: flexionando palavras, nádegas tonificadas de talento, exibição piramidal de astúcia fílmica" (Farber 2009, 500). Tratava-se aqui de tratar o livro como matéria da vida, traçando essas tangentes ao real que gerariam as linhas várias de uma certa ética e erótica bazinianas do real. Por isso, *Let Us Now Praise Famous Men* é coisa que se quer táctil, puro *medium* da vida. A certa altura, Agee (2001, 13) refere como desejava colocar pedaços de madeira, de tecido e excremento numa das suas páginas. Da mesma forma, conta T.V. Reed na sua notável análise

«Unimagined Existence and the Fiction of the Real», o escritor terá ficado radiante quando soube que a sua ideia de publicar o livro no papel mais barato e perecível possível significaria que este se iria desintegrar em pouco tempo. Esta reacção é sintomática da vontade de provocar a erosão da linguagem pela linguagem, abrindo tantas linhas de contacto com o que está "além-livro" por forma a que este, a certo momento, se tornasse indistinguível do seu próprio objecto, como, enfim, um objecto encontrado, pela fotografia de Walker Evans, na cozinha dos Gudgers ou no alpendre dos Woods. Esta era uma tentativa de, nessa erosão que o tornaria em pó, provocar a devolução do objecto-livro à terra e ao vento.

De repente, era a escrita e o próprio Agee que se tornavam no "centro acentrado", esboroado, múltiplo, insubordinado, rizomático (ele não tem princípio, meio e fim, só tem meios, meias coisas, colecção frágil de restos, detritos...), do relato que este deveria escrever *by the rules*. O que resultou desta experiência não foi – não podia ser! – um artigo de jornal, até porque a revista *Fortune*, não propriamente a menos avessa a ousadas experiências formais, desinteressa-se por esse trabalho dados os sucessivos adiamentos, a indefinição formal e pedidos de alteração da extensão do artigo.

Let Us Now Praise Famous Men sairá em livro no ano de 1941, mas nem mesmo aí foi ao encontro das expectativas, tendo passado ao lado da crítica e dos leitores. Como quase tudo em que Agee se viu envolvido, esta era uma obra híbrida, imune a classificações fáceis e desafiante de todas as expectativas que existiam ou pré-existiam no seio do leitor. É, aliás, ele, o leitor, o primeiro dos visados pela sua escrita. No prefácio, Agee (2001, XI) avisa: "Isto é um *livro* unicamente por necessidade. Mais seriamente, é um esforço dentro da realidade humana, em que o leitor não está menos centralmente envolvido que os autores e aqueles que eles narram". É com ele, e contra ele, que Agee projecta as suas dúvidas tanto, por vezes, que parece que a dúvida gravosa está mais na qualidade do leitor – e esta é posto em dúvida, de facto – e do próprio escritor – *idem* – do que nas condições materiais que tornam *tipicamente miseráveis* as existências das famílias Ricketts, Woods e Gudger.

Para elogiar outro dos seus realizadores de eleição, John Huston, com quem viria a escrever o argumento de *The African Queen* (1951), Agee escreve num artigo para a *Life* de 1950, também com qualquer coisa de autobiográfico, o seguinte:

> "Muitos filmes tornam evidente a assunção de que o auditório é passivo e quer permanecer *passivo*; cada esforço deve fazer todo o trabalho – o ver, o explicar, o compreender, mesmo o sentir. Huston é um dos poucos artistas do cinema que, sem pensar duas vezes, *honra o seu auditório*. Os seus filmes não são actos de sedução ou uma benigna escravização mas de libertação, e eles requerem-no, de todos que os apreciam, a *responsabilidade da liberdade*" (o sublinhado é nosso) (Agee 2005a, 380).

Em *Let Us Now Praise Famous Men*, quase 10 anos antes, já Agee quisera abalar essa mesma "passividade" do espectador/leitor, pedindo a este "co-operação humana" (Agee 2001, 98) e libertar a linguagem da sua própria escravatura, nomeadamente numa aproximação à imagem, da fotografia, do cinema, isto é, ao registo directo da realidade. Era preciso, acreditava Agee (209), libertar a linguagem de si mesma, isto é, do seu código: "É preciso acrescentar que as palavras são o mais inevitavelmente impreciso *medium* de registo e comunicação (...)". Pelo contrário, a fotografia, como "linguagem sem código", permitia, ao contrário das palavras, "comunicar simultaneidade com qualquer imediatismo" (209). Apetece dizer que Agee tenta escrever à imagem de Walker Evans, mas é fundamentalmente só sobre esse "tentar", frustrante, inultrapassável, mas infinito, aberto, tocante e "amador"[125], que acaba a escrever. Talvez seja por essa razão que a fotografia surge em primeiro lugar no livro, com a sua galeria de fotografias onde coabitam pessoas e coisas num regime de relativa "não-diferença", para usarmos, de novo, aqui um derivante da imagem-facto baziniana.

Agee (Agee 2001, XI) explica a relação fotografia-texto desta forma: "As fotografias não são ilustrativas. Elas, e o texto, são co-iguais, mutuamente independentes, e totalmente colaborativas". Agee, o crítico de cinema, irá beber a esta colaboração para se posicionar dentro das obras que vai apreciando. Numa das críticas que assina em 1943, para o *Time*, usa Walker Evans como um referencial de realismo.

[125] James Agee era, como o foi Helen Levitt, um crente e uma vítima daquilo que John Updike (1962), no artigo «James Agee, Talker», denominava de "amadorismo ideal", que traduzia uma postura de humildade e devoção quase cristãs aos objectos do seu trabalho e uma constante incapacidade de acompanhar as suas ideias ou disfarçar as suas "gangliosas" hesitações. No seu primeiro artigo para a revista *The Nation,* em Dezembro de 1942, Agee (35) escreve: "Enquanto amador, (...) eu tenho de reconhecer o melhor que possa a minha própria ignorância e sentir nenhum lamento por aquilo que os meus olhos me dizem enquanto olho para qualquer ecrã (...)" (Agee 2005a, 35).

Insinua mesmo que faltará um Walker Evans no cinema. Na crítica "ageeófila", Evans chamar-se-á Rossellini, De Sica, Zampa, Dovzhenko, Eisenstein, Renoir, Vigo, Keaton, Chaplin, Griffith, Wyler, Wellman e Huston. Por sua vez, em *Let Us Now Praise Famous Men*, Agee assume de modo claro a vontade de ser Walker Evans, portanto, tenta escrevê-lo, isto é, animá-lo na acção da escrita, no compasso "jazzístico" de uma caneta-câmara em vias de ser outra coisa. "As formas deste texto são principalmente da música, dos filmes, e da improvisação e do registo de estados emocionais, e de crença", lê-se numa nota de rodapé (substrato significativo num texto feito de tantas camadas...) quando já se haviam percorrido 215 páginas dessa prosa mutante. John Wranovics (2006, xxviii) vai ainda mais longe afirmando, com particular argúcia, que *Let Us Now Praise Famous Men* terá sido o verdadeiro primeiro filme de James Agee: "(...) um filme com capa. Agee pensou o livro como um análogo literário ao filme documental, com imagens fornecidas por Evans".

Agee caminha no sentido de extrair das palavras imagens como quem "semeia na neve"[126]. De tal modo é assim que, perto do fim do seu "não-livro", este adverte o leitor de que esgotou as palavras e que, a partir de então, mais não vai fazer do que descrever imagens. Esse esgotamento, que pode aborrecer o leitor naturalmente aborrecido, mas, atira Agee (2001, 8), "If I'll bore you, that is that", dizíamos, esse esgotamento não é a assunção de um fracasso, bem pelo contrário, trata-se do ponto culminante desta sua aventura – não que Agee *seja* fotógrafo, mas, conquista notável alcançada com sacrifício, a partir de então *é como se fosse*. Este "desespero formal" é, obviamente, um desespero essencialmente de assunto, já que o problema de abordar a pobreza material sem sufocar a riqueza humana e sem fazer desta "propaganda social" é, desde o começo até ao fim, o nó ético que Agee não consegue (não quer) desembaraçar, tal como Walker Evans não se conseguia (não se queria) desembaraçar de uma estética (de uma ideia de belo), mesmo (ou mais que tudo!) nas suas despoja-

[126] Porque a prosa de Agee nos reenvia para a figura do fragmento e da ruína benjaminianas, era impossível não citar aqui a anotação Fº, 12 do *Livro das Passagens* tal como é lida por Maria Filomena Molder no seu livro *Semear na Neve: Estudos sobre Walter Benjamin*. Para o filósofo alemão, uma das duas maneiras de fazer filosofia ou anotar o pensamento é a de "semeá-lo na neve – ou melhor, se assim o quiserem, na argila das páginas" (Molder 1999, 142). Ora, este será um gesto infrutífero, pelo menos para os humanos que, seguramente, não poderão assim colher os frutos dessa actividade. "Nesta maneira de filosofar ou anotar os pensamentos", interpreta Filomena Molder (143), "as imagens dão conta de uma aflição de infertilidade, de uma aflição por um gesto inútil: semear na neve ou na argila, onde não se pode, não se deve semear". É neste paradoxo que James Agee vive, quando procura extrair da escrita "imagens" que esta não lhe pode dar. Mas nem por isso pára.

das fotografias dos espaços e dos objectos que fazem o recheio das casas das três famílias.

As palavras de Rohmer, escritas num artigo dos *Cahiers* em 1951, ajudam a destrinçar estes nós éticos, na medida em que este vai pensar o belo ou a ideia de belo a partir do *modo* para o *assunto* e não o contrário. Ecoando o seu mestre Bazin, Rohmer (1989, 45) escreve:

> "O que nós chamamos realidade é só uma procura mais escrupulosa por esta beleza. (...) A beleza da construção de um lugar ou de um lote vazio vem do *ângulo* em que somos forçados a descobri-lo. No entanto, a beleza pertence ainda ao lote vazio. *O trabalho é belo não porque ele demonstra que podemos criar beleza com fealdade mas porque o que considerámos feio é na verdade belo*" (o sublinhado é nosso).

É esse "ângulo" na procura e revelação do belo que torna comuns as imagens e palavras de Agee e Evans. "(...) Pode haver mais beleza e mais profunda maravilha na posição e arranjo de mobiliário mudo num chão despido entre os limites quadrangulares das paredes que em qualquer música alguma vez feita (...)" (Agee 2001, 117). James Agee escreve estas palavras e Walker Evans tira fotografias como quem inventaria/colecciona pessoas, objectos e espaços com que se estampa mais ou menos por acaso: "É a minha crença que casas como estas aproximam, ou por vezes alcançam, uma extraordinária 'beleza'", acrescenta Agee (117).

Evans fotografa uma parede de madeira com uma fila de colheres e garfos ao centro, afixados rudemente à sua superfície, ou uma cadeira de madeira e uma vassoura encostadas à parede e, acima, um pano branco estendido no ângulo recto da divisão. Noutra fotografia vemos a sala de estar, com a lareira esburacada, que abre na fotografia um clarão branco (a luz que vem da rua), algo parecido ao pano-ecrã da cozinha já descrita, e, acima, um chapéu de palha perto de uma mensagem, escrita num placar, onde se lê: "PLEASE BE QUITE [sic] Every body is welcome" (Anexo I, p. 386). Há uma beleza aqui, mas não um aproveitamento estético, já que esta é uma beleza encontrada, uma beleza que pertence, em primeiro lugar, aos habitantes daquela casa que, ainda que numa situação de desfavorecimento económico, cultivam

valores humanos de ordem, decoro, até um singelo bom gosto, mas acima de tudo preservam um forte sentimento de familiaridade. É o tal "eles são pessoas que respiram como nós" que a caneta de Agee nos diz, também num confrontante "plano frontal".

Evans fotografa essas "naturezas-mortas" encontrando nelas não um simbolismo, mas aquilo que Nathaniel Dorsky, no seu livro *Devotional Cinema*, apelida de auto-simbolismo, que significa, entre outras coisas, a mostragem de objectos "em si", tal como eles aparecem, em todas as suas indeterminações: "(...) permitir que as coisas que sejam vistas tal como são oferece um terreno mais aberto e fértil que o domínio do sentido simbólico pré-determinado. Afinal, o desconhecido é pura aventura" (Dorsky 2014, 41). A aventura aqui começa na cozinha dos Gudge e pode muito bem terminar em Ozu, que é, para Dorsky, o grande expoente do auto-símbolo, por nele "Cada plano, cada corte, cada situação da história, ainda que definitivamente funcionando em contacto com a narrativa, não se referir a mais nada sem ser a si mesmo" (41). As descrições minuciosas do interior das casas em *Let Us Now Praise...* surgem como uma sucessão de *pillow shots* à guisa dos que fazem a assinatura estilística do realizador nipónico.

Ao mesmo tempo, Agee atinge, pela escrita, o zénite daquilo que Maya Deren definira como um cinema poético de acção quase totalmente "verticalizada", o que configura uma aproximação ao "cinema total" baziniano, onde nada de verdadeiramente importante acontece, onde as imagens repousam nos lugares, nas coisas, ocasionalmente nas pessoas que passam ou que ficam. De qualquer modo, em *Let Us Now Praise...* podemos dizer que há beleza (beleza como ordem ou como ordenação) naqueles objectos encontrados, ainda que essa beleza seja conseguida devido à certeza de um olhar – já dissemos que o próprio Agee é hesitante mas não é indeciso, porque, precisamente, *é decidido (resoluto, intrépido) na sua hesitação*. Aponta T. V. Reed (1988, 165-166):

> "(...) [Walker Evans] recusava-se a mover qualquer um dos objectos que fotografava para fora do seu contexto original e na maior parte das vezes evitava ângulos bizarros ou não naturais, preferindo fotografar de ângulos rectos, a uma altura normal. No entanto, os objectos nas suas fotografias têm uma densidade misteriosa [*uncanny density*]. (...)

> Somos *convidados* a ver as fotografias como 'arte', mas elas não insistem nisso".

Por tudo isto, não se pode, de modo algum, afirmar que as fotografias de Evans em *Let Us Now Praise...* estão destituídas de um olhar ou, até mesmo, de um estilo. Ele *existe* finamente, mas não deixa de poderosamente *existir* e se *evidenciar*. A confirmação disso mesmo é dada pelas relações de familiaridade que os objectos das famílias pobres do Alabama estabelecem com, por exemplo, as ferramentas que fotografa para a *Fortune* em 1955, numa peça intitulada «The Beauties of the Common Tool» (Anexo I, p. 386). O mesmo se poderia dizer das fotografias que Evans tirou da sua casa e do laboratório onde trabalha, uma organização formal desconcertantemente próxima daquela que encontramos nas fotografias de *Let Us Now Praise...* Esta "escrita de si" é parte fundamental no entendimento do objecto estético que este livro monumental também é. Toda a ambiguidade estética e ética deste livro colaborante, não de Agee e Evans mas de Evans-Agee e Agee-Evans, é lapidarmente resumida por William T. Vollmann (2010; edição Kindle) no seu livro *Poor People*. Escreve o autor:

> "O seu projecto cai repetidamente sobre a sua espada. Ele é bem sucedido porque falha. Ele falha porque consiste em dois homens ricos a observar a vida dos pobres. (...) Agee leva a sua sinceridade ao ponto da auto-aversão, e Evans evade-se na taciturnidade-que-diz-tudo da fotografia"[127].

Para o crítico Jonathan Rosenbaum (2010), estes conflitos são bem "fundidos" hoje na obra de Pedro Costa, que para a realização de *No Quarto da Vanda* (2000) teve *Let Us Now Praise...* como leitura orientadora. Há, no seu cinema, um "não resolvido" conflito entre a apropriação estetizante de pessoas, objectos e espaços postos de lado pela sociedade e a vontade de "elogiar" a grandeza humana que cresce e resiste, como ervas daninhas, por entre empedernidos predicamentos sociológicos. Em Pedro Costa, em Ozu, em Agee e Evans, há um trabalho rigoroso e exaustivo que

[127] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Their project falls repeatedly on its sword. It is a success because it fails. It fails because it consists of two rich men observing the lives of the poor. (...) Agee carries his sincerity to the point of self-loathing, and Evans escapes into the tell-all taciturnity of photography".

produz não uma estética da pobreza, mas uma estética precária onde o que é belo é tudo o que é justo. Uma justeza que se mede por graus de familiaridade entre obra, autor e espectador/leitor. Todos são chamados às suas responsabilidade para se colocarem de acordo com "o mostrado". Caso contrário, "that is that".

Todavia, houve um homem que soube agilizar de tal modo toda esta equação, dando pontapés no rabo e lançando tartes de creme à cara de todas estas hesitações e paradoxos. Chamava-se Charles Chaplin, cineasta cujo grau de familiaridade com o cinema era tal que se confundia com ele, pelo menos, tanto quanto a pessoa Chaplin se confundia com a personagem Charlot. E Charlot era um vagabundo que fazia do bigode em trapézio, chapéu de coco, da bengala de bambu e da vaidade e desfaçatez de *dandy* sinais de uma pobreza reprimida, não assumida. Eram os sapatos que mais denunciavam essa pobreza, símbolos ou auto-símbolos do andar e do desgaste desse "sem tecto". Por aí talvez se explique a iniciativa do faminto Charlot em *The Gold Rush* de ferver o sapato e comê-lo com faca e garfo. A repressão da pobreza dá lugar a uma, muito literal, *ingestão*, algo que será engenhosamente revertido depois naquele sonho de fim de ano onde Chaplin coreografa a sua icónica "dança dos pãezinhos", transformando os ditos pães em sapatos dançantes. É igualmente famosa a fotografia dos dois sapatos que Walker Evans tira para *Let Us Now Praise...* e que a discípula Helen Levitt irá homenagear em *Shoes on Sidewalk* (1981) (Anexo I, p. 387). A fotografia de Evans alude, desde logo, ao já aqui citado, via Heidegger, quadro de Van Gogh, mas nem por isso ela deixa de ser esse auto-símbolo da pobreza de quem os calça: George Gudger. Esta fotografia, diz T. V. Reed (1988, 165), "desestabiliza tanto a arte como o documentário", na medida em que se esses sapatos são *index* da vida dura e pouco recompensadora que levava um apanhador de algodão na América profunda do New Deal, pois também aludem a uma obra-prima impressionista de 1887.

No magnífico documentário que Alain Resnais dedicou ao pintor holandês, simplesmente intitulado *Van Gogh* (1948), ouve-se sobre esse quadro o narrador dizer algo que de modo algum é estranho – não familiar – a tudo o que compõe a estética de *Let Us Now Praise...*: "Il [Van Gogh] regard intensement les êtres e les objets, avec le même amour". Essa sugerida ligação, feita entre arte e documentário, lembranos, conclui T. V. Reed (1986, 165), "que a nossa visão está a ser esteticamente dirigida por Evans". Mas o jogo não termina aqui, porque Evans está tanto em Agee como Agee em Evans nesta obra, pelo que os sapatos de Evans, que são de Gudger e de

Van Gogh, postos fora do con-texto de *Let Us Now Praise...*, têm necessariamente mais um outro dono: Charles Chaplin. Não houve crítico que amasse mais Chaplin que Agee. Nem mesmo Bazin.

"(...) e o ecrã foi preenchido com a cidade e a calçada de uma rua lateral de uma cidade, uma longa fila de palmeiras e ali estava Charlie". Estas palavras preenchem a primeira página do primeiro capítulo do romance póstumo de James Agee, que lhe valeu o prémio Pulitzer: *A Death in the Family*. O episódio da ida do pequeno Rufus (*alter ego* do autor, que tinha o nome completo James Rufus Agee) e do seu pai ao cinema, para ver "that horrid little man!", como o descreve sua amada mãe, surge-nos, assim, como a mais distante recordação que aquele tem da sua infância. Uma memória que reúne os seus dois maiores heróis nesse tempo: Chaplin e o seu pai, que haveria de falecer pouco tempo depois num acidente de automóvel. Quem, em certa medida, ficou dessa doce e inocente experiência do mundo da infância foi o "horrid little man" e a ele Agee irá dedicar algumas das suas mais contagiantes "cartas de amor" ao cinema. No texto «A Feeling of Sad Dignity», Robert Warshow (1970, 231) dá expressão à imagem metafórica segundo a qual Chaplin "(...) é a encarnação da infância (...)".

Para Agee, Chaplin encarnava a possibilidade de continuação da infância, que havia ficado suspensa desde a morte do pai. O cinema era um lugar de pais ausentes e muito essencialmente *era* – um *ser* reparador, redentor de – a infância. Certíssimo, Agee não discordaria de todas estas lucubrações de Serge Daney, mas, primeiro que tudo, a infância *fazia-se carne* em Chaplin/Charlot – e, como tal, em Agee, antes de em Vinicius, o cinema se confundiria com ele. Ele não era redutível apenas à figura retórica da metáfora, no modo excêntrico como percepcionava o mundo e se relacionava com os outros – "(...) como uma criança ele estava aprisionado aos limites das suas próprias necessidades e compreensões", descrevia Warshow (1970, 231) –, ele, Chaplin, ele, Charlot, acendia no ecrã com as suas aparições, *pela sua presença*, a promessa do regresso ao estado livre e indómito da alma humana. Já adulto, cada novo título de Chaplin parece entrar na categoria, usada e abusada por Agee, de "melhor de sempre". Este chega ao cúmulo de considerar como o melhor filme de 1942 *The Gold Rush*, clássico do mudo que já contava nesta altura com 17 Primaveras, mas que havia sido relançado nesse ano numa montagem nova com narração e música do próprio Chaplin (Agee 2005a, 34 e 386-387).

A história deste amor pode ser contada entre duas das muitas cartas que Agee enviou ao padre episcopal James Harold Flye, um professor da primária com quem desenvolve uma amizade que o acompanhará até ao fim da vida. Em 1936, um James Agee com 27 anos contava como havia sido maravilhoso ver o mais recente filme de Chaplin, *Modern Times*. Para ele, era como se outro dos seus grandes heróis, Beethoven, "(...) estivesse a viver hoje e tivesse acabado outra sinfonia"[128] (Agee e Flye 2014; edição Kindle). Em 1950, um James Agee com 41 anos falava do seu ídolo com uma proximidade completamente diferente, mas a admiração mantinha-se intacta ou até mesmo, como se isso fosse possível, reforçada. O Deus descera à terra e fizera do seu devoto pregador um amigo, confidente e até colaborador. "Tenho particularmente estado muito com Chaplin e a sua mulher", conta ao padre Flye, para depois observar: "É muito interessante (para dizer o mínimo) ver como é de facto um homem de verdadeiro génio – que estou convencido que ele tem".

Entre 1936 e 1950, várias foram as tentativas de aproximação de Agee a Chaplin, mas aquela que inicia a amizade ocorreu no dia da apresentação à imprensa de *Monsieur Verdoux* (1947). Nesta altura, a comunicação social e uma facção de Hollywood imputavam a Chaplin suspeições de prática subversiva, conspiração e antipatriotismo. O *clown* mais amado do século XX era colhido pelo clima quente da "caça às bruxas", que iria precipitar o exílio de Chaplin na Europa no ano de 1952. Em Dezembro de 1947, após o terrível acolhimento dado a *Monsieur Verdoux*, ameaça frontalmente abandonar os Estados Unidos e declara guerra a Hollywood, pois esta "(...) não tem mais nada a ver com o cinema que se supõe ser uma arte" (Eisenstein et al. 1969, 154). Antes, Agee vai destacar-se entre os seus colegas e erguer a voz naquela agitada conferência de imprensa em defesa do homem que dera tanto ao mundo e ao país que o recebera de braços abertos, quando este era apenas um palhaço pobre vindo do Reino Unido.

A sua crítica a *Monsieur Verdoux* estendeu-se, facto inédito em Agee, por três artigos escritos para a *The Nation* mais um, ligeiramente menos efusivo -– é o tal "*but* ageeófilo" –, para a *Time*. Agee faz a defesa quase "frame a frame" – a expressão é do próprio – do filme de Chaplin contra todas as acusações que lhe haviam sido dirigidas pela restante crítica. Acima de tudo, vê nele o terrível abandono da inocência da personagem do vagabundo a favor de uma outra, mais nuançada e contraditória, que

[128] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "(...) was living now and had completed another symphony".

reflecte exemplarmente o espírito do seu tempo. O subtítulo do filme era, pelo uso do plural, particularmente revelador: *A Comedy of Murders*. Nas palavras do próprio Chaplin, *Monsieur Verdoux* era um filme "(...) contra a guerra e a chacina fútil da nossa juventude" (Wranovics 2006, 53).

Esta era uma história originalmente sugerida por Orson Welles a Chaplin que fora buscar inspiração ao infame caso do psicopata Henri Désiré Landru, o "barba azul" francês que, após ser atirado para o desemprego, resolve fazer carreira a atacar a fortuna de mulheres solitárias. O *fait divers* foi transformado por Chaplin numa reflexão, chocante para a época, sobre a sociedade europeia saída da Grande Depressão e sob o efeito da Segunda Guerra Mundial. A data adstrita aos factos narrados em *Monsieur Verdoux* é como que uma pirueta que nos procura distrair do essencial: Verdoux fala ao Homem contemporâneo. Sugere o mac-mahoniano Jacques Lourcelles (1992, 979) na respectiva entrada do seu *Dictionnaire du Cinéma*: "É esperado que o filme se situe durante os anos 30, mas a imensa desordem que ele testemunha mostra a que ponto Chaplin não 'digeriu' a Segunda Guerra". As últimas palavras de Verdoux antes da sua condenação à forca são uma espécie de versão amargurada – as palavras saem como um lamento, doloridas, despedaçadas, desesperançadas – do "apelo à humanidade" feito pelo barbeiro judeu no discurso final em *The Great Dictator*. Em diálogo com um jornalista, na cela que será a sua última morada, Verdoux transcende a sua circunstância específica e ascende a figura alegórica – como fazia quem? O "Tramp", claro! – onde ressaltam algumas das mais ferozes contradições morais do seu tempo.

Se o "tramp" era um *outsider* que procurava a simpatia do homem comum, Verdoux revela-se num "tramp" convertido aos vícios da sociedade do pós-guerra, uma sociedade baseada no trauma da extinção e do assassínio pela bomba. "I don't know how can anyone be an example in these criminal times". "You certainly are: robbing, murdering people", replica o repórter. "That's business", diz Verdoux. "Well, other people don't do business that way", responde o jornalista. "That's the history of many big businesses. Wars, conflicts. It's all business. One murder makes a villain, millions a hero. Numbers sanctify, my good fellow", remata Verdoux.

Esta desesperança na humanidade será uma das marcas da prosa de James Agee. A ligação, ainda pouco documentada, entre Godard e Agee permite-nos pensar a postura filosófica e política do crítico norte-americano em face das transformações

por que a Europa passa durante a segunda metade do século XX – e como essa postura se revia na paradoxal personagem de Chaplin. Com o Holocausto, o Homem deixa de acreditar no Homem. Com a bomba atómica, o Homem passa apenas a acreditar na sua extinção por si mesmo. Agee não cede à euforia do fim da guerra ante os terríveis relatos e imagens que lhe chegam de Nagasáqui e Hiroxima. No artigo escrito para a *Time* «The Bomb», publicado em 20 de Agosto de 1945, fala de um evento que em segundos reduziu toda a guerra a uma "significância menor" (Agee s.d.). Uma das maiores descobertas da ciência moderna, feita a partir da divisão do átomo, é testada "(...) contra criaturas vivas ao invés de matéria morta", o que criou "(...) uma ferida sem fundo na consciência viva da raça humana". Agee apela à reconciliação entre ciência e espírito: "Agora a razão e o espírito encontram-se no derradeiro terreno. Se qualquer um ou qualquer coisa vai sobreviver, eles têm de encontrar uma maneira para criar uma parceria indissolúvel". Como veremos, esta luta por uma reconciliação entre razão e espírito será travada numa sátira que Agee vai escrever *a pensar em* e *a ansiar por* Charles Chaplin.

Não é por acaso que o nome de James Agee surge na dedicatória do episódio 3A de *Histoire(s) du cinéma*, *La Monnaie de l'absolu*. Na introdução às palestras que Godard dá em Monteal no ano de 1978, espécie de antecâmara para o seu projecto filmado, Michael Witt (Godard 2014, xvii) refere que este episódio "foca-se no cinema e na representação da guerra no contexto da tradição pictural do ocidente, através de referências particulares ao neo-realismo italiano". Através de uma história da devastação humana, Godard chega a Agee ou, na realidade, é para chegar a essa história que Godard parte de Agee. "A civilização está nos povos, a barbárie nos governos", atira Godard em *over*. Noutro momento, parece parafrasear Monsieur Verdoux, quando diz: "Assassinar um homem é um crime, assassinar um povo é uma questão". Estamos no domínio da modernidade cinematográfica: nas imagens circula uma interrogação de Bazin ("O que é o cinema?") e excertos de filmes de Rossellini, tudo perpassado pela lembrança do Holocausto.

Agee escreverá para a *Harpar's Bazar* em 1952 um dos seus mais belos nacos de prosa. Em jeito de alegoria orwelliana sobre os horrores dos campos de concentração, *A Mother's Tale* é um pequeno conto sobre uma mãe que narra aos filhos histórias sobre o lugar para onde os seus iguais foram levados e nunca mais regressaram, salvo um... "(...) a história diz que houve um, *apenas* um que voltou, e ele contou o

que aconteceu no comboio, e para onde o comboio foi e o que aconteceu a seguir" (Agee 2005b, 782). Esse sobrevivente escapou ao seu "destino" para avisar os outros: "'*Derrubem as cercas'* (...) *'Digam a toda a gente, em todo o lado'*". O pormenor importante é que a mãe é uma vaca e os filhos os seus bezerritos. E o sobrevivente? É o boi escapado do matadouro, que complementou os seus avisos com um apelo a todos os da sua espécie: "'*Nunca se deixem guiar. Os que puderem, matem o Homem. Os que não puderem, evitem-no*'"[129]. Como é óbvio, Agee reverte metaforicamente os papéis: quem se comportou como gado destinado à matança cega ou à carnificina industrial foram as massas seduzidas pela propaganda dos governos nazis-fascistas. O leitor, novamente, é o alvo da escrita de Agee.

E a imagem do idoso na cadeira de baloiço em *La Monnaie de l'absolu*? É Uncle Birdie, que no início da produção do filme estava para ser interpretado por um actor de Griffith, mas acabou por ser encarnado por James Gleason. Birdie Steptoe é o pobre velho alcoólatra que vive assombrado pelo fantasma da mulher e que poderá pouco para ajudar o casal de crianças em *The Night of the Hunter*. Recordamos que James Agee, grande entusiasta do cinema neo-realista italiano, foi o argumentista do filme de Charles Laughton e com ele assistiu a muitas sessões de filmes de Griffith no MoMA. Godard usa essa imagem de Uncle Birdie na sua cadeira de baloiço como Griffith usava a imagem da mãe a acalentar o bebé no berço em *Intolerance* (1916); como embalo para a História, como vaivém entre histórias, da estória para a História. Nesse filme épico, o pioneiro norte-americano, o grande arquitecto de Hollywood, propõe contar a história da humanidade como uma história de sucessivos actos de in-

[129] A Natureza, e o seu lado não-indiferente, para citar Eisenstein, desempenhará um papel importante na obra de Agee. Pouco tempo antes de falecer este confidenciava ao padre Flye que pretendia realizar uma "parábola sobre a humilhação dos elefantes na civilização humana". Ao mesmo tempo, é inesquecível a sequência da descida do rio pelas duas crianças de *The Night of the Hunter*. A menina canta: "Once upon a time there was a pretty fly./He had a pretty wife, this pretty fly,/But one day she flew away, flew away./She had two pretty children,/But one night these two pretty children flew away, flew away,/Into the sky, Into the moon". Enquanto a menina canta, a Natureza assiste à passagem do barco que os transporta: vemos, em primeiro plano, um sapo, coelhos, uma teia de aranha, etc. De facto, estes elementos ganham a imponência que Eisenstein dera, por exemplo, aos catos e outras plantas selvagens na sua obra-prima, para sempre inacabada, *¡Que viva Mexico!*. Eisenstein era um dos heróis de Agee, tendo este lhe dedicado alguns artigos para *Nation* e *Time*, nomeadamente algumas palavras emocionadas aquando da sua morte em 1948. Mais que isso, Agee terá procurado activamente transpor alguns elementos da estética eisensteiniana para o seu trabalho enquanto argumentista e (aspirante a) realizador. Com Manny Farber procurará trazer à luz do dia um filme intitulado *Furlough*, que terá como forte inspiração o cineasta russo (Wranovics 2006, xxix). Segundo Farber (Bordwell 2016; no prelo), Agee queria fazer um filme cheio de alterações de escala e grandes planos tipicamente eisensteinianos. A recusa de Farber em avançar com o projecto – a sua "apreensão" – revela muito das diferenças que o separam de Agee, também enquanto crítico de cinema. Agee é o crítico da afecçãoe do grande plano, ao passo que Farber é o crítico da acção e do plano americano.

tolerância. A história da humanidade como documentação, reencenação, da barbárie. *Histoire(s) du cinéma* também será isso, com a excepção de que conta a história do século XX *pela* história do cinema ou vice-versa, sem esquecer o grande "entre" que cola todas as peças deste *puzzle* construído em camadas: o espectador e, em primeiro lugar, o primeiro de todos os espectadores *daquele* filme, isto é, o próprio Jean-Luc Godard.

Godard será atingido particularmente pelo que lê na introdução de *Let Us Now Praise Famous Men*, que entrará como uma espécie de "texto de apoio" no *pressbook* que o próprio irá conceber para *Sauve qui peut (la vie)*. E, adiante, Godard irá citar algumas palavras de Agee escritas aí no argumento de *For Ever Mozart* (1996). Nessa introdução, Agee afirma que, pelo uso "correcto" da fotografia ou do cinema, o homem pode aceder ao mundo no seu imediato, no "cru esplendor do que é" (Agee 2001, 9). A passagem de Agee é evocativa do que acabaria por ser o projecto *In the Street* e mesmo toda a poética levitteana: capturar, apanhar ou surpreender a vida por forma a que, por exemplo, "(...) o aspecto de uma rua debaixo da luz solar possa rugir no coração de si mesma como uma sinfonia, provavelmente como nenhuma sinfonia consegue" (9). Agee preconiza uma escrita humanista, que preserve o peso, o mistério e a dignidade da pura existência, do estar-aí-no-mundo. Já vimos como a verdade está algures entre a vontade (impossível de se resolver) de Agee e a concretização (não tão estilisticamente anónima como se possa cair no erro de pensar) de Evans. E é no "entre", qual terra de ninguém, qual difuso espaço de combate ou de embate, que *Histoire(s) du cinéma* desenvolve a sua metanarrativa, que procura situar o seu autor na história do cinema, a história do cinema – as estórias *no* cinema – na história das imagens e todas estas histórias na história com agá maiúsculo.

Ora, o episódio *La Monnaie de l'absolu* não é excepção na metodologia encontrada por Godard. Nas suas entrelinhas, sempre aí, encontramos pistas sobre a relação do cineasta francês com "a escrita" de James Agee e a relação deste pensamento posto em imagens – elas que tão intimamente dialogam com a vida do crítico, jornalista, poeta e argumentista – com o inultrapassável espectáculo que foi a Segunda Guerra Mundial. Nessa incapacidade para superar o insuperável, Agee encontra uma comunhão perfeita com o espírito de Charles Chaplin. De tal modo foi assim que o primeiro tentará convencer o segundo a adaptar um argumento escrito por si sobre

Charlot numa Nova Iorque devastada por uma "super-bomba atómica"[130]. "O filme alterna e combina, e colide, dois tipos de comédia – a ferocidade fria e amargura de Verdoux, e a comédia humanista do Tramp" (Wranovics 2006, 23). Agee desmonta assim o seu próprio argumento. O vagabundo será um dos poucos sobreviventes do desastre nuclear, mas não está só. Do grupo de sobreviventes que encontra gerar-se-á uma divisão entre "cientistas" e "vagabundos" – um dos títulos do argumento seria, precisamente, *Scientists and Tramps* (Agee 2005a, 808). Do lado dos "vagabundos", onde Charlot joga – desta feita, na sua literalidade – o papel de messias, exaltam-se valores humanistas como a solidariedade, o amor e o instinto, do outro lado, a frieza intelectual e tecnocrática que conduziram o mundo à destruição e que, decerto, conduzirão de novo se sobre os "vagabundos" vingarem os "cientistas". Nesta história, a divisória era clara: os Humanistas – um humanismo redescoberto a partir da ausência da humanidade ou de uma humanidade em vias de extinção - contra os Cientistas. Agee desenhava no seu *outline* as linhas gerais de um embate entre razão e emoção, totalitarismo e liberdade, onde o que está em jogo é "a vida e a morte da personalidade humana" (162-163).

Este filme, que nunca chegou a acontecer, era também um exercício sobre, primeiro, o cinema mudo - Agee sabia que tinha de convencer Chaplin a voltar a ser Charlot e, para tal, havia que "justificar" o mutismo da personagem e do seu mundo – e, segundo, sobre a imobilidade. Em certa medida, e pegando numa parábola de ficção científica da autoria de René Clair, o que Agee propõe a Chaplin é a realização de uma espécie de *New York qui dort*. Nesta Nova Iorque em ruínas, após primeira inspecção, Charlot não encontraria vivalma. Ele grita no meio da cidade deserta ansiando por uma resposta. A personagem do mudo procura um parceiro com quem falar. O mundo emudeceu com a bomba, mas nem por isso o vagabundo se sentiu mais feliz, mais em casa. A casa do vagabundo é a rua, mas a rua não é rua sem a agitação da multidão. Apesar de tudo, Charlot não estará verdadeiramente só. Agee transporá uma imagem de Nagasáqui e Hiroxima, que indelevelmente o marcara, para o argumento: as sombras das vítimas da bomba atómica que ficaram com a sua "última imagem" impressa no chão ou na parede dos edifícios (Wranovics 2006, 27).

[130] Não teria sido esta a primeira vez que Charlot lidava com explosivos e os seus efeitos nos homens. *Triple Trouble* (1918), filme da Essanay feito na ressaca da Primeira Guerra Mundial, transformava em riso os desaguisados em torno de uma poderosa invenção: "a bomba *wireless*". Este era um filme político que mostrava "homens do poder" a tentarem lançar mãos a uma invenção contra a vontade do seu inventor.

Após a explosão, o vagabundo apressa-se a procurar sobreviventes, desde logo, o polícia que, como já era hábito, o perseguia pelas ruas da cidade. Pela primeira vez na sua vida, aponta com humor Agee, Charlot busca o polícia, que encontrará mas não de corpo inteiro. No seu lugar dá de caras com uma figura achatada impressa sobre o passeio. O pobre vagabundo sofrerá na pele, até encontrar outros sobreviventes e com eles estabelecer uma comunidade de "iguais", os mesmos anseios do grupo de exploradores de *Paris qui dort*, eles que se deparam com uma cidade de movimento suspenso. Por muito que a solidão seja o grande luxo que se pode usufruir numa grande cidade como Paris, e que na suspensão de todas as regras tudo seja possível, o grupo não demorará muito a procurar inteirar-se da origem do "problema", por forma a devolver o movimento às pessoas e, com isso, "reanimar" a cidade, que é como quem diz: reacender a vida.

4.4. A representação interdita da *Shoah* e as (tres)leituras da modernidade cinematográfica

Uma frase enigmática aparece escrita nos cadernos de Serge Daney (1993, 331), postumamente publicados no livro *L'Exercice a été profitable*: "Humano, não-humano, demasiado humano, etc. – o que é a 'modernidade' no cinema?". O que é a modernidade cinematográfica e como é que ela se funda nesta relação com o humano e do humano com as suas múltiplas (des)figurações? O debate da modernidade no cinema, como questão estética, logo como questão ética e moral, inicia-se com o conflito entre a geração anterior à Guerra e aquela que se seguiu a esta. Para a geração *Cahiers*, a fissura foi tão evidente que podemos falar de um corte geracional iniciado com o citado «Une Certaine Tendance du Cinéma Français» e terminado com a estreia e consagração em Cannes de *Les quatre cents coups*.

Nos Estados Unidos, James Agee não evitou pensar a problemática da representação da guerra nos vários filmes de propaganda que saíam regularmente nas salas de cinema como *companion pieces* dos grandes filmes de Hollywood (alguns deles também bélicos), com especial destaque para a série *Why We Fight*[131]. Agee será crí-

[131] Os objectivos desta série de documentários realizados no teatro da grande guerra de 39-45 passavam por: primeiro, conter a propaganda inimiga (à cabeça, a temida Leni Riefenstahl) e, segundo ou como corolário, ganhar uma guerra psicológica dentro de portas, tal como a formulou o realizador Frank Capra, depois de convocado pelo General George C. Marshall para coordenar a vasta equipa de

tico do uso "apelativo" da música ou da voz-*over* impositiva dos chamados "filmes factuais" sobre a guerra. De todos os filmes que glosará, há três que se destacam: *San Pietro* (1945) e *Let There Be Light* (1946), ambos de John Huston, e o já citado *Story of a G.I. Joe* de William Wellman. Em relação aos dois filmes que Huston fez *in loco* sobre o esforço de guerra, Agee (2005a, 335) escreve no ano de 1948, portanto, em jeito de balanço de toda a produção de documentários levada a cabo pelo governo norte-americano: "Muitas das melhores pessoas de Hollywood cresceram, notavelmente, durante os anos em que estiveram na guerra; o homem que cresceu de maneira mais impressionante penso que foi John Huston, cujos *San Pietro* e *Let There Be Light* comprovam este crescimento multifacetado (...)". Em França, André Bazin também estará atento à forma como os cineastas, europeus e sobretudo norte-americanos, foram abalados pela experiência da guerra. Por exemplo, no seu texto «William Wyler ou le janséniste de la mise en scène», publicado na *Revue du cinéma* em 1948, assinala como o realizador de *The Best Years of Our Lives* e outros nomes importantes da indústria hollywoodiana não ficaram – e não podiam ficar – indiferentes ao que testemunharam durante a queda do regime nazi e a libertação dos campos de concentração: "muitos realizadores norte-americanos fizeram parte da guerra, e algum do horror, algumas das verdades chocantes, com as quais ela espantou o mundo, podem ser traduzidas por eles (...) como uma ética do realismo" (Bazin 1997, 5). Bazin refere, em particular, William Wyler, Frank Capra e George Stevens. Este último foi o primeiro soldado norte-americano a registar a realidade tenebrosa do campo de Dachau, o que, nas palavras de Wyler que Bazin traz para o seu artigo, fez dele uma outra pessoa.

Godard procurará as mesmas respostas à questão que perseguia Bazin no seu *Histoire(s) du cinéma*, nomeadamente quando encadeia imagens do cadáveres em Buchenwald-Dachau, filmados em Abril de 1945 por George Stevens, com imagens de *glamour* hollywoodesco recortadas de *A Place in the Sun* (1951). Qual o nexo des-

---

profissionais prestes a passar do mundo do espectáculo para o espectáculo (mais nefando) do mundo. Assim, Frank Capra chama o cineasta, judeu e exilado ucraniano, Anatole Litvak para juntos realizarem, entre 1942 e 1945, todos os sete filmes da série, começando por *Prelude to War*, poderoso libelo contra os regimes totalitários da Alemanha, de Itália e, sobretudo (por causa do ponto do Plano Tanaka que previa a conquista dos Estados Unidos), do Japão. Sobre este filme, Agee (2005a, 54) escreve, em 12 de Junho de 1943 para a *The Nation*: "Especialistas interessados vão objectar que não conta esse *todo* da história; eu penso que é mais importante que aqui, pela primeira vez, um filme americano tenta conferir dimensões gerais de uma teoria e prática que têm sido costumeiramente tratadas, tanto no governo como em filmes de Hollywood, como o ódio que não ousa dizer o seu nome". Agee critica algo que será habitual nas suas análises aos filmes *newsreel* sobre a guerra: o uso abusivo do comentário *over* e a generalizada insipidez formal dos documentos.

ta montagem? É que, como nota Georges Didi-Huberman (2012, 185), este foi o primeiro filme realizado por Stevens após o seu regresso da Europa em destroços; uma obra produzida *em cima* do trauma dos campos de concentração. A inocência clássica estava irremediavelmente perdida quando críticos, espectadores e, antes deles, os próprios realizadores não conseguiam fugir às imagens do mais inominável horror. A Hollywood mais o seu receituário feito de *happy endings* e *American dreams* perdia a sua razão de ser; tornava-se obscena pela forma como propagandeava uma moral unívoca e um *way of life* politicamente neutralizado.

Como chegou a escrever Serge Daney, depois da Segunda Guerra Mundial, "a velha profissão de realizador nunca mais seria inocente". Para o crítico francês, precisamente, a modernidade cinematográfica vai surgir como uma ferida aberta em imagens que não eram imagens. No fundo deste abismo está a *Shoah* e, para pessoas como Daney, toda a geração a quem chegam as primeiras ondas de choque da Guerra. O horror vai-lhes chegar pelo ecrã. E com esta mediação terrível surgem as questões paradoxais (aparentemente) irresolúveis: como sair de um trauma perpetuado pelo cinema e pela fotografia (recordar é impossível)? Como evitar que o trauma regresse sem a sua perpetuação pelo cinema e pela fotografia (esquecer é impossível e imoral)? Como *sair sem sair* deste impasse, desta paralisia moral do pós-Auschwitz?

É célebre a frase de Adorno: "Não há poesia depois de Auschwitz". Mas e o cinema que documentou a realidade dos campos e partir daí se confundiu com o rosto da Medusa? Num dos seus últimos – e mais marcantes – textos, «Travelling de Kapo», publicado em 1992 na inacabada obra autobiográfica *Persévérance*, Serge Daney transmite de forma simultaneamente pessoal e universal o choque que foi descobrir por via das imagens do cinema aquela certeza que viria a escrever mais tarde: se nenhum homem saiu inocente de lá, qualquer imagem que dali saísse seria, para sempre, testemunha da perda dessa inocência. Não havia mais homens inocentes tal como não podia haver mais imagens inocentes. Daney (1996, 205-223) fala da sua descoberta do cinema através daquilo que designa por "não-imagens" de *Nuit et brouillard*, documentário realizado por Alain Resnais sobre o campo de Auschwitz, que é lançado em 1955. A pergunta que o atormentou – como filmar Auschwitz? – era acompanhada, conta Daney, pela fria constatação de que aquela que este durante anos julgou ser "a história dos outros" era, afinal, "a sua própria história".

Às não-imagens de Auschwitz reveladas por Resnais a um petrificado Serge Daney, soma-se nesta história sobre a irreparável quebra do elo solidário do homem com o humano outras duas poderosas negações: se a imagem era uma não-imagem, porque nos negava "tornando o impossível possível", expressão de Goebbels para o que era para si a arte da política, então como prestar o seu testemunho sem cairmos no abismo desse "não"? As não-imagens eram produtos de não-humanos, de uma não-linguagem e de uma não-representação. Voltamos ao mesmo. Pensar Auschwtiz é pensar em paradoxos: como compreender o incompreensível? Como representar o irrepresentável? Como testemunhar o intestemunhável? E como *deixar* de fazer isso? O horror é inimaginável, mas para lembrar ele faz-se representar, *apesar de tudo*. Ou a representação sucumbe ao inimaginável – e desaparece no "não" das imagens – ou resiste ao inimaginável – e faz as imagens dizerem o seu "não" irredutível, inabitável, irrespirável. As não-imagens são imagens de desconformidade, de dilaceramento, dirá Didi-Huberman, elas desfazem a humanidade do espectador, tornam o cinema e o mundo num lugar incerto.

Em *Quel che resta di Auschwitz,* Giorgio Agamben isola duas figuras – e *figuren* era o termo usado pelos militares nazis para designar os judeus cadaverizados – e a partir delas prorpõe que se pense o impensável: Hurbinek e esse espécime dos campos chamado *Muselmann*. Hurbinek era uma criança sem nome, sem pai e sem mãe, nascida num campo de concentração e que apenas balbuciava uma palavra indecifrável: *massklo* ou *matisklo*. Agamben reflecte sobre esta "lacuna", esta "imagem-lacuna" como lhe chama Didi-Huberman (2012, 209) gerada por essa impossibilidade gerada no coração da experiência e que nenhuma linguagem humana estaria apta a com-preender. Hurbinek morrerá pouco tempo depois em liberdade, mas sem que alguma vez tenha podido prestar testemunho. Agamben (2002, 37-39) fala dessa impossibilidade de testemunho pela linguagem como reflexo do indizível e inominável horror dos campos. A não-linguagem de Hurbinek é a não-linguagem que faz testemunho, o testemunho *apesar de tudo*, daquilo que fez dele criança sem nome e sem futuro.

Os "Muçulmanos" eram os inadaptados dos campos que se arrastavam num estado de morte lenta, indiferentes a tudo o que os rodeava, inclusivamente ao seu próprio destino. Eram corpos ainda animados, abatido pela má nutrição, que, à distância, pareciam estar a rezar virados para Meca – daí o seu nome. Os "Muçulmanos"

atestam, isto é, *fazem testemunho* de um limiar da existência julgado impossível: "(...) a notícia atroz que os sobreviventes carregam do campo para a terra dos seres humanos é precisamente a de que é possível perder a dignidade e a decência para lá da imaginação, e que há ainda vida na mais extrema degradação" (Agamben 2002, 69). Para os próprios sobreviventes, os "Muçulmanos" representavam uma "raça estranha", já que estes significavam a ultrapassagem do limiar a partir do qual o Homem sobrevive ao fim do humano. Não havia mais terrível testemunho das consequências morais do extermínio nazi.

Para Daney, o cinema entra na sua idade adulta a partir daí: Auschwitz só podia ser mostrado através dele, Auschwitz ameaçava apenas existir nele ou, ainda mais perigoso, ter existido *para ele*. Daney envolve de descrença perguntas inquietantes que posicionam o cinema como a arte-limite da culpa e da redenção de "carrascos e vítimas":

> "'Protegidos' pela onda de choque produzida pela descoberta dos campos de concentração, acreditámos que a humanidade teria cedido – uma única vez – mas que não regressaríamos, nunca mais, ao não-humano? Teríamos verdadeiramente aceitado a aposta que, por uma vez, 'o pior tinha sido aquilo'? teríamos esperado, a este ponto, que aquilo a que ainda não chamávamos a *Shoah* era o acontecimento histórico 'graças' ao qual a humanidade *inteira* 'saía' da história para a desviar por um instante e reconhecer nele o rosto do seu possível destino? Parece que sim" (Daney 1996, 216).

Mais à frente, avançando na sua noção de modernidade, Daney (1996, 216-217) acrescenta:

> "Tratava-se de aprender a narrar de *outra* forma uma outra história, na qual a espécie humana era a única personagem e a primeira anti-estrela. Trava-se de despertar um *outro* cinema, um cinema 'que saberia' que render demasiado cedo o acontecimento à ficção seria retirar-se a sua unicidade, porque a ficção é essa liberdade que esmigalha e

que se abre, adiantada, ao infinito da variante e à sedução da mentira-verdade".

O cinema moderno, na óptica de Daney, surge como um cinema-consciência, do luto e do trauma, que quer agir, mas que não sabe para onde nem por quê. Ora, a abertura das suas possibilidades, qual *flânerie* pelos destroços imaginários da História, ao espectador – uma espécie de "agarrar de mãos" – só pode ser visto como acto saneador, com vista a re-situar o homem no mundo. Daí a infelicidade e, ao mesmo tempo, a enorme relevância do termo que Moullet dá ao projecto de um cinema só de espectadores de acção variável ou, citando Jacques Rancière e o seu «Le spectateur emancipé», de "mestres ignorantes": holocausto.

De acordo com Luc Moullet (Delahaye e Narboni 1969, 61), os filmes modernos seguem três princípios fundamentais: a repetição, a ablação e o holocausto. O princípio de repetição tem que ver com aquilo que Bazin define como o "cinema da duração", isto é, um cinema desdramatizado, mais vertical que horizontal, mais recto do que progressivo. "Ora constata-se", esclarece Moullet (61), "que, na maior parte dos filmes actuais, o realizador fica no mesmo ponto ao longo do filme". Ablação, interpreta Alain Bergala (2007, 218), é a preocupação pela literalidade das coisas, uma espécie de grau zero: "quando anteriormente estávamos na via da acumulação, vamos procurar agora reduzir o mais possível. É por isso que ele pode ser bom todas as vezes que faça filmes sobre a estagnação das personagens"[132]. Ao realizador moderno cabe o desafio de se desembaraçar do "álibi" tradicional da evolução "anedótica" das personagens para, precisamente, conferir a estas uma *existência* presente, estável no tempo. Não estamos aqui longe das formulações de André Bazin em torno de um "cinema sem cinema" ou de uma *mise en scène* da ausência que, na pista de cineastas como Wyler, De Sica e Rossellini, orientavam o realizador para a recusa de carregar de sentido (através da planificação, da realização, da montagem) o mundo vivido, pois o real ignora-o. O holocausto, por fim, traduz a ideia de um filme aberto; mais ainda, oferecido como sacrifício ao espectador. É a abertura do "campo de pos-

[132] Entenda-se "estagnação" no sentido de Howard Hawks, para Moullet (Dalahaye e Narboni 1969, 61), um dos primeiros cineastas modernos: é sempre mais importante a interacção, os diálogos tanto quanto os silêncios, das personagens que os super-acontecimentos que vêm, como uma tempestade, dar a volta às suas vidas e transformar estruturalmente as suas maneiras de ser. Alguns dos seus filmes mais célebres fixam-se no tempo, por vezes "param" indefinidamente em momentos corriqueiros, o que os aproxima dos ritmos da vida. Por isso, como nota Moullet, um filme de Hawks pode durar uma hora e meia ou duas horas e meia sem que isso altere a sua "natureza".

sibilidades" (Eco 2009, 216) ao espectador, que passa a agir sobre a obra tanto quanto ela age sobre si. Holocausto significa na linguagem do cinema moderno interpelação ou *engajamento*.

Se as imagens e os realizadores já não eram inocentes, o mesmo se podia dizer do cidadão anónimo escondido na escuridão da sala. A este tornar-se-ão intoleráveis todas as estratégias de ciframento das imagens, desde logo as lógicas de representação estereotípicas "do outro" que se perpetuavam na guerra de *newsreels* entre Aliados e Potências do Eixo, entre os Estados e as suas populações. O problema moral não estaria, então, no "porque combatemos", mas no "quem combatemos" e no quanto esse "quem" é um espelho do "eu" ou do "nós"; no como esse "quem", enfim, nos re-presenta.

Em *La représentation interdite*, Jean-Luc Nancy (2006, 34) fala da *Shoah* como "(...) uma crise última da representação (...)". Esta crise última pode ser vista como uma brecha, uma ferida que dilacera o regime das imagens; falência das significações ou enunciações significativas da imagem. Nancy vê o extermínio nazi como um conflito entre representações: uma não-representação chamada judeus e uma superrepresentação chamada Estado ariano ou Novo Homem – construção de sentidos, de um "rosto judeu", através de uma máquina de propaganda alicerçada nos *mass media* (imprensa, rádio, cinema...). O Novo Homem é o ideal da submissão (ornamental, empregando o conceito de Kracauer) do homem à comunidade, como se diz no magnífico documentário *Hitler – Eine Karriere* (1977), obra não tanto sobre a carreira de Hitler, a sua ascensão e queda, mas sobre o meticuloso trabalho de *mise en scène* levado a cabo por *herr direktor*, isto é, a *realização* por si mesma (o grande *metteur en scène* é sempre ele, mesmo num filme *de* Leni Riefenstahl) das imagens superestruturais do Estado que erigiu. Aliás, como nota Deleuze (2006, 336-337) na conclusão do seu *Cinéma* 2, citando o filme de Hans-Jürgen Syberberg *Hitler – ein Film aus Deutschland* (1977) e também os filmes de Leni Riefenstahl, o Estado nazi baseava-se numa *mise en scène* do poder que tem como *medium* disseminador o cinema. Em *Guerre et cinéma*, Paul Virilio (1989, 67) fala de Hitler e Mussollini como "realizadores", portanto, não "ditadores" mas "directores". O que é que eles "realizaram" ou "dirigiram"? Realizaram uma guerra de percepções baseada na estereotipia, na luta entre o Novo Homem e "os outros", que se queriam reduzidos a não-homens.

Com o estrondoso fracasso desta guerra, deste "cinema do intolerável", não é só a representação "judeu" que entra em colapso, mas também a representação "nazi".

No documentário *Hôtel Terminus* (1988) de Marcel Ophüls, ficamos a conhecer a história do infame chefe da Gestapo em Paris, Klaus Barbie. Depois de regressar do seu exílio na Bolívia, para ser julgado em França pela morte de mais de 14 000 pessoas, é confrontado pelos jornalistas com uma questão que, à primeira vista, seria uma não questão: "ainda é nazi?". Todavia, a sua resposta é desconcertante: "o que é um nazi?". Entrevistada no mesmo documentário, a filha de Barbie recusa-se a conceber o pai como um nazi. A crise de representação das vítimas do extermínio era também a crise de representação dos autores (realizadores) desse extermínio. Mas, como adiantará Nancy (2006, 66-67), indo mais fundo, não é a "representação de" que entra em colapso, é a própria "ideia de representação" que sai ferida da guerra e é aí que reside a crise ontológica da imagem no cinema moderno, que procurará uma "clareza" que nada pareça esconder, um "au-sentido", como lhe chama Nancy, associado a uma ausência irrepresentável, mas nem por isso menos omnipresente.

Aparece, assim, a *Shoah* como dizimação do Homem (da sua humanidade), mas, antes de tudo, como dizimação da possibilidade de representar (imaginar) a própria dizimação. Aliás, a máquina nazi sempre procurou esconder as marcas, os vestígios do seu Crime, como escreve Didi-Huberman (2012, 38) em *Images malgré tout*. A sua missão era perpetrar e ao mesmo tempo fazer esquecer o extermínio, gesto duplamente negativo sobre o qual se engendraria uma nova sociedade erigida sobre as cinzas do indizível, do imemoriável. Existirá, portanto, conclui Nancy, um pós-guerra, mas não um pós-*Shoah*. Se a guerra é um passado presentificado como recordação, a *Shoah* é "a imobilização do tempo presente" (Nancy 2006, 77), uma imanência a partir da qual o homem moderno não se consegue descolar.

Na senda da questão adorniana, Günter Grass profere um discurso na Universidade Johann Wolfgang Goethe em 1990, que intitulou *Schreiben nach Auschwitz/Escrever depois de Auschwitz*. Aí relata como foi *pelas* fotografias tiradas nos campos que começou a aceitar a ideia de que o impossível acontecera: nós, alemães, fizemos "uma coisa destas". As fotografias dos montes de sapatos, óculos, cabelos, ossos e cadáveres atestavam a existência daquilo que um dos SS entrevistados por Claude Lanzmann, na segunda parte do seu monumental documentário *Shoah* (1985), designa por "primitiva linha de produção da morte". *Nuit et brouillard* será das pri-

meiras colecções cinematográficas destas imagens onde coisas, pessoas e restos de coisas e pessoas são devidamente separados, catalogados e armazenados como se estivéssemos num matadouro. Essas fotografias, diz no seu discurso o autor de *Hundejahre*/*O Cão de Hitler*, recusavam "(...) qualquer abstracção; Auschwitz permanecerá, ainda que rodeado de palavras explicativas, algo de incompreensível" (Grass 2008, 14). Auschwitz surgia como prisão de movimentos, um "ritual da perplexidade", como lhe chama ainda Grass (15), no campo dos próprios processos sígnicos, nas nervuras do jogo comunicacional ou re-presentacional.

É debaixo deste contexto que o conceito de cinema moderno vai nascer como refluxo de uma crise da representação provocada pela constituição do cinema, antes e durante a guerra, enquanto veículo para mensagens encriptadas. Em «La Fonction Critique», texto emblemático dos *Cahiers* vermelhos dos anos 70, Daney (2000) vem afirmar que não há só um discurso no filme; que também o filme discursa e que é aí que reside a ratoeira da propaganda. Aos olhos do homem saído da guerra, a propaganda de Estado como disseminação de mentiras[133] vai-se deixar confundir com as estratégias narrativas (moralizadoras) da Hollywood clássica. Os segredos atrás das portas tornaram-se insuportáveis, quase mais que as portas que não se querem abertas. No seu livro *La rampe*, Daney (2010, 80-81) situa o começo do cinema moderno na quebra do pacto que havia sido firmado entre espectador e cinema durante o período clássico:

> "O pacto com o espectador baseia-se num só ponto: existe de facto alguma coisa 'atrás da porta'. Talvez seja uma coisa qualquer. Talvez seja o horror. Mas esse horror vale mais do que a constatação fria e desencantada de que não existe nada e que nada pode existir porque a

[133] Falamos aqui de filmes, como *Der ewige Jude* e *Jud Süß*, ambos de 1940, que procediam à diabolização do povo judeu, retratado como mesquinho, corrupto, porco, mas também dos documentários realizados pelos militares nazis destinados a desfazer dúvidas sobre as condições de vida nos campos de trabalho e de extermínio. Como se relata no documentário *Un vivant qui passe* (1999) de Claude Lanzmann, sobre a visita de um oficial da Cruz Vermelha ao gueto "exemplar", suspeito campo de concentração, de Terezín, procedia-se, por vezes, a essa falsificação da realidade através da criação de pequenos estúdios, que incluíam figurantes e um argumento escrupulosamente ensaiado. Aí os nazis recebiam delegados de organizações internacionais ou, como mostra Lanzmann no seu mais recente título, *Le dernier des injustes* (2013), realizavam filmes de propaganda que serviam para "embelezar" a imagem pública dos guetos. A ficção era levada, inclusivamente, para dentro dos campos, onde aos judeus que chegavam eram dadas garantias de um tratamento humano sob a forma de uma narrativa. Explicações mais ou menos nebulosas impediam distúrbios ou mesmo rebeliões dentro do grupo de prisioneiros. Por exemplo, o fumo das chaminés era de roupa queimada e chamava-se duche ao que era, na realidade, o ritual de gaseamento.

> imagem do cinema é uma superfície sem profundidade. É o que o cinema moderno fará recordar, quebrando o pacto. (...) Esse cinema nasceu – não por acaso – na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, sobre as ruínas de um cinema enfraquecido e desqualificado, sobre a recusa fundamental da aparência, da direcção, da cena. Sobre um divórcio com o teatro, expresso com força por Bresson./ Essa recusa a entendemos apenas se não perdermos de vista isto: as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado tornadas pinturas-vivas, as primeiras manipulações humanas de massa, todo esse teatro resultou – no real – em desastre. Por trás desse teatro guerreiro, como seu reverso escondido e sua verdade envergonhada, havia uma outra cena que não cessou desde então de assombrar as imaginações: a dos campos de extermínio".

Esta passagem marca, de forma decisiva, a fractura que irá literalmente dividir ao meio o pensamento de Gilles Deleuze sobre o cinema: *Cinéma 1* e a imagem-movimento, por um lado; *Cinéma 2* e a imagem-tempo, por outro lado.

Na cabeça de Deleuze, a reincidência traumática das imagens do passado num presente em reconstrução teve o efeito equiparável a um autêntico "mudar de página" na forma como o homem interage com o mundo e, como corolário, no modo como o cinema põe "em cena" essa interacção. No seu *Cinéma 2*, o filósofo francês começa por nos elucidar sobre uma ruptura perceptiva que se dá no esquema sensório-motor tradicional depois da Segunda Guerra Mundial. A memória passa a desregulamentar a acção do homem sobre a matéria, permitindo que a situação se funda na acção e o cinema se vire para si mesmo/contra si mesmo em "cristais do tempo" que se formam, expandem ou se dissolvem no próprio tecido narrativo. É ele, o tempo, que passa a governar o movimento – e não o contrário. E é, pela brecha (uma ferida) que a memória abriu na imagem-movimento (temporalizando-a), que o real e o imaginário, como o verdadeiro e o falso, se "desterritorializam" – isto é, o falso passa a constituir-se no real –, ao ponto de a pele dos actores se dobrar e desdobrar na pele das personagens e o cenário, que se parece menos com um cenário, invadir a sala de cinema, que nunca se pareceu tanto com um cenário. O espectador, perdido entre espaços, está só e sem rede, ou melhor, está só e *já caído* na rede.

Este colapso perceptivo da imagem-acção encontra no neo-realismo italiano a sua primeira expressão lapidar, desde logo, na maneira como a personagem neo-realista – pense-se, por exemplo, em Ingrid Bergman em *Europa '51* (Bogue 2003, 114) – como que *flana* num *milieu* carregado de *afecções*, ou melhor, de *opsignos* e *sonsignos*, "signos puramente visuais e aurais desconectados de qualquer esquema organizativo" (171). Pontualmente, ela paralisa perante o que vê, deixando entrar em si, e projectando no meio, as imagens-memória torturadas pelo Horror da História – é Ele que, qual patologia, passa a mediar cada toque com o mundo e as coisas. Ora, essa paralisia não é um simples arresto de movimentos. Da mesma maneira que um fotógrafo como Cartier-Bresson ou mesmo uma fotógrafa como Helen Levitt consegue insinuar o movimento na fotografia, a personagem moderna vai insinuar o arresto no seu andar. A personagem do cinema moderno reconduz, assim, a experiência do "Aberto" em Heidegger; uma circularidade física e mental que vai para todo o lado – as baratas, que sobrevivem à destruição atómica, mexem-se desse modo –, mas para a qual todos os caminhos só têm um sentido. Avanços e recuos, estagnação, íngreme verticalidade provocada por essa falta de norte e ausência de saídas para a acção humana. O moderno aparece, assim, como erosão do humano por uma movimentação estéril dos corpos, isto é, pelo efeito da repetição (Moullet) ou do tempo (Deleuze).

Com efeito, no seu *Cinéma 2*, Deleuze (2006, 13) define a personagem neo-realista como sendo aquela que "Grava mais do que reage"; segue uma visão mais do que se envolve numa acção ou, por outras palavras, torna a sua *visão* em *acção*, isto é, a acção gera-se não *da* (como nas Grande e Pequena Formas da imagem-acção) mas *na* situação (que se passa a ver e ouvir como "óptica e sonora pura"). A entrada deste *flâneur* radicalmente pós-baudelairiano no cinema, enquanto personagem e enquanto modelo perceptivo de uma estética moderna, vai assim demarcar a passagem de um regime orgânico da imagem, que Deleuze associa ao estilo clássico, para um "regime da imagem óptica e sonora pura", que Edmundo Cordeiro (2004, 81), parafraseando o filósofo francês, caracteriza deste modo: "São situações de percepção sem acção determinável ou consequente, que não podem ser prolongadas horizontalmente, o que significa que os agentes – as personagens – volvem-se em visores [*voyants*], passando a ser assimiladas a espectadores".

Esta imagem que Deleuze nos dá de uma personagem-espectador-gravador não é estranha ao testemunho que Etty Hillesum nos deixou sobre as atrocidades co-

metidas nos campos de concentração. Observa Maria Filomena Molder (2011, 244-245) que, nos diários e cartas que escreveu, esta jovem holandesa, falecida em 1943 em Auschwitz, sentencia que

> "habitualmente para haver humilhação é preciso haver dois, um que humilha e outro que é humilhado. Mas não, é preciso haver três: aquele que humilha, aquele que é humilhado e aquele que se deixa humilhar – aquele que se deixa humilhar cumpre o desejo daquele que humilha, preenche-o sem resistência. E, preenchendo este desejo, as trevas dominam inteiramente".

E foi isso que aconteceu: as trevas dominaram, pelo que Etty deveio "placa fotográfica que registou tudo, tudo aquilo que viu, tudo".

O "ser uma placa fotográfica" aparece, em Deleuze, contaminado pelo devir-máquina das imagens viventes e não-viventes saídas dos campos, pela sua robótica indiferença ou, para voltar a Agamben e aos campos, pela sua "muçulmanização". Se o cinema se faz "verter" para o real, para onde se reequilibrará o real que não no cinema? O Estado-máquina nazi, da razão sem Homem, onde a humilhação é legitimada por um sistema de regras e hierarquias "sem falha"[134], onde o único culpado é o "humilhado que se deixa humilhar", esta "maquinação psíquica" de imagens que não descolam tem como tradução, no limite, uma desumanização "cinemática" do homem. O cinema – e a sua "maioridade" traduz-nos isso mesmo – vem, assim, confrontar-nos com o impensável.

Numa brilhante passagem de Manny Farber (2009, 540), que compara as personagens antonionianas a pedaços de metal, estampamos de frente com a descrição lapidar deste "tipo moderno": "No seu melhor, ele transforma este rastejamento mental num efeito da moderna miséria, solidão, anseio cavernoso guiado pela culpa". O cinema moderno testemunha a reificação do homem, a sua conversão em homem-

[134] Em *Modernity and the Holocaust*, Zygmunt Bauman vai sustentar a ideia de que o Holocausto era uma das faces da modernidade, corolário perturbante da progressão capitalista, onde as fábricas eram campos de concentração, onde a matéria-prima transformada era carne humana convertida em energia de trabalho e energia combustível, através da cremação dos corpos – uma indústria ultra-organizada e burocratizada (veja-se o complexíssimo sistema de classificação dos vários presos) concebida à imagem do extraordinariamente avançado "estado civilizacional" do povo germânico. Por isso, Bauman (2011, 10) escreve que Max Weber referia, prescientemente, as "consequências imprevisíveis" de um papel crescente da razão como sendo um dos atributos centrais da modernidade.

máquina, como lhe chama Chaplin no seu discurso final em *The Great Dictator,* ou, usando a nomenclatura bressoniana, em modelo, qual corpo deslocado e sem lugar (*déplacé*). Jean Douchet (1998, 153):

> "Portanto, as personagens não têm mais controlo físico sobre a sua conduta, perderam a meta, entraram numa espécie de errância. (...) O deslocamento como acto em si rompe com a acção – tão lucrativa quanto a acção de Wall Street – do cinema hollywoodiano. (...) Trata-se de um cinema físico onde a deambulação devém o centro mesmo do interesse (...). E de um cinema moral (...) por oposição a um cinema de intenção moralizante".

Chegamos aqui e já se torna possível ler em profundidade a frase misteriosa de Daney: "Humano, não-humano, demasiado humano, etc. – o que é a 'modernidade' no cinema?". A resposta será, dentro da melhor lição rosselliniana, o cinema que "segue os corpos humanos e as suas actividades dentro do seu *seguir mecânico*" (Daney 1993, 331). Se o homem não consegue dirigir (e digerir) o mundo e já só se limita a reproduzi-lo, a técnica passa, subitamente, a constituir-se como um problema de definição do que é o humano e, subitamente, pergunta-se: o que é uma imagem? O que vale uma imagem? De que nos valem as imagens? Mas, enquanto isso, é só de imagens que *nos* fazemos e é com(o) elas que nos lembramos de esquecer da *Shoah*.

Não-imagens. Já vimos como elas (não) documentam não-humanos, mas terão elas (agora, sim) a capacidade de os pôr em cena? É preciso sair do torpor e erguer o escudo à Medusa. A forma como o homem se vai bater com este problema da representação, com vista ao resgate do que ainda há de humano no Homem, para deixar de ser *medium* com(o) a máquina e passar a ser fim de si mesmo, será o principal assunto da modernidade cinematográfica, segundo Daney, Deleuze e, antes deles, Roberto Rossellini. A modernidade surge, assim, como procura do humano, mas na sua justa medida, ou seja, em todos os seus defeitos e hesitações. E o cinema *atrás dele*? *Deve ser com(o) ele*. Acrescentaria Günter Grass (2008, 25): *em tons de cinzento*. "Tratava-se de renegar as medidas absolutas, os brancos ou pretos ideológicos, expulsar a crença e apostar só na dúvida de que tudo pintava de cinzento, mesmo o arco-íris".

O cinema do pós-guerra não será gerado no vazio nem comprazendo-se com a destruição do passado. Bem pelo contrário: o que a ferida da Guerra abre é um jogo tensional, "puxa e empurra" ou, melhor ainda, *jogo dialéctico* entre regimes, entre uma acção passada e uma acção que urge re-presentar. Nesse sentido, a crítica de Rancière a Deleuze no seu *La Fable cinématographique* aparece-nos como pertinente para simultaneamente compreendermos e irmos além dos *Cinémas 1* e *2*. Desde logo, Rancière observa que a paralisia em Deleuze só pode ser encarada como apenas um símbolo da crise perceptiva que se gera no começo do seu *Cinéma 2*, mesmo que Deleuze se dedique, em parte, a encontrar no "clássico" Hitchcock pistas sobre uma paralisia na própria imagem (dando o exemplo da personagem de James Stewart na cadeira de rodas em *Rear Window*) quando ela é contrariada na sua própria orgânica discursiva (de novo, a diferença entre discurso *no* e discurso *do*, distinção nem sempre fácil para Deleuze). Rancière prefere falar em regime estético da arte a falar de "modernidade artística", que vai opor a um regime representativo clássico. Na substância, Rancière apenas depura a divisória deleuziana:

> "No regime representativo, o trabalho da arte é pensado no modelo da forma activa que se impõe à matéria inerte para a submeter aos fins da representação. No regime estético, esta ideia da imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada" (Rancière 2014, 193).

A ideia de "regime" (enquanto *modus faciendi* de modelação da matéria) aparece fundamentalmente como substituto do conceito de imagem (como pura imanência), expondo assim a principal crítica de Rancière a Deleuze: a ruptura entre imagem-movimento e imagem-tempo é, para aquele, uma construção fictícia e... "A imagem-movimento está 'em crise', porque o pensador precisa que ela esteja em crise" (Rancière 2014, 191). Dá o exemplo do cinema de Bresson, que "se encontra ao mesmo tempo na análise da imagem-afecção [imagem-movimento] e entre os heróis da imagem-tempo" (197). Esta conveniente sobreposição de ideias que Rancière aqui denuncia havia sido desmontada por Luc Moullet no artigo que escreveu em 2000 para os *Cahiers du cinéma* e que recebeu o expressivo título «Les vertes poubelles de Gilles Deleuze». Ora, Hitchcock ou Bresson poderia estar num desses "vertes poubelles" (contentores verdes), para onde Deleuze despeja tudo aquilo que não sabe onde

arrumar. Moullet pega nas de 700 páginas que compõem em conjunto *L'image-mouvement e L'image temps* para dizer que a grande teoria em cinema é uma fraude.

> "O geral é um engano. Apenas existe o local, o pontual. As grandes teorias do cinema limitam-se a um 'Abre-te Sésamo', a uma palavra-secreta, uma chave: a montagem interdita de Bazin, a câmara-caneta de Astruc, o *travelling* que é uma questão de moral (Godard)…" (Moullet 2004, 33).

Em Deleuze, Moullet encontra pontualmente essas palavras-chave, mas defende que o edíficio conceptual construído sobre as ideias de tempo e movimento são "verniz filosófico" que esconde as suas qualidades. "Tanto o sistema é nulo, quanto as pontuais exposições podem ser excitantes, tonificantes (não sempre, mas muito frequentemente)" (Moullet 2004, 32). Moullet antecipa, desta modo, alguns dos pontos suscitados por Rancière, sendo que este não o cita uma única vez no seu texto talvez por levar longe de mais a crítica ou, enfim, por a grande teoria ser tão claramente o domínio de Deleuze quanto o domínio de Rancière. Mas, no essencial, toda esta crítica deleuziana concorre para uma ideia ainda mais antiga que sugere uma concomitância entre o clássico e o moderno *a partir* do debate, historicamente situado, da modernidade cinematográfica. Pelas formas do pensamento e o pensamento das formas de três autores nucleares desse debate, propomos encontrar mais pontes do que rupturas entre os dois regimes aventados por Rancière a partir de Deleuze. Em Bazin, Rohmer e Godard o clássico será, como em Baudelaire, uma face indissociável do moderno.

Se Bazin no seu «La Politique des auteurs» elogia a genialidade intrínseca à indústria de Hollywood, Godard dirá, nas palestras de Montreal que anteciparam *Histoire(s) du cinéma*, que foi uma certa maneira de pensar e trabalhar a matéria filmável que inspirou a Nouvelle Vague. Nas escolas espontâneas em que se tornaram cafés, cineclubes[135] e, claro, a Cinemateca Francesa ensaiaram-se pequenos *think thanks*,

[135] Para André Bazin, o cineclubismo surge como um espaço onde se podem conjugar duas das suas paixões: o cinema e o ensino. Nos vários cineclubes que ajudou a fundar e onde participava activamente na programação, mostra dos filmes e debates, Bazin exercitou um dos aspectos essenciais do período dourado da cinefilia: fazer durar os filmes bem para lá da sua duração, envolvendo as aventuras e desventuras dos heróis do grande ecrã no contexto social e político do seu tempo. Este envolvimento do cinema com a vida é próprio da ideia de cinefilia tal como a definiu Serge Daney: "A cinefilia não é só uma relação especial com o cinema; é uma relação com o mundo através do cinema" (Shambu

oficinas informais do pensamento, dos quais resultariam obras-estandarte de um dito "novo cinema".

> "Muito recentemente apercebi-me que a força da Nouvelle Vague, a razão pela qual ela foi capaz de produzir uma ruptura como a que produziu em França, existe simplesmente porque havia três ou quatro de nós que falavam sobre cinema entre nós. A força dos filmes médios norte-americanos antes da guerra residia no facto de esta gente estar junta o dia todo. (...) Era um tipo especial de fábrica, uma onde eles [os operários] podiam conversar" (Godard 2014, 120).

James Naremore (2014, 24) resume bem esta relação quase tensional entre passado e futuro no seio o grupo da Nouvelle Vague, nomeadamente quando descreve Godard como "tanto um rebelde como um conformista". Com efeito, o "bando à parte" dos *Cahiers* vai produzir um novo cinema sonhando ainda com o grande cinema do deslumbre e do *glamour*. Pense-se em rostos: o que é Anna Karina senão a Marlene Dietrich possível de Jean-Luc Godard? Ou Belmondo, o *alter ego* fresco, jovem, ágil de Humphrey Bogart? A política dos autores foi, em certa medida, uma bolsa de resistência do cinema norte-americano contra um reinante anti-americanismo que grassava no meio intelectual francês. Hollywood surge, assim, como o papel vegetal no qual se desenham os traços mais largos da Nouvelle Vague. Traços de um clássico sem classismo, que vai alimentar o debate e depois a prática da modernidade. Diz Godard (1986, 63) numa entrevista aos *Cahiers* em 1962, já na qualidade de realizador:

> "A Nouvelle Vague, de facto, pode ser definida em parte por esta nova relação entre ficção e realidade, tal como através de um lamento nostálgico por um cinema que não mais existe./O sonho da Nouvelle Vague – que nunca acontecerá – é fazer o *Spartacus* em Hollywood com um orçamento de dez milhões de dólares".

2014; edição Kindle). Para esta aproximação à vida pelo cinema ou ao cinema pela vida, foram fundamentais todas estas "fábricas do pensamento", onde o nome de André Bazin ocupou sempre uma posição axial.

No quadro da aula de inglês em *Bande à part* (1964), lê-se a certa altura a divisa de toda esta postura relativamente conservadora (em todos os sentidos da palavra) quanto ao passado: "clássico = moderno". Os equívocos e paradoxos de Deleuze são as convicções antigas de Godard, Bazin e, nome incontornável neste particular, Éric Rohmer, para quem o clássico era a apoteose do moderno. Para Rohmer, a modernidade consubstanciava muito mais uma reforma do que uma ruptura antinómica com o regime representativo clássico: pensar como um clássico, fazer (filmar, escrever...) como um moderno. O regime (classicismo) mudara ao mesmo tempo que o "pensamento superestrutural" (clássico) atingira picos inauditos de auto-satisfação.

No seu texto clássico *Opera aperta*, publicado em anos de explosão da Nouvelle Vague, Umberto Eco fala da instauração na arte contemporânea de um "novo sistema linguístico", que não deve ser entendido dentro de uma lógica de ruptura com a discursividade clássica, mas, pelo contrário, no âmbito de uma "dialéctica pendular", especifica o filósofo italiano, "(...) entre forma e abertura, entre livre mutipolaridade e permanência (...)" (Eco 2009, 146-147). Para a constituição de uma obra mais directa e explicitamente aberta, o novo poeta vai instaurar um novo "modo de escrita" (136) do mundo que se faz num movimento pendular entre "a recusa de um sistema linguístico tradicional e a conservação deste" (142). Estamos aqui já dentro da categoria oximórica onde cabe Godard ou o típico cineasta moderno, produto do contexto febril e fabril dos cineclubes, cinematecas, cafés e revistas dos anos 50.

Com efeito, a mudança, ou a reforma, era empreendida não contra mas na base de uma certa tradição, mas uma tradição inventada em pleno acto (re)formador. De novo vale a pena retomarmos o pensamento de Paul Valéry (2007, 517): "Os inovadores mais profundos são necessariamente... *conservadores*". No livro *La invención de la modernidad*, Carlos Losilla (2012, 27 e 35) avança com a ideia de uma geração movida para a mudança (*uma mudança conservadora*) com o intuito de fazer viver a arte dos seus mestres como pura potência. A modernidade era, assim, uma invenção baseada no preenchimento de uma falta, leia-se, a falta de uma tradição. Foi, deste modo, uma invenção menos nostálgica do que melancólica: não tanto um cinema *preso* ao passado, mas um cinema que faz o seu movimento *a partir* desse passado recém constituído para logo aí, no acto, ser reformado – a génese da modernidade cinematográfica como movimento de reforma de um "passado novo". O crítico espanhol sugere ainda uma visão sincrónica, portanto, não diacrónica (não cronológica, linear, his-

toriográfica), sobre a modernidade. Uma visão próxima da que Benjamin tinha da História, menos uma cronologia que uma topologia, ou seja, a modernidade como lugar heterotópico, onde tudo se intercepta, onde nada se sucede linearmente, onde o passado ressalta no presente e o presente no passado.

O cinema moderno surge como uma criação mais da memória do que da história. A memória evidencia-se, no cinema, como oposição à história, tal como o plano e os planos nele (o uno tornado múltiplo) são tradicionalmente "pensados" (Eisenstein) no todo fechado e definitivo (Pasolini) que é a montagem (o múltiplo tornado uno). Deleuze (2006, 132) cita Peguy para distinguir conceitos:

> "(...) a história é essencialmente longitudinal, a memória, essencialmente vertical. A história consiste essencialmente em passar ao longo do acontecimento. A memória consiste essencialmente, estando dentro do acontecimento, antes que tudo, em não sair dele, em nele permanecer, e remontá-lo por dentro".

Nestas palavras, podemos entender, por um lado, a montagem como tempo da história (imagem-movimento), e, por outro, o plano como tempo da memória (imagem-tempo) – um tempo múltiplo não-linear, isto é, espacializado ou próximo daquele que Benjamin idealizara e que Sontag, na introdução a *Rua de Sentido Único*, expõe deste modo:

> "O tempo não nos dá muito tempo: empurra-nos para trás, sopra sobre nós pelo estreito funil que vai do presente até ao futuro. Mas o espaço é largo, repleto de possibilidades, posições, intersecções, passagens, curvas, voltas em 'U', becos sem saída, e ruas de sentido único" (Benjamin 1992b, 15).

No cinema moderno, o *tempo* entra no *plano* e, sem sair dele (cortes irracionais), expande-se no *espaço* "para o *fundo*" (profundidade de campo) e "para o *fora*" (fora de campo) – julgamos que Deleuze e Benjamin se podem encontrar aqui. Godard actualizará esta relação com o passado que sonha com uma Hollywood que já não existe, que encontra na sua decadência sistémica uma potência artística no outro

lado do Atlântico. Numa conversa entre o núcleo duro dos *Cahiers* amarelos, um *comeback* em 1963-64 sob o pretexto de se pensar ou repensar a relação com o cinema norte-americano, Godard (Chabrol et al. 1986, 177) observa: "Há seis anos, tive pela primeira vez a oportunidade de fazer um filme. Nessa altura, só pensava em cinema norte-americano, em termos dos filmes que conhecia. Eram um modelo a imitar". Depois, introduzindo uma cambiante ao debate, remata: "Hoje em dia é a coisa a não fazer". Ou seja, em poucos anos o modelo deixa de ser Hollywood, a modernidade encontra a sua linguagem e já não precisa das "rodas de apoio" para circular.

De qualquer modo, pensar o clássico e o moderno como blocos de tempo na história, isolados e antagónicos, é passar por cima da energia faiscante que, do final dos anos 50 até ao começo dos anos 60, vai descobrir novas forças ou possibilidades estéticas no campo das imagens em movimento. Diz Rohmer (1989, 8) em entrevista a Narboni no ano de 1983:

> "É a ideia de que na evolução da arte existem ciclos, e portanto ela regressa ao passado. (...) Fecharmo-nos numa chamada forma moderna, e querer que ela se mantenha fixa, representa um conservadorismo pior do que dizer 'os valores clássicos são permanentes'. Eu pensei que a arte moderna era de algum modo enganadora. Podia ser tão tirânica quanto a arte clássica, e dado como as tiranias são, mais vale termos uma tirania clássica! Mas eu tive o cuidado de dizer que estava a falar em nome da modernidade".

Numa palavra, era como se Rohmer lançasse o apelo: "Que se reivindique a forma clássica em nome da modernidade!"

4.5. Lionel Rogosin: Auschwitz, todos os dias

O que levou um engenheiro químico, filho de um magnata da indústria têxtil, a abdicar do negócio familiar e a lançar-se de cabeça para uma área da qual não dispunha de quaisquer conhecimentos? A resposta que Lionel Rogosin dá é quase tão surpreendente quanto a própria pergunta: "Um dia disse 'bem, vou sair do negócio dos têxteis'", narra ele numa entrevista incluída no documentário *The Perfect Team:*

The Making of On the Bowery realizado pelo seu filho Michael Rogosin. Depois esclarece as suas razões: "Vou fazer filmes sobre o que está a passar no mundo. Tínhamos acabado de sair do Holocausto, que foi doentio. Algo estava errado. Eu tinha de descobrir o quê. Com a minha câmara".

Estamos nos anos 50 e não há nada próximo de um contexto de produção favorável – nem sequer social ou político dadas as chagas ainda bem vivas do McCarthismo – a um cinema política ou socialmente engajado feito por um amador com uma câmara e pouco mais. Pouco mais... ou nem tanto. A razão desta volta de 180 graus na vida de Rogosin é tudo menos uma "razão menor": documentar, intervir, mudar, "olhar na cara" (Chevallier 2010, 73) e *dar cara* aos problemas do mundo. Rogosin servira a marinha durante a Segunda Guerra Mundial e, desde jovem, como nos conta o filho Michael Rogosin, foi testemunha e, por ser judeu, foi vítima de discriminação racial e religiosa no seu próprio país (Anexo III, p. 440).

As imagens da *Shoah* representarão para Rogosin o resultado de décadas ou séculos de perseguições e constantes atropelos às liberdades e garantias das minorias raciais, religiosas, políticas e culturais. Se o cinema foi um instrumento privilegiado de perpetuação de crimes, através da propaganda, e depois do registo da barbárie, pois então Rogosin procurava "redimir a realidade física" virando a sua câmara para os cantos mais recônditos onde se iam cozinhando as tensões que estavam a alimentar os grandes conflitos do amanhã. Para aprender a filmar, Rogosin encontrará duas escolas: a vida, em primeiro lugar, e os filmes, em segundo lugar. Se por um lado dirá, naquele mesmo documentário, que o bairro da Bowery, em Nova Iorque, foi a sua escola para aprender a fazer cinema, por outro lado, não esconderá que parte do seu processo de descoberta das tais profundas causas para o que "está errado" se deveu à descoberta no MoMA dos neo-realistas italianos e de Robert Flaherty. Terá também ido buscar inspiração e motivação a um pequeno filme de muito baixo orçamento que alcançara um sucesso sem precedentes:

> "Um filme independente do pós-guerra tocou-me muito, tratou-se de *The Quiet One* de Sidney Meyers – a vida quotidiana de um jovem negro autista em Harlem, o seu ambiente familiar e social: seguramente o primeiro filme norte-americano de pequeno orçamento" (Chevallier et al. 2010, 80-81).

The Quiet One aparecerá como uma influência mais directa no segundo filme de Rogosin, *Come Back, Africa* (1959). Na realidade, *On the Bowery* serviu como aquecimento para a realização de um filme que Rogosin tinha em mente como o projecto mais adequado para expressar a sua visão humanista e formar consciências para lá de Auschwitz. O universo concentracionário do *apartheid* em Joanesburgo segue-se ao circulo infernal da Bowery, dentro de um regime de produção muito especial, quase sem meios e clandestino. Era também, e desta vez *essencialmente*, um filme feito em colaboração com os seus não-actores, nascido do rosto e presença de um actor encontrado na rua após nove meses de buscas, Zachariah, uma das vítimas da violência diária do racismo na África do Sul.

Come Back, Africa vai ser o primeiro de três filmes que Rogosin irá dedicar ao "problema negro". Todos eles darão voz a quem não tinha voz, um rosto a quem não tinha rosto. Rogosin reconhecia, em entrevista, que fizera *Come Back, Africa* pensando na situação dos negros do seu país, o que o leva nos filmes seguintes, *Black Roots* e *Black Fantasy*, ambos lançados em 1972, a enfrentar o problema de frente. Vai, com isso, tornar-se numa das principais inspirações para o aparecimento de uma geração prodigiosa de cineastas negros nos Estados Unidos nos anos 70, a maior parte deles operando nos subúrbios de Los Angeles. Entre estes, destacam-se nomes como Larry Clark, Haile Gerima, Charles Burnett e Billy Woodberry. Este último, na entrevista que nos concedeu, situa *Come Back, Africa* como sendo um filme paradigmático da chamada Escola de Nova Iorque, onde cabem cineastas como Helen Levitt, Sidney Meyers, Robert Frank, John Cassavetes e Shirley Clarke. Ao mesmo tempo, o realizador de *Bless Their Little Hearts* também deixa a importante ressalva: "Mas porventura ele pertence parcialmente a África, por causa da colaboração do povo sul-africano nesse filme".

A verdade é que *Come Back, Africa* será também uma bandeira para a explosão do moderno cinema negro feito por africanos, como, desde logo, Ousmane Sembene, o realizador de *La noire de...* (1966). O filme de Rogosin, se não fora já inspirado pelos filmes africanos de Jean Rouch, constituirá uma importante revelação para o que veio a ser *Chronique d'un été*. No documentário *Un été + 50* (2011) de Florence Daumon, Edgar Morin fala da forma como *Come Back, Africa* o inspirou, nomeadamente para a filmagem das cenas das conversas, uma espécie de "*Quo vadis* Euro-

pa?" no lugar do "*Quo vadis* África? " de Rogosin. Refere ainda aquilo que veio a ser um dos dispositivos típicos da *mise en scène* rogosiana: a colocação dos problemas do mundo no "abismo" de um diálogo mais ou menos casual.

> "O que me impressionou no filme *Come Back, Africa* de Lionel Rogosin foi uma cena no interior de uma casa, em torno de uma mesa (...), com alguns sul-africanos negros (...) discutindo problemas pessoais e políticos. E eu pensei: se fizermos alguma coisa, não a iremos fazer num estúdio, mas na casa de alguém, em torno de uma mesa (...)".

Mas antes disso, antes de saber o que queria verdadeiramente do cinema ou de dominar minimamente o aparelho e logística cinematográficas, em toda a sua parafernália técnica e complexidade protocolar, Rogosin vai-se deixar confundir com as almas perdidas da Bowery como o *flâneur* no conto de Poe. Sem câmara, sem "cartas de apresentação", durante 6 meses Rogosin será, pelo menos na aparência, um alcoolatra e um espoliado da vida como todos os corpos que se entregam à perdição da bebida na *skid row* de Nova Iorque. Irá descrever todo este processo em 1960, nas páginas da revista *Film Culture*, num artigo intitulado «Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisation Acting)»: "Ao me aperceber que a compreensão humana vem unicamente com a experiência, particularmente através da experiência do sofrimento, eu encontrei o meu ponto de partida pessoal para filmar" (Rogosin 1960, 20).

A *repérage* e o *casting* seriam, como em De Sica, Meyers e sobretudo Flaherty, experiências de imersão na vida crua e dura. Nos bares da Bowery Rogosin recruta actores e parte fundamental da equipa técnica, desde logo, dois homens ligados profissionalmente à cena emergente do cinema independente de Nova Iorque: Richard Bagley, que conhecia na qualidade de operador de câmara de *In the Street*, e nada mais nada menos que James Agee, que era, nas palavras de Rogosin, "um dos grandes escritores norte-americanos" (in *Perfect Team*). Este último acabaria por falecer antes mesmo de iniciar o trabalho de redacção do argumento do que veio a ser *On the Bowery*[136]. Rogosin acabará por encontrar em Mark Suffrin a pessoa ideal para

[136] Conta-nos Michael Rogosin que seu pai teria ainda o projecto de adaptar ao cinema um argumento de James Agee sobre Gaugin e a sua estada de dois anos no Taiti (Anexo III, p. 442). O filme teria como título *Noa-Noa*, palavra taitiana para "fragrância". Conta John Wranowics (2006, 132) que Agee

escrever, ou melhor, transcrever os diálogos da Bowery para o grande ecrã, sem que, no fim, o espectador se apercebesse dessa mediação.

Através desse trabalho de campo, Rogosin vai construir uma história que alterna fundamentalmente entre duas pessoas, mais uma terceira que estará sempre algures entre o duo de protagonistas. Nos créditos iniciais, Rogosin evita chamá-los de actores: Ray Salyer, Gorman Hendricks e Frank Matthews serão, muito simplesmente, os "homens da Bowery". Ray faz de Ray, Gorman de Gorman e Frank de Frank. O primeiro regressa à Bowery depois de uma experiência fracassada a trabalhar nos caminhos-de-ferro. Ray encontra Gorman no Round House Bar & Grill e pergunta-lhe por qualquer oportunidade de emprego na Bowery. Os problemas de Ray aumentam quando Gorman lhe tira a sua única posse, uma mala com roupa e outras coisas sem valor, salvo um relógio de bolso, aproveitando-se do facto de este ter sido atirado ao chão pelo efeito do álcool.

A partir daqui a história de *On the Bowery* parte-se em dois: por um lado, seguimos Gorman enquanto se instala num quarto de pensão (*flophouse*), que paga com a penhora da mala de Ray; por outro lado, este último, sem nada nem ninguém, tem a sorte de acordar com Frank Matthews, uma espécie de trapeiro que recolhe, com a ajuda de uma carroça, cartão, metal e panos velhos que encontra no lixo e nas ruas para os vender a quem tiver interesse. Ray pergunta a Frank se sabe de alguma oportunidade de emprego, ao que este lhe diz: "Follow me!". Numa das ruas da Bowery, homens amontoam-se para serem seleccionados para trabalhos de curta duração. Ray consegue entrar num dos camiões e ganhar alguns dólares. Ganha moral para depois dizer a Gorman "I don't want to drink anymore". Gorman, quase ofendido, diz que, ao contrário dele, vai beber toda a noite até cair para o lado. A promessa de Ray sairá gorada, isto é, os apelos tentatórios de Gorman falarão mais alto. Se a Bowery é o inferno, a missão da Bowery que o acolhe será, como escreve Arnaud Lambert na sua crítica «Walk on the wild side», "(...) um inferno no meio do inferno". Na missa que antecede o ritual da alimentação e do sono, o reverendo fala de todos os homens que abdicam dos seus sonhos por uma vida de marginalidade e desesperança: "One

---

vai transformar Gaugin num veículo para os seus próprios dilemas, convicções e combates interiores. "Recapitulou os seus temas 'anticlericais' do seu argumento para Chaplin, tal como a sua preocupação com a corrupção da civilização e a perda da inocência humana", mais à frente complementa, "Agee via-se, como Gaugin, como um homem 'não religioso'. Esta era a mesma religiosidade secular que Agee reconhecia em Chaplin".

newsman stated it was the saddest, the maddest street in the world. Maybe that is an understatement. Truly it is a tragic street".

Já no dormitório, Ray não aguenta o ambiente concentracionário, moralizador e disciplinador ("When you come in here you stay sober", ouve de um assistente). A visão degradante de homens estendidos sobre o chão frio empurra Ray para o bar. Aí, Rogosin mostra como o inferno está em todo o lado. O cenário é de catástrofe humana: homens caídos sobre o balcão, mulheres enlouquecidas que falam sozinhas, outros seres aparentemente sem género e idade babam-se, grunhem palavras incompreensíveis, atacam-se sem razão aparente. No documentário *Perfect Team*, Peter von Bagh resume lapidarmente o que nesta sequência se representa: "A sensação de uma humanidade em desaparecimento". Quando Ray é atacado e lhe tiram o pouco dinheiro que tinha consigo, fecha-se de novo, desta vez narrativamente, o círculo vicioso da perdição da Bowery, pois o protagonista passará mais uma noite a dormir sobre o chão da rua.

No dia seguinte, Gorman é sensibilizado pela condição de Ray e, pondo a mão na consciência, decide ajudá-lo com algum dinheiro, que Ray pretende usar para escapar ao degredo da Bowery. A ajuda de Gorman é uma meia ajuda, já que o dinheiro oferecido é na realidade a restituição do dinheiro que aquele terá obtido com a venda do relógio de bolso que lhe extorquiu. No bar, entre amigos, Gorman gaba-se da sua acção: "I got him straight. I can get anybody straight". Mas quem entra na Bowery dificilmente sai da Bowery. Segue-se uma galeria de imagens da Bowery, uma série de grandes planos de rostos desfigurados pela miséria e a loucura. Nessa galeria, a câmara de Rogosin inclui Ray. Sobre estas imagens ainda ecoa a frase premonitória de uma dos companheiros de copos de Gorman no Round House Bar & Grill: "He'll be back".

No documentário *Perfect Team*, David Bordwell sublinha a originalidade do facto de, neste filme, o protagonismo se dividir entre duas personagens, Ray e Gorman. Esta divisória é visível logo nos créditos, com a inscrição "to Gorman Hendricks" sobre a imagem do próprio preparando-se para mais um dia passado no bar. Logo a seguir, vemos um homem com uma mala na mão atravessando a rua da Bowery, onde a câmara de Rogosin faz o registo da mais absoluta devastação humana. Homens que não são mais homens, mas cadáveres em movimento, que cambaleiam ou que se arrastam pelo chão, sinalizam a entrada no Inferno. Num letreiro escuro,

Dante (2013, 47) leu: "Deixai toda a esperança, vós que entrais". O inferno da Bowery, ao contrário do de Dante, não precisa de letreiros para dizer o mesmo. Nele basta ao espectador fazer como manda a regra dos cinemas flahertiano e rosselliniano: apenas observar. Ainda não terminaram os créditos e já se percebe um pouco melhor a resposta de Rogosin à pergunta: "porquê filmar?". No final de *Perfect Team*, Michael Rogosin revela a resposta mais significativa: "De uma certa maneira, eu vivi como se estivesse a tentar destruir Auschwitz. Todos os dias da minha vida". Viveu assim, filmou assim.

Mas porquê a Bowery e os seus homens? Porque aquela era a sua imagem mais imediata de Auschwitz e aqueles corpos sem idade, caídos no chão como lixo, eram os "Muselmänner" que a sociedade não queria encarar. O horror da guerra havia sido uma experiência do "lá fora", mas "cá dentro" Rogosin encontra uma terrível rima visual entre a fauna da Bowery e a fauna que os Aliados descobriram e documentaram nos campos de extermínio. Na Bowery, não se vivia, sobrevivia-se. Conta Rogosin que a maior parte da equipa que trabalhou no seu filme haveria de falecer pouco tempo depois, entre eles, estava Gorman que nunca chegou a ver a versão final do filme – donde a homenagem no começo. Como observa Arnaud Lambert, Gorman é uma espécie de Virgílio para o regressado Ray, um mestre/guia, contudo pouco fiel, nesta sua entrada no inferno.

O *Inferno* de Dante é uma referência assumida por Rogosin para a construção de algumas cenas, como a da noite de bebedeira de Ray após a sua fuga da Missão da Bowery, que procura acolher, lavar e reabilitar toda a população de alcoólicos e sem-abrigo que têm nas ruas a sua morada: "A cena grande do bar é como uma orgia. (...) A minha ideia era torná-la na peça central do filme. O *Inferno* de Dante (...). Eu sabia que essa cena iria carregar todo o filme", conta Rogosin em *Perfect Team*. No seu *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman refere como entre os sobreviventes dos *lager* nazis era recorrente a invocação da imagem do inferno, tal como (d)escrita por Dante já sob um ângulo protocinematográfico como o descreve Vasco Graça Moura (2013, 12-13) na introdução à sua tradução de *Divina Comedia*.

> "Ora, a imagem do inferno, por mais inexacta que seja, faz todavia parte da *verdade* de Auschwitz. Além de ter sido empregue pelos pensamentos mais atentos ao fenómeno concentracionário, ela investe

transversalmente os testemunhos das vítimas" (Didi-Huberman 2012, 65).

Didi-Huberman apresenta exemplos de testemunhos não só de sobreviventes mas também daqueles que não saíram dos campos: "Num muro do Bloco 11 de Auschwitz, na célula 8, um prisioneiro polaco à espera de ser fuzilado regravou – com as próprias mãos, na sua própria língua – a célebre inscrição da porta dantesca: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate"*.

A singularidade de *On the Bowery* não está, contudo, no seu tema. Por exemplo, no mesmo ano em que sai o filme de Rogosin, o canadiano Allan King realiza o seu primeiro documentário *Skid Row*, retrato igualmente brutal do alcoolismo que impressionará John Grierson, pioneiro do documentário que funda o National Film Board of Canada em 1939, lançando as sementes para o que viria a ser a escola do cinema directo canadiano composta por cineastas como Pierre Perrault, Michel Brault e o próprio Allan King. O contraste entre os dois filmes é significativo, na medida em que Rogosin vai recusar terminantemente a ideia de que *On the Bowery* é um documentário e enjeitar a ligação ao cinema directo.

Comparando com os filmes do movimento documentarista inglês, de Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings ou Basil Wright, ou mesmo com a nova geração de documentaristas ingleses do Free Cinema ou mais tarde o que veio a ser o *cinéma vérité* de Rouch e Morin, Rogosin aparece como uma *avis rara* de difícil catalogação. Uma dificuldade que advém de dois factores: primeiro, Rogosin trabalha fundamentalmente com formas impuras, burilando a realidade com base numa ficção escrita e solidamente estruturada; segundo, Rogosin desvaloriza o efeito dos novos aprimoramentos técnicos que vão estar na origem da explosão do cinema documental nos anos 50, em favor de uma conceptualização quase clássica de *mise en scène*. Numa importante entrevista que dá em 1982, Rogosin responde aos jornalistas Janine e Michel Euvrard que não é por fazer "filmes engajados com conteúdo social e político" que este está "limitado" – o adjectivo é esse – à categoria do cinema documental (Chevallier et al. 2010, 76). Diz que *Come Back, Africa* é um filme de ficção, ainda que tenha sido filmado em cenários naturais e com actores amadores. O mesmo diz sobre *Good Times, Wonderful Times* (1966), uma sátira anti-bélica que alterna, numa montagem contrapontual chocante, imagens de um *cocktail party* londrino com imagens de ar-

quivo que atravessam a história euro-americana dos conflitos armados do século XX[137].

Em todos os seus filmes existe, como chega a afirmar, uma procura por uma forma, uma selecção ou uma ordenação dos elementos. O cinema de Rogosin é pensado no quadro, com o rigor de um virtuoso cineasta de estúdio ou mesmo de um pintor ou fotógrafo. Rogosin mostrará a Bagley retratos de Rembrandt para este produzir a sua própria galeria de rostos em película. Em *Perfect Team*, Ray Carney, o biógrafo de John Cassavetes, um dos maiores admiradores da "arte" de Rogosin, fala de *On the Bowery* como podendo ser visto *também* como um "(...) estudo de rostos". No artigo da *Film Culture* que já citámos Rogosin (1960, 23) explica assim a sua atracção pelo rosto humano: "O rosto de um homem reflecte tanto de si mesmo que se torna símbolo da sua personalidade, reflectindo não só a sua individualidade como o grupo do qual ela brota".

Se ficcionaliza mais do que Grierson e companhia fariam, Rogosin também filmará sempre em busca do ângulo justo para cada cena. Se o filme, na pré-produção, nasce "interiormente", depois Rogosin irá muito conscientemente aplicar um "molde" sobre as imagens que o assaltam, isto é, dar-lhes-á um rosto próprio. "A ficção vai apoiar a aparição de fragmentos brutos do real, vistos por si mesmos. (...) A ficção não é mais que uma função", conclui Arnaud Lambert (2012). Ao mesmo tempo, Rogosin vai-se deixar levar pouco pelos fascínios fetichistas da câmara sensível, levada ao ombro, conduzida sem fronteiras pelos cineastas do directo, canadiano, europeu e até americano (Maysles, Pennebaker e Wiseman). Na citada entrevista dada à revista *Écran*, Rogosin parece-se com Rossellini quando diz que a grande lição que retirou da experiência de rodar *On the Bowery* foi a de que as pessoas, ou as "personagens" (com aspas), eram mais importantes que a aparelhagem técnica e as possibilidades que esta oferece; que

[137] O grande tratado contra a tese mais ortodoxa do inimaginável, tal como explanada por Didi-Huberman, será mesmo *Good Times, Wonderful Times*. As acusações de que as imagens tendem a espectacularizar o horror da guerra são contra-argumentadas com um gesto, ousado, que inverte a ordem da equação, já que aqui são as imagens encontradas, por exemplo as *imagens apesar de tudo* da Segunda Guerra Mundial, que tornam pornográficas as imagens do *cocktail*. Há como que uma transferência que faz a banalidade do horror jogar com a encenação grotesca e insuportável de uma trivialização dessa mesma banalidade. Enfim, é como se Rogosin dissesse que a própria "banalidade do mal" corre o risco de se trivializar.

> "a simplicidade e agilidade actuais do equipamento facilitam as coisas, mas elas não são indispensáveis; parece-me que posso obter o mesmo resultado com uma câmara pesada num estúdio ou com uma câmara extra ligeira operada com a mão e um melhor registo do som" (Chevallier et al. 2010, 78).

André S. Labarthe assina, em Janeiro de 1961, o único texto que os *Cahiers* amarelos vão dedicar a *On the Bowery* e também a *Come Back, Africa*. Os dois filmes de Rogosin terão sido mostrados antes de alguns documentários de Rouch. A justaposição dos dois cineastas irá "profundamente confundir" Labarthe. O crítico francês acabará por ver mais diferenças do que semelhanças entre os dois cineastas. Se, por um lado, Rouch costuma intervir no começo dos seus filmes e depois "limitar-se" a seguir os seus "actores" nas suas deambulações, "Rogosin previu o desenvolvimento total" (Labarthe 1961, 56). Como tal, e secundado pelas impressões do próprio Rouch, irá considerar o norte-americano como um cineasta da ficção, "mesmo se o tema seja documental. (...) E nessa perspectiva, a empresa de Rogosin é até aos dias de hoje única" (56).

Enfim, ante o seu assunto, Rogosin será menos um registador e mais um "director" no sentido convencional, "total", do termo. A sua fome pela realidade é quase equivalente à sua fome pela ficção ou, citando uma expressão sua, pela "ideia organizadora" da ficção, que, numa palavra, resumiríamos por *mise en scène*. Como se escreve na ficha do filme para a *Télécine* (s.a. 2010, 3), as imagens de Rogosin "são ao mesmo tempo tempo um olhar e *uma maneira* de olhar" (o sublinhado a itálico é nosso). Nesse sentido, faz sentido encontrar nas suas imagens um pensamento fotográfico, fotogramatical, quadro a quadro, em movimento. Na entrevista citada, Rogosin fala de Walker Evans como uma referência, mas, como nos disse o filho, Michael Rogosin, este estava longe de ser um profundo conhecedor da história da fotografia nova-iorquina (Anexo III, p. 438). Se deu a Bagley quadros de Rembrandt, podia também ter dado os retratos de sem-abrigo e mendigos feitos por Paul Strand, como a sua emblemática *Blind Woman* e o seu *Sandwich Man* (Anexo I, p. 387). Como Strand, Rogosin não se eleva perante os seus temas. Há um esforço ético e estético em compreender, no sentido duplo da palavra, a realidade que ali se re-presenta. Lê-se na crítica publicada na *Time*:

> "Este filme – sem a piedade que secretamente insulta, sem o nojo que indirectamente cumprimenta – estuda os seus assuntos com um honesto interesse humano, procura ver o que eles vêem nas suas vidas, procura encontrar o que eles encontram no fundo da garrafa".

Basil Wright (2010), documentarista britânico da "escola Grierson", vai mais longe e fala em amor por aqueles homens: "Nós estamos com estas pessoas, e nós ouvimos o que elas nos dizem (...). E Rogosin insiste que devemos amá-las", escreveu para a *Sight and Sound* em 1956. De facto, Rogosin vai-se colocar, com(o) a sua câmara, à altura dos "homens da Bowery". Umas vezes, por exemplo nas cenas do bar, ele dispõe-se literalmente ao lado deles, com a câmara poisada sobre o balcão. Outras vezes, a câmara está "abaixo" das personagens, desenhando um ângulo largo que nos eleva o olhar até ao tecto – uma fotografia em profundidade não totalmente estranha à de Gregg Toland nos filmes de Orson Welles e William Wyler –, como que documentando simultaneamente a desesperação humana que marca aquele lugar e o próprio êxtase da bebedeira que expande a percepção – desencobre-se qualquer "verdade" que habita no fundo da garrafa, como se lia na crítica da *Time*.

Quanto mais se mergulha nesta obra, mais evidente se torna a convicção de que Rogosin pertencia à categoria dos "ignorantes emocionais" de que falava Jonas Mekas no seu artigo de 1960 da *Film Culture*, «Cinema of the New Generation». Rogosin, como Robert Frank, John Cassavetes e o próprio Morris Engel eram "(…) homens emocionais, imprevisíveis que seguem as suas próprias intuições e visões, respeitando pouco as convenções aceites", assevera Mekas (1960, 16), para logo acrescentar: "[e] nós sabemos que o melhor cinema Americano tem sido criado por estes 'ignorantes' emocionais, sem excluir Griffith". Pois bem, essa ignorância ou prodigiosa liberdade, para usar uma imagem mais rosselliniana, impressionou tanto os espíritos da época como ainda impressiona os do tempo presente. Se na época não era claramente percebida a forma como Rogosin misturava a ficção com a matéria bruta do real, hoje esta surge como essencial para se poder ver *On the Bowery* bem para lá da sua dimensão documental estrita e historicamente situada e para se perceber a sua ressonância no cinema que estava para vir. A mesma procura sem pingo de condescendência pelo belo no que mais avilta os sentidos já aqui encontrámos em Agee e

Evans, mas vale a pena aprofundarmos mais as ligações, subterrâneas, intuídas ou até "ignoradas" que os "quadros" de Rogosin vão estabelecer com a estética da fotografia de rua e as técnicas de enunciação da reportagem fotográfica.

Numa análise ao filme que data de 2011, a programadora da Cinemateca Portuguesa Maria João Madeira (2011) exalta a sua "qualidade visual", encontrando em *On the Bowery* "(...) a influência maior da fotografia de Weegee ou Jacob Riis". De facto, o olhar de Rogosin vai-se intrometer numa longa história que atesta, como escreve Sérgio Mah (2003, 60), "(...) uma estreita ligação entre a fotografia e o universo jornalístico, na sua atenção ao espectáculo violento das grandes metrópoles, com o fim de documentar, de informar sobre uma realidade oculta".

Weegee (a quem voltaremos no capítulo seguinte) vai-se especializar nos anos 30 e 40, sobretudo nas páginas do jornal *PM*, em fotografias de violência e de insólito nas ruas de Nova Iorque. Fotografará homicídios, suicídios, desastres de automóvel, incêndios, mas também multidões, na praia de Coney Island, nas assistências de um cinema, de um circo ou, nas ruas, os *voyeurs* dos mesmos homicídios, desastres e incêndios que eram tema principal das suas fotografias. A dose de auto-ironia macabra no seu trabalho choca com o estilo documentarista e engajado de Lionel Rogosin, mas encontramos nos dois o mesmo interesse por um "estudo dos rostos" e uma cartografia da miséria humana. As imagens de corpos caídos pelo chão da rua são recorrentes em Weegee, mas, extraídas do seu contexto editorial, retirando-lhes a legenda e roubando-as do artigo que acabaram por "ilustrar", isto é, olhando para a imagem isolada, nem sempre salta à vista a causa dessa queda: um acidente, um assalto, um ajuste de contas da máfia, uma noite de borga, o sono de um sem-tecto? "Por vezes usava uma iluminação lateral de Rembrandt, não deixando mostrar muito sangue. E fazia os mortos parecerem confortáveis, como se tivessem a dormir uma sesta"[138], explica Weegee (2013; edição Kindle) na sua autobiografia (Anexo I, p. 388). A recorrência destas imagens não vinha de outro lado senão da vida deste fotógrafo austríaco de nome Usher Fellig e cujas capacidades, aparentemente mediúnicas, de prever o futuro lhe valeram a alcunha Weegee, alusiva às famosas tábuas de espiritismo Ouija. Enquanto imigrante pobre habitando os recantos mais pestíferos da cidade de Nova Iorque, Weegee observará de perto a realidade da pobreza e os efeitos de uma nação

[138] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Sometimes I even used Rembrandt side lighting, not letting too much blood show. And I made the stiff look real cozy, as if he were taking a short nap".

devastada pelo alcoolismo, nomeadamente em Harlem e na Bowery, onde, aliás, conta na sua autobiografia, chegou a viver no início da sua vida adulta, habitando uma das suas famigeradas *flophouses* (apartamentos de muito baixa renda, verdadeiros, como lhes chama, "sacos de pulgas", que a única coisa que tinham de melhor em relação às missões era oferecerem aos inquilinos alguma privacidade). Conviveu com muitos dos homens que fazem – ou, melhor escrevendo, *ainda fazem* – a fauna pungente de *On the Bowery*:

> "Eles chegaram ao fim do seu caminho. (...) A bebida dominava-os. (...) Estes homens não tinham interesse em sexo, unicamente em uísque barato e vinho. De dia, alguns mendigavam; mais tarde, todos contribuíam para se comprar uma garrafa de vinho ou uísque"[139] (Weegee 2013; edição Kindle).

Uma paisagem humana que não ficaria esquecida mais tarde no *corpus* fotográfico de Weegee. Aliás, o décimo capítulo do seu primeiro – e o seu mais popular – livro de fotografia *Naked City* é dedicado por inteiro às pessoas, ruas, bares e missões da Bowery.

Todavia, antes de Weegee houve Jacob Riis, o grande pioneiro da reportagem fotográfica de forte intervenção social (*muckracker*). Imigrante dinamarquês numa Nova Iorque empestada pela pobreza e o crime, Riis encontra na oferta de um lugar de repórter do crime no *New York Tribune* em 1877 a oportunidade de fugir à miséria. Fugir ou, antes, poder vê-la de fora, à distância. É isso que vai fazer nos *slums* da cidade, onde irá produzir os primeiros documentos que confrontam a sociedade norte-americana com a sua podridão física e moral. "O mundo esquece facilmente, demasiado facilmente, do que não gosta de se lembrar"[140] (Riis 2012; edição Kindle), haveria de escrever no livro de fotografias que publica em 1890 chamado *How the Other Half Lives* e que vai lançar o debate na sociedade norte-americana sobre as condições de vida daqueles a quem a luz, política e mediática, tardava em chegar. E luz, de facto, era o que faltava para que jornalistas como Riis pudessem produzir documentos

[139] Idem: "They had reached the end of their roads. (...) Drink had mastered them. (...) These men were not interested in sex, only in cheap whiskey or wine. In the daytime, some would go panhandling; later, they would all chip in to buy a bottle of wine or whiskey".
[140] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "The world forgets easily, too easily, what it does not like to remember".

rigorosos sobre as reais condições de vida dos imigrantes em zonas como a Bowery. Riis irá ser pioneiro no uso do *flash*, mais concretamente pólvora incandescida sobre uma frigideira, para tentar fazer chegar ao grande público imagens dos buracos onde vivia "a outra parte": negros, judeus, italianos, alemães, irlandeses, chineses, boémios...

O crescimento incontrolável dos *tenements*, apartamentos arrendados por senhorios com um poder mais absoluto que "O Czar de toda a Rússia", levava a que, a certa altura, "Onde duas famílias viviam dez mudavam-se para lá"[141]. Entre as várias habitações que visita, Riis recolhe provas de um verdadeiro "inferno humano", onde grassa a fome, a doença, a loucura, a sujidade, a escuridão e a morte. Riis encontra bebés mortos lançados para as ruas feitas de lama. A morte era um assunto do dia-a-dia. "As pessoas que aí vivem olham a morte de uma maneira diferente do resto de nós – não a levam tão a peito"[142]. Havia dois lugares de evasão nos *slums*: as igrejas e os *saloons*. Mas Deus era fraco aqui: "ONDE Deus constrói uma igreja o diabo constrói ao lado um bar, é um dito antigo que perdeu o seu sentido em Nova Iorque. (...) existem facilmente dez bares para cada igreja hoje em dia"[143].

A um dos *saloons*, numa das suas fotografias mais impressionantes, Riis dá o nome de "morgue" (com aspas). Mais do que existrem no lugar de uma igreja, eles eram "a igreja" onde os homens se escondiam da sua vergonha perante os outros e perante Deus. Riis vira a sua câmara para eles, incendeia o bar ou a casa com o seu *flash*, apanhando os seus modelos desprevenidos. As suas fotografias documentam o seu próprio gesto rápido que engendra esta estratégica de assalto. As pessoas nas suas fotografias aparecem muitas vezes acentradas e viradas para a câmara, atraídas decerto pela luz do poderoso *flash* que Riis accionava à porta dos estabelecimentos para, depois de "roubada" a imagem, bater em retirada. Igualmente surpreendente é a escala e o ângulo das suas imagens: câmara rasteira, colocada quase ao nível dos joelhos,

[141] Riis avança com números no seu livro: "em 1869 havia 14 872 casas de habitação, com uma população de 468 492 pessoas. Em 1879 o número de casas era estimado em 21 000 e os seus inquilinos haviam passado a marca do meio milhão. No fim do ano de 1888, quando um censos regular foi feito pela primeira vez desde 1869, os valores eram: 32 390 habitações, com uma população de 1 093 701 almas. Hoje temos 37 316 habitações, incluindo 2 630 casas traseiras, e a sua população supera o 1 250 000".

[142] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "The people who live there come to look upon death in a different way from the rest of us - do not take it as hard".

[143] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "WHERE Gord builds a church the devil builds next door - a saloon, is an old saying that has lost its point in New York".

e apontada para o tecto. Nas fotografias dos *saloons*, por exemplo uma que tirou às três da manhã num "two-cent restaurant" no The Bend, Riis produz um acentramento das figuras humanas na imagem, a maior parte delas vemos de cabeça tombada sobre a mesa, disposição humana que torna o tecto, que como que os "atravessa" por cima das suas cabeças, no principal motivo visual. Se na habitual representação da bebedeira costuma ser o chão que foge dos pés, aqui parece que, antes disso, o tecto escapa por cima das cabeças (Anexo I, p. 388).

Rogosin não só revisitou o inferno de Riis *a partir de dentro* como encontra nesse seu "ângulo específico" o lugar primeiro da sua narração. Enquanto está com aquelas pessoas e assiste "impávido" ao desenrolar da sua catástrofe pessoal, Rogosin, "o director", não deixa fugir para a construção de cada plano a ideia organizadora mais justa – e o justo acaba por ser o belo, mesmo nos piores lugares. Se as formas em Riis apareciam como mais ou menos acidentais, estas foram-no pouco ou nada em Rogosin. Ora, se para lá de Riis e Weegee está Rogosin, para lá deste estará Pedro Costa.

Escreve Maria João Madeira (2011) na sua folha de sala sobre *On the Bowery* que *No Quarto da Vanda* "deve alguma coisa" ao filme de Rogosin. Sabemos que Walker Evans é uma presença assumida por Pedro Costa no imagiário desse filme. Contudo, dificilmente poderia adivinhar Maria João Madeira nesse ano de 2011 que Pedro Costa iria realizar, três anos depois, um filme feito sob o signo das fotografias de Jacob Riis. *Cavalo Dinheiro* (2014) abre precisamente com a já citada fotografia tirada num restaurante-bar em Mulberry Bend, a que se seguem outras fotografias do mesmo fotógrafo[144]. Depois o filme, também ele cavernoso e percorrido por corpos que parecem animados mais pela morte do que pela vida, faz saltar a Bowery de Rogosin e Riis para a história de Ventura e da comunidade que representa: os caboverdianos em Portugal que assistiram à Revolução de Abril fechados nas suas casas, temendo e tremendo a cada passo dos militares, ante o que o futuro imediato lhes reservava. O que Pedro Costa ensaia é um "Como os Outros Viveram a Revolução", encontrando em Riis e, indirectamente, em Rogosin o ângulo justo para documentar estas existências. Costa gaba-se de que os seus "homens das Fontainhas" são os argumentistas do seu cinema. Rogosin (1960, 22), por sua vez, escrevia em 1960 que

[144] Desenvolvemos a comparação entre Riis e Pedro Costa no artigo «Vê de Ventura: Como a Outra Parte Viveu a Revolução», publicado no número 22 da versão digital da revista *La Furia Umana*: http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-uncategorised/lfu-22/288-luis-mendonca-ve-de-ventura-como-a-outra-parte-viveu-a-revolucao.

como realizador procurava despertar "O poeta por reconhecer que existe em quase todos os indivíduos". Essas pessoas não trabalhavam *para* ele, mas *com* ele. Eram elas que lhe forneciam, com uma palavra, com um gesto, com o seu rosto, pistas sobre uma história que compreendesse toda uma comunidade que habita a "outra parte" da sociedade.

Não espanta, por isso, que tanto Rogosin no século XX como Costa no século XXI sejam bem sucedidos a tergiversar uma "cosmética da pobreza", afirmando bem de dentro dos filmes o seu amor por aqueles homens; um amor ainda amador, herdado dos humanistas primitivos Chaplin e Griffith. "A todos aqueles cujo registo é feito. Em gratidão e amor", a dedicatória de James Agee e Walker Evans em *Let Us Now Praise Famous Men* serve como legenda a todas estas imagens. Da mesma forma, o que lemos na crítica da *Time* a propósito de Ray Salyer, que no rosto parece citar a presença de um Gary Cooper, aplicar-se-ia a um Ventura, que Pedro Costa filma como se fosse o seu John Wayne: "Apesar de ser uma ruína, ele é uma ruína nobre, e pela pura força da sua presença ele consegue comandar o espectador às profundezas, e olhar para as coisas que podem ensiná-lo uma verdade pouco conhecida sobre a irmandade do Homem" (s.a. 2010).

Mas não, não precisamos das palavras da crítica quando temos as palavras de Rogosin que fazem o auto-retrato ao mesmo tempo que antecipam o futuro, uma forma futura realizada por Pedro Costa: "o futuro no cinema está no reencontro entre o filme de ficção popular e este segundo tipo documental [a expressão não mais factual ou realista mas poética ou dramática da realidade], reencontro onde nasce uma nova forma" (Chevallier et al. 2010, 77). A diferença fundamental entre Costa e Rogosin radica nos seus pontos de partida: se o primeiro parte do cinema, com uma certa ambição artística, o segundo parte de uma escavação feita directamente sobre a realidade, uma exploração que não conhece "formas definitivas" ou não seria ele um autêntico "ignorante emocional" do cinema e das artes. Costa e Rogosin, contudo, acabam por se encontrar algures a meio, no tal cruzamento entre forma e conteúdo, entre criação e criatura.

A ligação de Rogosin à fotografia não se limita a uma reprodução mais ou menos involuntária ou "ignorante" dos princípios formais e motivações políticas presentes em Strand, Weegee ou, acima de tudo, Riis. Para se perceber em pleno o tal processo de constituição de um olhar, melhor dizendo, de uma "maneira de olhar",

nada surge como mais clarificador que as fotografias de *repérage* tiradas pelo próprio Rogosin aos seus "homens da Bowery". Nelas encontramos a mesma altura de câmara e sentido de profundidade que vemos no filme. Rogosin olha para os seus homens e os seus homens olham para si, de frente para a câmara (Anexo I, p. 389). Esta é uma das fotografias do espólio inédito do realizador, que o seu filho nos deu a ver sob a forma de uma maqueta de livro com o título proposto *Freedom to Film*[145]. O estudo de Rogosin passava, primeiro, pelo espaço, usando por exemplo a icónica elevação da via férrea que atravessa o bairro, e que também o "corta ao meio", como um omnipresente *leitmotiv* visual (Anexo I, p. 388). O plano dos créditos onde surge a inscrição "Produced and Directed by Lionel Rogosin" não é por puro acaso o caminho alcatroado debaixo da ponte ferroviária, que remete aliás para uma das fotografias tiradas por Weegee na Bowery e que aparece no seu *Naked City* com a legenda: "Mas existe beleza nesta rua de homens esquecidos... ela encontra-se no padrão de preto e dourado ao longo das faixas do comboio por onde a luz do sol atravessa"[146] (Weegee 2003; edição Kindle).

Se, por um lado, Rogosin inspecciona os lugares, tirando neles fotografias sem pessoas, também a câmara, por outro lado, é atraída pelas pessoas que encontra na rua. E fotografa-as de frente, qual Paul Strand, com o rosto a descoberto, como se nele Rogosin encontrasse mais uma fachada obscurecida da Bowery. São ruínas, mas, nalguns casos, ainda há nobreza – até há alguma altivez – nestas ruínas. A mesma altivez, por exemplo, que fez Ray Salyer abdicar de uma carreira como actor em Hollywood a favor daquilo que lhe dava prazer na vida: a bebida. A certeza de um caminho, mesmo que este seja reconhecidamente um caminho rumo à destruição, é o que mais directamente afronta o espectador médio, mas ela não deixará de passar pelas lentes de Rogosin, seja a fotográfica inicialmente, seja depois a cinematográfica. "Eles olham-nos" podia ser a legenda da já referida "fotografia de *repérage*" em que vemos cinco rostos "sem idade", amassados pela vida, a furarem com o olhar o que os separa de quem os vê, deste lado (Anexo I, p. 389). Com efeito, Rogosin faz com

[145] Muitas das fotografias que fazem parte deste projecto de livro foram mostradas pela primeira vez ao público numa exposição organizada pelo Porto/Post/Doc e o *site* À pala de Walsh que esteve patente no Teatro Municipal Rivoli, entre os dias 1 e 8 de Dezembro de 2015. A exposição foi acompanhada da publicação de um livrete composto por muitas destas imagens inéditas mais dois textos, um deles da nossa autoria: «Lionel Rogosin, o humanista exemplar».

[146] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "But there is beauty along this street of forgotten man... it lies in the patterned black and gold along the toriley tracks where the morning sun breaks through".

Nova Iorque aquilo que Baudelaire fez com Paris segundo Laforgue, tal como o cita Benjamin (2002, 246) no seu *Livro das Passagens*: "Ele era o primeiro a falar de Paris partindo do ponto de vista dos danados de todos os dias". Ver e ser visto pelos danados de todos os dias – Rogosin não procura outra coisa em *On the Bowery*. Aliás, é mesmo aí, nesse "olhos nos olhos", nesse "cara-a-cara", qual problema de escala, de equilíbrio entre o que está à frente e o que está atrás da câmara, que reside *sinopticamente* o grande programa estético e político do cinema de Rogosin.

Apesar desta atenção às formas, e do minucioso "estudo de rostos" que leva a cabo, Rogosin não queria deixar de contar uma história e de jogar com a própria forma narrativa, como o reparou David Bordwell. Para o ajudar a encadear as suas imagens, procurou Helen Levitt, mas cedo se arrependerá dessa sua escolha. "Ela não comunicava. Ela não queria saber", explica Rogosin, sem esconder a irritação, no documentário *The Perfect Team*. Em substituição de Levitt, Rogosin contrata Carl Lerner, montador que acabaria por se tornar célebre graças à sua parceria com Sidney Lumet, que se estreia um ano depois de *On the Bowery* com *12 Angry Men* (1957). Aliás, Lumet irá literalizar aquilo que estava apenas insinuado no filme de Rogosin. Em *The Pawnbroker* (1964), assina um drama lancinante sobre Sol Nazerman, um judeu sobrevivente de Auschwitz que se instala na Bowery como gestor de uma loja de penhores, um estabelecimento gradeado, simultaneamente isolado e cheia de mundo, isto é, concentracionário e de "clientela" socialmente diversa. Rod Steiger empresta o corpo a este penhorista atormentado pelos "*flashes* de memória" do Horror de que foi testemunha nos campos, enquanto tenta "sobreviver" – como ele diz – ao dia-a-dia. Sol saiu de Auschwitz, sobreviveu a Auschwitz? Não, quem saiu de lá foi um corpo, um nome (uma identidade), com um passado que ele nunca conseguiria carregar. Numa palavra, Auschwitz não saiu dele e ele ainda sobrevive a Auschwitz.

Podemos especular sobre as razões que levaram Helen Levitt a não se adaptar à visão de Rogosin. Apesar de este último poder ser visto como parte da Escola de Nova Iorque, como o defendeu Billy Woodberry na entrevista que nos concedeu, Levitt sempre foi uma estranha à dimensão narrativa do cinema (Anexo III, p. 419). Ela concebera *In the Street* como concebeu as suas fotografias, privilegiando a captura do instante, documentando gestos antes de histórias e abrindo o jogo da representação ao espectador, quando tornava a sua câmara não só sensível a este como aos seus modelos. Rogosin era um "director", Levitt era uma "filmmaker". Este pequeno e aparen-

temente "anedótico" conflito de visões poderá explicar também o papel que Rogosin irá desempenhar no seio do grupo do New American Cinema (NAC), que tinha como líder espiritual Jonas Mekas, ele que vai fundar os principais "órgãos" do movimento: a revista *Film Culture* com o seu irmão Adolfas Mekas em 1954; a Film-makers' Cinematheque que transformará na Anthology Film Archive, arquivo de cinema que privilegia o *avant-garde*; e, por fim, a Film-Makers Cooperative que irá reunir nomes tão diversos como Shirley Clarke, John Cassavetes, Robert Frank, Robert Downey Sr., Maya Deren, Allen Ginsberg, Andy Warhol, Rudy Burckhardt, Robert Breer e Stan Brakhage. O *statement* do grupo sairá na *Film Culture* no Verão de 1961 e nele são apontadas as orientações gerais do movimento, a saber: descrença e aversão ao cinema oficial e à sua rigidez temática e formal; maior preocupação com as condições emocionais e intelectuais da sua geração por oposição às preocupações neo-realistas com a materialidade; e libertação do sobreprofissionalismo e sobretecnocratismo que retiram inspiração e espontaneidade ao cinema oficial, guiando-se pela intuição e improvisação sobre a disciplina.

Em suma, a nova geração de cineastas tinha por missão contrariar as palavras de ordem de Hollywood, subtraindo todas estas a um novo imperativo de emancipação e liberdade. Liberdade do realizador em relação ao produtor e emancipação da sua obra das políticas castradoras e puramente mercantilistas das empresas de distribuição e exibição cinematográficas. Neste ponto desempenhou um papel fundamental Lionel Rogosin, menos como "director" que como "distribuidor". O NAC reunia realizadores que gozavam de uma certa auto-suficiência na criação das suas obras, feitas com pouco ou nenhum dinheiro, mas faltava-lhes chegar às pessoas. Morris Engel era um desses cineastas. Nos *Cahiers du cinéma* de Março de 1959, o correspondente da revista nos Estados Unidos Gene Moskowitz (1959, 30) lamenta que os dois últimos títulos de Engel não tenham sido exibidos em França e cita palavras suas em entrevista: "Hoje tenho as maiores dificuldades em obter uma distribuição normal nos EUA. Pode ser que me associe ao Rogosin para formar a minha própria distribuidora". Engel fala ainda do seu projecto seguinte que acabaria por não se realizar. Também não chegou a fundar nenhuma distribuidora com Rogosin. De facto, os realizadores independentes estavam aí, mas faltava-lhes uma vitrina.

Foi neste contexto que Rogosin se constituiu como figura de proa na fase inicial do grupo, já que este fora o primeiro dos cineastas do NAC a passar das lamenta-

ções à prática. Mesmo tendo ganho o prémio de melhor documentário em Veneza e sido nomeado para a categoria correspondente nos Óscares, *On the Bowery* não foi a chave que abriu todas as portas a Rogosin. Olhando hoje para trás, parece que este estava ciente disso, não tendo perdido muito tempo até arregaçar as mangas e procurar muito proactivamente assegurar a distribuição das suas obras futuras. Com efeito, em 1960 compra uma sala de cinema em Nova Iorque, o Bleecker Street Cinema, para mostrar filmes cuja exibição era negada pelas principais distribuidoras e exibidores, entre eles, o seu *Come Back, Africa*. Será aí que o NAC irá ganhar visibilidade, através da exibição de filmes de cineastas do grupo nas sessões da meia-noite desse cinema administrado por Lionel Rogosin.

Apesar do reconhecimento que Jonas Mekas, até aos dias de hoje, vai prestar a cineastas como Rogosin ou Engel, a verdade é que o seu cinema era outro, mais próximo das formas puras e pessoais de Levitt que da pulsão e pulsação ainda clássica daqueles dois cineastas. Ken Jacobs, um dos jovens realizadores *avant-garde* que vão colher as preferências de Mekas, fala a mesma linguagem de ruptura com as formas institucionalizadas por Hollywood que irá marcar o discurso e a acção do núcleo duro do NAC.

> "Farto de Filmes [*Sick of Movies*] era o nome de um curso que dei. Penso que havia muitos de nós que não queriam a sua visão da vida comandada pelo artifício. Eu gosto de muitos filmes mas eles são representações 'adulteradas' – de quê? Da realidade? Duvidoso" (Anexo III, p. 433).

Nos anos 50, "um tempo de esmagadora dominação fascista", de perseguição a desalinhados do sistema, apelidados de traidores da nação ou simplesmente comunistas, grassava uma "estupidez de longo formato" ("Widescreen Stupidity"). E esta durou até que, nas palavras de Ken Jacobs, "o cinema *underground* e os anos sessenta desafiaram a indústria". A partir daí, "(...) as coisas começaram a mudar e os filmes a serem feitos por adultos conscienciosos". De um lado, os "movies", do outro lado, os "films". Rogosin e Engel ainda acreditavam nos primeiros, ao passo que os jovens cineastas que surgem em seu redor se vão afirmar, na sua maioria, como espíritos rebeldes contra um dos principais pilares de Hollywood: o *storytelling* clássico. A um

cinema impuro contrapunha-se um cinema puro ou, por outras palavras, uma nova vanguarda posta em projecto.

É no sentido da problematização do lugar das vanguardas no debate da modernidade cinematográfica que abordaremos no próximo capítulo os trabalhos, fotográficos e cinematográficos, de Weegee e Rudy Burckhardt. A "diferença" das suas propostas, baseadas por vezes numa relação nem sempre linear entre fotografia e cinema, permite-nos ir além da dicotomia simples clássico *versus* moderno, lançando a questão: onde cabe em todo este debate o experimentalismo formal que se mostra alheado das lições do (neo-)realismo?

CAPÍTULO V: A VANGUARDA SEGUNDO WEEGEE E BURCKHARDT

The avant-garde film (...) has always opposed itself to professional slickness and popular film formulas and always disdained the 'costly look' as such. It has been its ineradicable aim as representing the standards of a pure *art.*

Parker Tyler[147]

5.1. O problema da vanguarda no debate da modernidade cinematográfca

No centro do debate da modernidade cinematográfica está uma história de inconformidades da geração *Cahiers* com o cinema experimental, de vanguarda ou, muito simplesmente, o chamado cinema puro. Para o entendimento da evolução e dos termos, ou da evolução dos termos, desta querela, importa relermos dois textos: «Le cinéma impur» de Roger Leenhardt, pensa-se que escrito em 1935 mas que ficou por publicar até ao ano de 1986 na sua antologia de textos *Chroniques de Cinéma*, e «Défense du cinéma impur» de André Bazin, publicado em 1952 no livro *Un Oeil Ouvert Sur le Monde* e posteriormente coligido em *Qu'est-ce que le cinéma?*.

O texto de Leenhardt debruça-se sobre o velho debate acerca da dimensão estética *vis-à-vis* a natureza popular do *medium*. Se nos anos 20 as vanguardas artísticas procuravam afirmar o cinema como uma linguagem artística pura, o debate reedita-se no final da década com a chegada do som. Leenhardt posiciona-se a favor do cinema como grande arte popular ou como, o que mais tarde chamará Truffaut (2013; edição Kindle) repegando numa fórmula de Louis Delluc, uma "arte industrial"[148]. Ao contrário das artes puras da pintura, da poesia e da música, o cinema era uma "linguagem", como lhe chama, que apela mais ao "homem" do que ao "esteta". O "poder imediato" do filme está nessa sua capacidade de conciliar a elite com a massa, não de as segregar como nas chamadas "artes puras". Critica, por isso, a postura "snobe" de

[147] Citação retirada do livro *Underground Film: A Critical History* (Tyler 1995, 32).
[148] Ideia explanada por Truffaut no artigo «Un Faux Problème Paralyse la Production. Le Cinéma Est-Il Un Art ou Une Industrie? Ni L'Un Ni L'Autre, Mais Un Art Industriel», publicado em 6 de Fevereiro de 1957 na revista *Arts*.

filmes "ditos de *avant-garde*, fundados na falsa e execrável noção de 'cinema puro'" (Leenhardt 1986, 28). Leenhardt (35) lança um apelo a críticos, historiadores, criadores: "É preciso acabar definitivamente com o equívoco da imagem, do seu prestígio e da sua primazia". Critica os nostálgicos do mudo e os dogmáticos do primado visual e da "mística naive" do ecrã. Ao cinema não deve corresponder uma estética, uma lei ou um cânone único. O cinema tem uma virtualidade que poucos, até então, encontravam com a lucidez de Leenhardt: ele precisa do seu público, ele chama por ele. É ele, e não os "fazedores de filmes", que deve elevar o "nível artístico" da obra. "Cabe sobretudo ao espectador e ao intelectual aprender a procurar e a encontrar num filme outra coisa que não seja entretenimento" (29).

Com base nesta premissa, Leenhardt avança com a afirmação da existência de um verdadeiro universo estilístico em cineastas de Hollywood, tais como King Vidor, John Ford, Frank Capra e, acima de tudo, Frank Borzage. Escreve Leenhardt (1986, 31), comparando o realizador clássico, nome charneira entre o mudo e o sonoro, a um escritor: "Um Borzage, por exemplo, marca os seus filmes com a sua visão do mundo com a força e a originalidade de um romancista". A proximidade entre a escrita e a realização devolve-nos obviamente ao texto matricial de Astruc (2009, 35) e ao seu conceito de *caméra-stylo*:

> "O que nos interessa é a criação de uma nova linguagem. Não desejamos fazer uma nova versão desses documentários poéticos ou filmes surrealistas de há 25 anos sempre que quisermos fugir às demandas da indústria comercial. *Vamos lá ver: entre o cinema puro dos anos 20 e o teatro filmado, há imenso espaço para um tipo de realização diferente*" (o sublinhado é nosso).

Esse espaço intermédio, entre o cinema puro das vanguardas e o teatro filmado – ou o *digest* literário –, é o lugar das narrativas ténues, que defenderá também Kracauer, um *topos* impuro onde se preserva o "poder imediato" e o apelo popular do cinema.

Muitas das lições de Leenhardt vão fazer eco no *corpus* teórico de André Bazin e enformar o que vão ser os pressupostos ideológicos da política editorial dos *Cahiers du cinéma*. A defesa do cinema como arte industrial, como linguagem impu-

ra, será o denominador comum no seio da equipa redactorial. No seu texto «Défense du cinéma impur», Bazin parece estar nos antípodas das suas ardentes defesas por um cinema sem cinema ou do mito do cinema total. Contudo, não devemos ver na sua defesa das adaptações literárias uma contradição com a sua (est)ética realista fundamentalmente aberta. A realidade também precisa de contar histórias, ou melhor, a realidade precisa de uma determinada forma de *escrita* ou *transcrição*. Essa forma determinada deve-se pautar por um valor de "fidelidade" – palavra várias vezes repetida ao longo do ensaio. Bazin pretere, a certa altura, o termo adaptação a tradução. O cineasta, que contém "a esperança do cinema", é aquele que sabe ir beber ao espírito, e não à letra, das grandes obras e é capaz de o *traduzir* – entenda-se, não tanto a obra quanto o espírito da obra – no grande ecrã. Ou será aquele, *à la* Astruc, que um dia irá escrever romances directamente em filme (Bazin 1992, 116).

Muito colado a Leenhardt e ao texto que escreveu mais de quinze anos antes, Bazin desqualifica os argumentos do chamado cinema puro, ou "cinema de arte", que por estar inseguro de si se refugia em visões dogmáticas do que é o cinema, elevando a Imagem a valor primacial, como um fim em si mesmo. Pelo contrário, o cinema é, como a arquitectura, uma "arte funcional", isto é, quer-se habitável segundo as leis da sua própria evolução. Como chega a dizer, "O cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata" (Bazin 1992, 110). Ou, citando Sartre, diz que no cinema a existência precede a essência e que, portanto, "(...) a mudança ultrapassa a realidade e cria já um juízo de valor" (113). Acrescenta, logo a seguir, visando os puristas da Imagem, como os chamaria Leenhardt: "É o que não quiseram admitir os que amaldiçoaram o cinema sonoro na origem, quando ele já possuía sobre a arte muda a incomparável vantagem de a substituir" (113).

Os elogios que Bazin faz ao contexto tecnológico do cinema, à genialidade inata a um sistema como era Hollywood e a toda esta ideia do cinema como uma forma porosa de escrita concorrem para o seu desinteresse pelo cinema de vanguarda ou pelos, apelidados por si de modo pejorativo, "filmes de arte"[149]. A sua tentativa explícita – dir-se-ia, *explicitamente ideológica* – de exaltar a dimensão popular e *minimamente* narrativa do cinema merecerá o apoio da globalidade da redacção dos *Cahiers*. Como escrevia Rohmer (1989, 194) em 1979, na sua crítica *Cahiers* a *Le petit théatre de Jean Renoir* (1970), "(...) todo o cinema é impuro a partir do momen-

[149] Bazin acompanharia seguramente Robert Bresson (2000, 103-104) no seu desabafo: "Ideia oca de «cinema artístico», de «filmes artísticos». Filmes artísticos, aqueles que menos arte têm".

to em que conta uma história". O mesmo Rohmer, que se tornará mais próximo de Bazin que o próprio Truffaut, acabando mesmo por o suceder na direcção da revista após a sua morte, afirmava em 1960: "Tal como Bazin, eu penso que a ficção sempre foi, e será, o caminho preferido do cinema e que os mais belos documentários, como os de Flaherty, são capazes de permitir – se não pequenas histórias – pelo menos algum drama" (116). Seja em Hollywood, seja na Itália do pós-guerra, Bazin encontrava um esforço de ficcionalização: máximo na terra dos sonhos, mínimo na terra dos sonhos em ruínas. Quando deixada a esse "mínimo", a realidade tomava a dianteira e assumia os modos de se fazer história. Para Bazin, a vanguarda, enquanto promoção de um estetismo alheado da concretude do real[150], funcionava como uma prisão para o cinema, talvez não na sua qualidade de Sétima Arte, mas seguramente enquanto função social ou culturalmente determinada.

Sob a direcção de Bazin, os *Cahiers* irão publicar em Março de 1952 um *dossier* especial dedicado às vanguardas. Todavia, e apesar de Hans Richter[151] ser um dos redactores convidados, o intuito desse especial era claro: redefinir as fronteiras do cinema experimental. No texto de abertura, «L'avant-garde nouvelle», pode-se ler: "O *avant-garde* é, para nós, os filmes que estão à frente no cinema" (Bazin 1952, 17). Os patrões desta noção não-histórica de vanguarda serão, para Bazin, realizadores como Jean Renoir e Erich von Stroheim. Também nesse número, Maurice Shérer, pseudónimo usado por Rohmer, dá eco à contenda que se vai abrir entre os *Cahiers* e os letristas, então o mais influente movimento experimental em França, sob a liderança de Isidore Isou. Em *What Cinema Is!*, Dudley Andrew contextualiza toda esta pouco recordada querela entre a primeira geração *Cahiers* e os representantes do cinema experimental que ressurgia em França e, com grande força, nos Estados Unidos

[150] Na senda desta caracterização do cinema experimental como fundamentalmente um cinema *pela* Imagem, P. Adams Sitney (2002, 102) conclui na sua obra de referência sobre o cinema experimental norte-americano *Visionary Film*: "o tema recorrente do *avant-garde* americano é o triunfo da imaginação". Esse "triunfo da imaginação" é um estado de confusão entre "a fantasia" e a "actualidade" (157). Este terreno movediço, de fronteiras esbatidas, é, como escreve Brakhage (2001, 15) no seu texto «The camera Eye», "a única realidade".

[151] Hans Richter é uma figura-charneira entre a primeira vanguarda europeia, dos anos 20, e a segunda explosão do *avant-garde* nos Estados Unidos, entre os anos 40 e 60. Pai do abstraccionismo geométrico, com filmes como *Rhytmus 21, Rhytmus 23* e *Rhytmus* 25, realizados entre 1923 e 1925, a carreira de Richter vai ganhar nova vida com a sua mudança da Alemanha para os Estados Unidos. Com *Dreams That Money Can Buy* (1947), Richter vai baptizar o lançamento do cinema experimental norte-americano. Escreverá um artigo, «The Film as An Original Art Form», na primeira edição da *Film Culture*, lançada em Janeiro de 1955. Nele, Richter (2000) faz a apologia de uma arte pura, desvinculada das formas tradicionais oriundas da literatura. Esse texto surge, assim, no pólo oposto de «Défense du cinéma impur» de André Bazin.

após a Segunda Guerra Mundial, concluindo: "A visão geral de Bazin das artes e da cultura tem de ser chamada evolucionista, ao invés de revolucionária" (Andrew 2010, 108). O mesmo pode dizer-se do grupo de seguidores mais próximos do crítico francês e a sua linha de acção para a constituição de uma vanguarda que respondesse ao passado e às exigências do seu tempo, assimilando-as ao invés de, por sistema, as arrepiarem[152]. Numa palavra, o permanente estado de provocação e de ruptura dos movimentos vanguardistas do cinema era pouco compaginável com o espírito conservador, reformador ou puramente cinéfilo de Bazin e dos seus acólitos.

O cinema de vanguarda vai aparecer, assim, como "o lado escuro da Lua" no debate da modernidade cinematográfica, sem o qual, enfim, não poderíamos abarcar em pleno o alcance das transformações operadas sobre a linguagem cinematográfica no decurso dos anos 50. Se a vanguarda será sempre contrária ao *mainstream*, não se pode dizer o mesmo da sua relação com o cinema moderno. Com ele partilham-se mais diferenças do que propriamente simples oposições, mas o território de mudança acaba por ser fundamentalmente o mesmo. De facto, a modernidade cinematográfica traduzirá, mais que uma revolução, um processo de abertura, assimilação e reforma em face do que está para trás e deveio "tradição".

Por pouco reconhecido que terá sido no lado de cá do Atlântico, o cinema *underground* do pós-guerra, *vulgo* New American Cinema (NAC), desempenha, contudo, um papel fundamental para se perceber até onde foi levada a radicalização desse projecto de constituição de um cinema mais livre, mais barato, mais pessoal e mais inconformado. Ao longo deste capítulo, iremos penetrar nalgumas destas "diferenças" a partir desse lugar sinóptico que é a obra cinematográfica de dois fotógrafos de rua nova-iorquinos. Os "estrangeiros" Weegee e Rudy Burckhardt vão produzir objectos de difícil classificação que chamam a si muitas das linhas de acção e pensamento que irão moldar a(s) atitude(s) do cinema *underground*.

[152] Nicole Brenez escalpeliza o conceito de *avant-garde* no seu livro *Cinémas d'avant-garde*, associando às obras e autores que invoca uma forma muito consciente de intervenção estética e política no mundo. Escreve: "Para as vanguardas do século XX, a arte verdadeira é forçosamente inapropriável, incompatível com um mercado, revoltada contra a sua própria fetichização, irredutível a uma prática disciplinada, em insurreição e desvio permanentes" (Brenez 2006, 54-55).

5.2. 'Weegee, the (in)famous': do *punch* fotojornalístico ao estado gasoso da imagem fílmica

Quem era Artur Fellig, o imigrante austríaco tornado num dos mais famosos nova-iorquinos do seu tempo? Ou melhor, para usar o nome pelo qual ficou conhecido devido à sua capacidade de prever o futuro (como que num tabuleiro de espiritismo, *vulgo Ouija*), quem era Weegee e como se fez simultaneamente o mais celebrado e infame fotojornalista do século XX? Era um predador da noite, uma espécie de super-herói ao contrário, que em vez de intervir heroicamente, à velocidade da luz, sobre um assalto, homicídio ou qualquer zaragata de rua, fazia o mesmo quando sabia que o mal havia sido irremediavelmente consumado. E foi eternizando com a câmara algumas dessas visões do inferno que logrou ganhar a vida e conquistar a notoriedade. Uma popularidade que sempre foi objecto de jogo pelo próprio Weegee, que rapidamente ascende a *persona* mediática, símbolo vivo de um novo estilo de fotojornalismo com apetite para a violência e o sensacionalismo. Publicará fotografias em vários jornais e revistas (*Daily News*, *Herald Tribune*, *Life*, *New York Post*, *Sun*, *PM*, *Vogue, Fortune*, etc.), algumas delas marcadas com o carimbo "by Weegee, the Famous".

Weegee era um fura-vidas que procurava rentabilizar o mais possível cada um dos seus trabalhos, fosse este a imagem de um homicídio, de um atropelamento ou de um incêndio. "(...) Eu conseguia as fotografias famosas de uma era violenta, as fotografias que todos os jornais com todos os seus recursos não conseguiam arranjar, e tinham de as comprar a mim. E ao tirar essas fotografias, eu fotografava a alma da cidade que conhecia e amava", conta Weegee na sua autobiografia. Todavia, mais do que questões da alma, a sua primeira preocupação era a sua subsistência, isto é, dinheiro. Como bem observa Eddie Muller (2013; conferência em vídeo), "(...) Weegee nasce onde comércio e arte colidem".

Entre todas as publicações para as quais vendeu (e regateou) as suas fotografias, destaca-se o jornal de esquerda *PM*, órgão de comunicação social muito próximo da Photo League. Vai ser nas instalações desta associação de fotógrafos que Weegee consegue montar em Agosto de 1941 a sua primeira exposição, expressivamente intitulada *Weegee: Murder is My Business*. O evento atraiu a atenção da imprensa e servirá de rampa de lançamento para a afirmação de Weegee como o mais infame herói

mediático. A natureza bruta e escandalosa da exposição era visível desde logo pela solução encontrada por Weegee de rudemente afixar as suas fotografias em vários painéis de plástico, simulando desse modo um cenário que o fotógrafo conhecia bem: a esquadra da polícia. Ele será o primeiro repórter a ter acesso às comunicações via rádio da polícia nova-iorquina. A partir do seu Chevy Coupe castanho de 1938 Weegee interceptava as chamadas de emergência para a polícia, precipitando-se de imediato para o "local do crime". Algumas vezes chegava antes dos agentes. No seu carro levava ainda as imprescindíveis lâmpadas de *flash*, fundamentais para iluminar a noite, uma máquina de escrever, caixas de charutos (parte da sua "imagem de marca") e uma variedade de disfarces que usava para se infiltrar nos lugares mais inesperados ou, simplesmente, para passar despercebido. Não espanta que Weegee (2013; edição Kindle) escrevesse na sua autobiografia: "O meu carro tornou-se na minha casa"[153]. Era casa, mas também era escritório. Para "despir a cidade", era necessária velocidade de reacção e sangue frio na hora de disparar a sua Speed Graphic. E mais: "Faz com que cada fotografia conte. Pensa antes de disparar... dá *punch* às tuas imagens"[154] (Weegee 2003; edição Kindle), lê-se no primeiro *photo book*, fenomenal *best seller* publicado em 1945, também expressivamente intitulado *Naked City*.

Pois bem, e regressando à exposição na Photo League, cada secção do bestiário de Weegee oferece um *punch* ao espectador. Cabem na exibição fotografias sobre "Murder, "More Murders", "Ship Afire", "Society", "Wrecks", "Odds & Ends", "Fires", "Faces" e "Coney Island" (Meyer 2013b, 115-134). Ao lado da secção "Society", pode ler-se sobre um cartão preto: "This Space Reserved for the Latest MURDERS". Abaixo da mensagem está um rectângulo branco. Este espaço vazio será a fotografia mais simbólica do trabalho de Weegee. Primeiro, procura sublinhar a dimensão microcómisca de toda exposição, dando a entender que, como escreveu em *Naked City* (Weegee 2003), "(...) uma fotografia é uma página da vida, e, sendo assim, tem de ser real"[155]. A distância crua e irónica de algumas das suas imagens é suportada, muitas vezes com um sorriso nos lábios do espectador, por precisamente nunca perdermos a noção de que o seu trabalho é apenas um pequeno recorte da realidade, do "big picture" de uma cidade empestada pelo crime, pela pobreza e pelo de-

[153] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "My car became my home".
[154] Idem: "Make every shot count. Think before you shoot... get punch into your pictures".
[155] Idem: "(...) a photograph is a page from life, and that being the case, it must be real".

sespero. O espectador sorri, mas sorri nervosamente, porque ele faz parte do plano geral. Weegee oferece-nos o ângulo a partir do qual o espaço público põe a nu a vaidade, a loucura e a paixão intrínsecas a qualquer ser humano. O mais interessante, por aparentemente "descompensante", no seu *corpus* fotográfico é a oscilação entre o campo mais aberto do espaço público – as suas fotografias das multidões infinitas de veraneantes na praia de Coney Island – e o lado mais secreto da noite – corpos caídos sobre o asfalto, depois de um tiroteio entre *gangs* rivais, ou namoros indiscretos nas salas de cinema ou na praia.

A cidade não pára de dar a Weegee motivos para alargar a sua colecção de imagens, por isso, a principal fotografia na sua primeira exposição fotográfica é uma que "ainda não está lá". Que pode ser o mesmo que dizer a quem foi ver *Murder is My Business*: "quem sabe se não será você o próximo feliz contemplado com um retrato". Quando Weegee abre *Naked City* com uma fotografia sua, de câmara em punho virada para nós, leitores, e o habitual charuto no canto da boca, ele não está, de facto, a "seguir à letra" a legenda que se pode ler abaixo: "Weegee e o seu Amor: a sua Câmara". Sem tema, isto é, sem *próximo* tema, não havia amor. Weegee aponta, por isso, a câmara para o leitor como que alertando-o para a série de *punches* que irá levar directamente no maxilar.

O leitor não se deve precipitar em julgar a ética de Weegee, o seu gosto estilístico pelos temas do crime e da violência nocturnas. O leitor sabe que Weegee conhece a cidade melhor do que ninguém, no seu íntimo mais secreto, mesmo ou, mais que tudo, quando aparenta nada poder esconder. Por outro lado, o seu trabalho tem inscrito o olhar predador, *voyeurista* e sensacional de Weegee. Com efeito, esse gosto vampírico do fotógrafo pela desgraça alheia irá ricochetear em cada imagem na direcção do espectador. Em «Weegee's City Secrets», Alan Trachtenberg (2013, 226) nota precisamente como "A sua cidade é uma cidade de espectadores, pessoas levadas para a cena de um crime por um comichão para ver, ânsia de olhar". Eddie Muller (2013) sublinha como nesta particularidade residia precisamente o rasgo distintivo de Weegee. Muitas vezes o *punch* era dado não a partir da cena do crime ou do desastre mas a partir do aparato humano que a rodeava. Se os outros fotojornalistas privilegiavam os planos apertados do "facto noticioso", Weege costumava ir além – ou aquém – dele, procurando descobrir o drama "(...) na totalidade da cena". Desde logo, nos rostos dos mirones que, como o fotógrafo desde lado, não conseguem deixar de ser

atraídos pelo espectáculo sórdido que a cidade oferece. Existe, aliás, um capítulo só para eles em *Naked City*, chama-se "The Curious Ones". Weegee vai filmar plateias do circo, das salas de cinema, mas especializa-se, antes de mais, nas "reacções" da multidão aos crimes de rua. Weegee dá um passo atrás para transformar uma banal cena de um desastre de automóvel numa muito ácida reflexão sobre a natureza humana, nomeadamente essa necrofágica "ânsia de olhar".

Numa fotografia tirada em 1938, que depois irá encabeçar a secção "More Murders" da sua exposição na Photo League, temos o exemplo perfeito deste "efeito ricochete" sobre o espectador. Vemos em primeiro plano um homem estendido no passeio com o corpo coberto por uma manta. Ao fundo, uma fila de pessoas arma a pose para a fotografia, evidenciando-se ao centro um agente da polícia. Ele lá está, bem visível, mas não é ele o protagonista desta fotografia – a autoridade aqui estará mesmo em quem fotografa. O *punctum* desta imagem é o sorriso aberto da mulher à esquerda do polícia. Ela destaca-se da primeira fila do grupo de *voyeurs* menos por causa do seu vestido branco florido (em contraste com os tons escuros da roupa de quem se enfileira a seu lado e atrás) que pela brancura dos dentes e o jeito gozão estampado no rosto.

Noutra célebre fotografia de Weegee, conhecida como *Their First Murder,* vemos uma mulher ao centro de uma multidão descontrolada de jovens chorando a morte de um "small time racketeer" (Anexo I, p. 389). Um desses jovens fita directamente a câmara enquanto ostenta um sorriso delirante nos lábios. De novo, parece que aqui alguém se ri até à gargalhada na cara da morte. Já viramos, a propósito de uma fotografia de um afogamento tirada em Coney Island, como muitas vezes a violência não está na cena mas no olhar, isto é, numa dada maneira de dar a ver a curiosidade do cidadão anónimo. Pois bem, e Weegee como que "lavava as mãos" com esta conclusão, esse olhar é dele, espectador, antes de ser dele, fotógrafo.

Mas de que se riem, afinal, as pessoas de Weegee? O próprio oferece algumas pistas para a possibilidade de, em momentos de terror e aflição, se abrirem frinchas por onde passa a ironia que expõe, ou sobreexpõe, a morte ao ridículo. Já vimos, com Kracauer, como a própria fotografia, na sua natureza intrinsecamente grotesca, pode gerar no riso uma qualquer sensação de morte. Pois bem, Weegee, qual *clown* diabó-

lico[156], será um ás a encontrar motivos para fazer estalar esse riso desconfortável. Uma das suas fotografias é paradigmática. De novo, nela se verá o gosto de Weegee pela teatralidade do corpo imóvel, rigidificado, atirado ao chão da cidade sem que quem veja saiba imediatamente as causas desse desfalecimento, temporário ou não. Vemos, assim, um homem que a legenda nos diz ser um viajante que terá bebido um copo a mais. A sua bebedeira dominical está a ser cozida debaixo de um toldo colocado à entrada de um qualquer estabelecimento comercial. Não, de modo algum um qualquer: "Dunhill Funeral Home", lê-se no toldo.

Noutra fotografia de *Naked City*, desta feita de um incêndio, ergue-se aos nossos olhos a imagem de um edifício de sete andares. Contra os últimos andares os bombeiros projectam sucessivos jactos de água. No cimo do edifício lê-se num *outdoor*: "HYGRADE All Beef FRANKFURTERS". Mais abaixo, cobrindo na horizontal a fachada do edifício, só se consegue ler "TCHEN PRODUCTS CO". Mas bem destacada a meio a fotografia de Weegee capta em toda a sua largura a frase: "SIMPLY ADD BOILING WATER". No capítulo "Sudden Death" de *Naked* City, encontramos uma das fotografias mais acidamente irónicas do reportório de Weegee. Um homem morto num acidente de carro é coberto em papel de jornal pela polícia. Uma multidão de curiosos assiste à cena. Em cima desta cena o placar de uma sala de cinema anuncia: "IRENE DUNNE IN 'JOY OF LIVING' AND 'DON'T TURN THEM LOOSE'" (Anexo I, p. 390).

Por fim, numa fotografia incluída no capítulo "Murders", Weegee reedita o jogo da profundidade de campo presente na acima citada fotografia da mulher do vestido florido e do sorriso galhofante. Em primeiro plano, caído sobre o passeio, temos um revólver com o cano virado para cima, como uma seta que dirige o olho do leitor. Olhando então imediatamente para cima, no segundo plano, deparamo-nos com o corpo de um homem prostrado no chão. O seu rosto, esmagado na queda violenta contra o pavimento, sangra profusamente. De entre a mancha escura do sangue ganha visibilidade, sem termos de recorrer a uma lupa, uma tira branca. É o cigarro que o sinistrado não teve tempo de fumar antes de se despedir deste mundo (Anexo I, p.

[156] Weegee procurava fotografar os seus modelos de forma clandestina. O caso mais notável são as fotografias com luz infra-vermelha tiradas em pequenas salas de cinema em Nova Iorque. Contudo, o modo mais inventivo que arranjou para ocultar a sua presença data de 1943, quando Weegee decide inverter por completo a sua abordagem: ao invés de ocultar, Weegee torna o acto fotográfico tão visível que os seus modelos não vão acreditar que estão a ser fotografados. Para criar esta ilusão, mascara-se de palhaço e vai fotografar pessoas no jardim: "Elas não davam atenção à minha câmara. Pensando que era parte do meu espectáculo de palhaço" (Meyer 2013a, 153).

390). Frente ao bêbado caído à porta de uma agência funerária, o edifício incendiado com publicidade a mandar "simplesmente adicionar água quente", a cena da vítima de um acidente de carro que morre enquanto na sala de cinema atrás de si se anuncia o filme de Tay Garnett *Joy of Living* (1938) ou para quem repara no pormenor do cigarro que não terá saído da boca do *gangster* antes de este ter sido atingido mortalmente por uma bala; dizemos, perante qualquer uma destas "páginas da realidade" que espectador consegue evitar o riso jocoso? As pessoas de Weegee riem-se, enfim, das pessoas de Weegee. Daquilo que as pode esperar nas ruas de Nova Iorque, no cruzamento com toda a poluição visual que comenta o mais agreste dia-a-dia.

Um ano após a publicação de *Naked City,* o produtor de Hollywood Mark Hellinger compra os direitos ligados ao título e conceito do livro de Weegee, com o intuito de transferir a vitalidade das suas fotografias para o universo do *film noir*. Contratará Jules Dassin para pôr em marcha um ambicioso *docu-noir* sobre Nova Iorque e as suas pessoas. Adaptar o conceito de *Naked City*, o livro, a *The Naked City* (1948), o filme, implicava precisamente uma ruptura com o modo de produção hollywoodesco. Dassin vai rodar o filme *in loco* para chegar, como em Weegee, ao íntimo da cidade, capturando na celulóide a sua pulsação própria, de modo algum simulável entre as quatro paredes de um estúdio de cinema. Apesar de alguns planos decalcarem fotografias de Weegee (*vide* os planos das crianças a tomarem banho nas ruas com a água que sai, em jactos, das bocas de incêndio), *The Naked City* não deixa de ser um filme de crime e mistério com todos os condimentos de um "Hollywood picture". Ainda assim, poucos filmes estarão tão próximos da concretização de Weegee enquanto "conceito cinematográfico". Este interesse manifestado por Hollywood não vem do nada. "Estará este homem a viver o seu *film noir*?". A pergunta é feita pelo "Czar do *noir"* Eddie Muller (2013), na palestra que deu sobre a obra fotográfica de Weegee no âmbito de uma exposição dedicada à Photo League, *Radical Camera*. Para Muller, Weegee não era só "como" uma personagem de um *noir*, ele concentra em si *in posse* a própria linguagem do *noir*. O caçador da noite, com a câmara nas mãos e o indissociável charuto seguro entre os dentes, tinha a mesma sede pelo escuro que as personagens mais emblemáticas do *film noir*.

"Weegee, the Famous", o homem, a personagem, a marca, será o paradigma da célebre frase do Conde de Buffon (Buffon s.d.; edição Kindle) no seu *Discours sur*

le Style proferido em 1753 à Academia Francesa: "(...) o estilo é o próprio homem"[157]. Já vimos também aqui, a propósito de Chaplin e de Bazin, como o estilo tem sempre sede de perigo e de aventura. Ora, o homem em questão era como "(...) uma personagem saída de filmes que ainda não foram feitos" (Muller 2013). Se as suas fotografias foram feitas à sua imagem, pode-se dizer que Hollywood também se deixará contagiar por Weegee. De facto, o estilo das suas fotografias partilharia o mesmo nervo e distanciamento irónico de filmes como *Double Indemnity* (1944), *Murder, My Sweet* (1944) ou *The Big Sleep* (1946). Nestes filmes onde não parece haver dia nem sempre é claro onde acaba o detective e começa o criminoso. Weegee, "homem morcego" que vive do negócio do crime e da cumplicidade da polícia, não estaria longe deste retrato.

No seu texto «Weegee and Film Noir», Alain Bergala fala deste imigrante austríaco como um caso *borderline* na história das artes visuais, situado algures entre dois territórios: a fotografia e o cinema. "(...) não é só que os seus temas – simplesmente por reflectirem o mesmo lado da realidade do seu tempo – são os mesmos que os do cinema *noir*, mas que a sua maneira de fotografar seja singularmente cinemática, gerando efeitos ficcionais (...)" (Bergala 1997, 72). Bergala (73) chega mesmo a dizer: "A escala dos seus planos e o seu conceito de enquadramento são mais cinemáticos que fotográficos". Esta frase poderá suscitar alguns equívocos. Não há dúvida de que Weegee respirava fotografia por todos os poros. Vimos já como a questão da imobilidade (no sono como na morte) é central na sua obra e como em cada fotografia se produz uma meticulosa ordenação de elementos. As suas fotografias alimentam-se dos tempos da fotografia. Sem esses tempos, não nos perderíamos do mesmo modo nos vários pormenores perversamente dispostos sobre o rectângulo fotográfico. Ao mesmo tempo, também é verdade que as suas imagens têm uma vitalidade capaz de gerar esses "efeitos ficcionais" que Bergala atribui ontologicamente ao cinema, pela forma, nomeadamente, como dialogam entre si e com o seu fora de campo. O próprio exercício, que aqui ensaiámos, de encontrar *reaction shots* nalgumas fotografias de Weegee é sintomático de um desejo não completamente assumido por Weegee de anexar uma qualquer sequencialidade, diríamos que parafílmica, ao acto fotográfico.

[157] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "(...) le style est l'homme même".

O teórico francês não será o único a encontrar pontes de contacto entre a fotografia de Weegee e o cinema do seu tempo. Para Alan Trachtenberg (2013, 231), "(...) Weegee representa uma versão americana do 'neorealismo', uma fotografia do facto situada na cidade". Esta comparação também não é totalmente feliz, dado o cinismo medúsico que Weegee desperta em cada imagem, a própria natureza mitificadora e ideologicamente desengajada da sua *persona* mediática e da cultura da violência de que o grosso do seu trabalho depende. Apesar disso, no projecto realista e humanista do melodrama italiano encontramos ressonâncias das fotografias de Weegee despidas de acidez e eivadas de *pathos*, sob o efeito do qual sobressai a compaixão do fotógrafo pelas pessoas que tem à sua frente. De facto, a fotografia de Weegee não irá provocar apenas o riso mais ou menos sardónico no *spectator*. Ela terá o poder de mexer com emoções mais profundas. Na sua autobiografia, Weegee (2013; edição Kindle) lembra os anos em que foi violinista e pianista numa sala de cinema na Third Avenue, musicando projecções do cinema mudo.

> "Eu adorava tocar sobre as emoções do auditório à medida que este assistia aos filmes mudos. Penso que o meu violino foi uma espécie de treino subconsciente para a minha fotografia futura. Anos mais tarde, as pessoas dir-me-iam que as minhas imagens as levavam às lágrimas ou as faziam rir à gargalhada"[158].

Com estas palavras fica evidente que Weegee gostava de provocar emoções, mas para tal tinha ele próprio de servir de correia de transmissão entre as pessoas que fotografava e o distante auditório que as via nas páginas de um jornal ou nas paredes brancas de uma exposição. Para provocar a pretendida emoção no espectador, o fotógrafo precisava de sentir o drama que tinha à frente. Como chegou a escrever na sua autobiografia, não era a câmara que era *candid*, mas o fotógrafo. Na sua fotografia mais poderosa – e das mais debatidas – de *Naked City* a legenda é expressiva: "Eu Chorei Quando Tirei esta Foto"[159] (Anexo I, p. 390). Na imagem, uma mãe em sofrimento é abraçada pela filha. A outra filha e o seu bebé morreram consumidos pelas

[158] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "I loved playing on the emotions of the audience as they watched the silent movies", confidencia para depois acrescentar: "I suppose that my fiddle-playing was a subconscious kind of training for my future photography. In later years, people often told me that my pictures moved them deeply to tears or to laughter".
[159] Idem: "I Cried When I Took this Picture".

chamas no apartamento onde viviam – "os bombeiros não conseguiram chegar a tempo... devido às escadas que colapsaram"[160]. Chegamos a este ponto e já conseguimos compreender a amplitude descritiva das palavras de Paul Strand (2006, 21) a propósito de *Naked City*: "(...) [as fotografias] são um amálgama extraordinário de humor sardónico, ressentimento de injustiça, *pathos*, e compaixão tingida com amargura".

Depois de *Naked City*, Weegee sai do seu *habitat* natural e aventura-se num outro mundo, a "terra dos *zombies*", como lhe chamará, isto é, Hollywood. Não esperará pela iniciativa alheia para se dar a conhecer. Uma das primeiras coisas que faz ao chegar à sua nova cidade é alugar uma sala de cinema na Hollywood Boulevard para mostrar a um grupo de ilustres convidados a sua obra, o que incluía já o filme com cerca de 20 minutos e dividido em duas partes: "New York Fantasy" e "Coney Island". Weegee rodou o filme com uma câmara Bolex liberto de qualquer fio narrativo. Intitulou o conjunto simplesmente *Weegee's New York* (1954), ainda que numa fase inicial tivesse recebido a graça de *Manhattan Moods* (Anexo I, p. 391). Weegee (2013) recorda com orgulho a reacção do mais insigne espectador na sala: "Até Charlie Chaplin, que nunca ia às estreias em Hollywood, apareceu. Ele disse-me que o meu filme sobre Nova Iorque era uma das coisas mais belas e sensíveis que ele alguma vez vira"[161].

O que tinha o filme de Weegee que apelava tanto à sensibilidade e ao sentido estético de um humanista como Chaplin? Vida e cor, dois elementos seguramente pouco expectáveis pelos conhecedores da fotografia mais dura do "infame" fotojornalista. Mas também encontramos o humor e o amor pela cidade ("A Travelogue With a Heart", lê-se no genérico) que estão presentes em boa parte da sua obra fotográfica. Contudo, mesmo na parte dedicada a Coney Island, as imagens aparecem atravessadas por uma aragem romântica que não está mais patente nas fotografias furtivas e *voyeuristas* de Weegee do que, por exemplo, nas fotografias optimistas de Sid Grossman tiradas no mesmo local. Sobre esta diferença de *mood*, Ken Jacobs dá-nos uma perspectiva que o próprio Weegee (2013) confirma na sua autobiografia: "Penso que ele precisava de fazer uma pausa desses retratos brutais" (Anexo III, p. 435). É, acima de tudo, a pureza dos planos de *Weegee's New York*, dispostos num fluxo aparente-

[160] Idem: "firemen couldn't reach them in time... on account of the stairway collapsing".
[161] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Even Charlie Chaplin, who never attended any of the Hollywood premieres, showed up. He told me that my film on New York City was one of the most beautiful and sensitive things he had ever seen".

mente anárquico de signos, que mais terá comovido não só Chaplin como, aliás, alguns dos nomes principais da cena *avant-garde*.

A Nova Iorque de Weegee é o paradigma de uma cidade em estado de delírio, a mesma sobre a qual teoriza Rem Koolhaas no emblemático livro sobre a Big Apple que atrás citámos. Os seus efeitos distorcivos ou anamórficos sobre a imagem, tendentes à abstracção pura (pictórica) feita de cor e forma, colocam toda a cidade numa grande casa de espelhos, como uma ampliação daquela que fazia as delícias das crianças no *dreamland* de Coney Island. Acelerando ou desaceralando o movimento das pessoas, dos carros, dos céus, fragmentando e esticando o espaço, oscilando o pequeno com o grande, o perto com o longínquo, Weegee não procura nesta sua visão da cidade uma verdade documental tradicionalmente atribuída à "boa prática" fotojornalística. Como um puro artista *avant-garde*, ele desafia os nossos "hábitos perceptivos" (Brenez 2006, 45), propõe a criação de um mundo eufórico ou festivaleiro em imagens que, de algum modo, antecipam os filmes alucinogénicos ou os famosos *lightshows* dos anos 60, que terão como expressão mais perfeita em película *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1966) de Ronald Nameth (60).

No seu corrosivo livro *Underground Film: A Critical History*, Parker Tyler, que escreveu vários artigos para a *Film Culture* e textos de sala para o Cinema 16, debruça-se sobre a "moda" do anamorfismo no cinema *underground* norte-americano, começando desde logo por comparar o uso de efeitos distorcivos a uma *trip* psicadélica. Em *Weeegee's New York*, refere Tyler (1995, 124), "A novidade óptical apela 'psicadelicamente' mesmo para aqueles que não estejam sob a influência de uma droga". Em certo sentido, o filme de Weegee é feito a pensar Hollywood. Não a Hollywood de *zombies* com a qual se irá deparar atrás das câmaras, mas a Hollywood-droga que *faz delirar* no ecrã. Melhor: Weegee *alucina* a sua Nova Iorque fotográfica. A "Weegeelândia", termo que o próprio gostava de usar, é agora, para retomarmos a expressão de Baudelaire, um verdadeiro "armazém de signos".

Nas imagens sobreimpressas da Broadway e de Times Square, Weegee atinge as alturas do que Gilles Deleuze, apoiando-se no Cine-Olho de Vertov e na estética *underground*, definiu como percepção gasosa ou grão da matéria. "[T]rata-se de facto", explica o filósofo em *Cinéma 2* (Deleuze 2006, 133), "de atingir uma percepção pura, tal como está nas coisas ou na matéria, até onde se estendem as interacções moleculares". A constante no cinema *underground* é a construção de um "estado gasoso

da percepção, por diversos meios", que tem como "agenciamento de enunciação correspondente" a "droga como comunidade americana" (135) ou, nas palavras de Parker Tyler (1995, 61-62), a droga como "Atitude"[162].

Como nos confidenciou Ken Jacobs em entrevista, falar de *Weegee's New York* é falar de Amos Vogel, figura central na história do cinema experimental norte-americano dos anos 50, que na sua actividade de programador ou curador ajudou a moldar o pensamento e a prática de toda uma geração de jovens cineastas que queriam ter pouco que ver com o sistema de Hollywood (Anexo III, p. 433). Amos Vogel e a mulher Marcia Vogel fundam em 1947 o cineclube Cinema 16, onde vão passar filmes experimentais, documentários, clássicos do mudo, filmes estrangeiros, até filmes científicos, produzindo assim, nas palavras de Ken Jacobs, uma série de "choques para o sistema" e tornando-se, com isso, um dos nomes mais influentes na história da vanguarda norte-americana do pós-guerra[163].

Uma das sessões mais populares terá sido a de *Weegee's New York* em Junho de 1948, tendo o filme voltado a passar em Outubro de 1955 (MacDonald 1997-1998, 7). Nem de propósito, este era, de raiz, um trabalho conjunto de Weegee com o compatriota Amos Vogel. Conta Vogel, no documentário *Film as a Subversive Art: Amos Vogel and Cinema 16* (2004), que Weegee procurou a ajuda do programador para dar uma ordem ao vasto *stock* de imagens que tinha em mãos: "Ele mostrou-me o filme, que eu amei desde o começo. Só senti que era demasiado longo e continha sequências que não contribuíam para o sucesso do filme (...). Foi o primeiro e último filme onde exerci o meu talento como montador". Para Scott MacDonald, a montagem de Amos Vogel não será mais um acto de cinema que um acto de programação, visto que aproxima e distancia a primeira parte, "New York Fantasy", da segunda parte, "Coney

[162] Texto contemporâneo do livro de Tyler, *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood aprofunda a ligação entre o cinema de vanguarda, dito "sinestético", e o efeito "expansivo" das drogas na actividade da mente. Escreve o também crítico da *Film Culture*: "O cinema sinestético é um *continuum* de espaço-tempo. Não é nem subjectivo, objectivo ou não-objectivo, mas antes tudo isto combinado: isto é, *extra-objectivo*. Sinestético e psicadélico significam quase a mesma coisa. (...) Sob influência de alucinogénios uma pessoa experiencia sinestesia, além daquilo que o Dr. John Lilly chama 'ruído branco' (w*hite noise*), ou sinais arbitrários no controlo do mecanismo do bio-computador do homem" (Youngblood 2001, 81). Apresentámos as principais linhas da teoria de Youngblood na aula «*Expanded Cinema* de Gene Youngblood: o 'cinema do amanhã' hoje», dada no âmbito do seminário Estéticas Pós-*media*: Cinema Expandido, ministrado pela Professora Doutora Teresa Cruz na FCSH-UNL, ano lectivo 2015-2016. A mesma pode ser ouvida aqui: https://vimeo.com/149215597.

[163] A sessão do Cinema 16 mais relevante de um ponto de vista histórico terá sido o *double bill* do dia 11 de Novembro de 1959 composto por *Pull My Daisy* de Alfred Leslie e Robert Frank e *Shadows* de John Cassavetes. Esta sessão será como que a primeira pedra do movimento *underground* norte-americano dos anos 60.

Island", segundo os modos gerais de configuração do real que se farão representar nos filmes mostrados no Cinema 16. Com a primeira parte mostrava um documentário que celebrava "(...) a expressão *avant-garde* de realidades interiores", ao passo que na segunda parte promovia uma "(...) exploração documental do mundo físico" (8).

Outro sucesso na vida relativamente curta do Cinema 16 (fecha portas em 1963) foi *N.Y., N.Y.* (1957), filme de Francis Thompson que se inscreve claramente nesse primeiro modo de configuração do real. Trata-se de uma visão caleidoscópica, "olho de mosca"[164], sob nítida influência da primeira parte do filme de Weegee e Vogel. Se em "New York Fantasy" *vemos a visão* de Weege sobre a cidade que tanto ama ou que tanto o delira, da mesma forma, em *N.Y., N.Y.* Francis Thompson interpreta a cidade com o intuito de veicular na pele das imagens a sua excitação de viver em Nova Iorque. Quando Scott MacDonald (1997-1998, 8) escreve que a Nova Iorque de Thompson "torna os espectadores em crianças visuais" não está só a chegar à raiz do que liga *N.Y., N.Y.* a *Weegee's New York*, está também, de uma maneira lapidar, a explicar a popularidade que os dois filmes granjearam no seu tempo. Os dois produziram um sentido de maravilhamento que fazia regressar o espectador às suas origens de criança e o cinema à sua infância feiral. Esta "equação perfeita" fez a então jovem comunidade *avant-garde*, onde se contavam Jonas Mekas (*Walden*), Marie Menken (*Go! Go! Go!*) e Shirley Clarke (*Bridges-Go-Round*), sonhar mais altos voos para o *medium* da sua expressão.

Independentemente do papel decisivo que, de facto, Vogel teve na concretização do seu filme, o que Weegee põe em prática no plano (no fotograma) é o que, na mesma altura, começa a explorar na fotografia, através de uso de lentes especiais. Os seus *trick shots*, nomeadamente as suas foto-caricaturas a celebridades como Marilyn Monroe e Andy Warhol, vão marcar a segunda parte da sua carreira, mas é em primeiro lugar nesse seu filme que é testada a capacidade do aparelho fotográfico de ser

[164] No momento apoteótico do clássico de ficção científico *The Fly* (1958) de Kurt Neumann, quase três décadas depois actualizado por David Cronenberg, o cientista Andre Delambre revela-se à sua mulher Helene depois de uma experiência que correu muito mal envolvendo o teleporte do seu corpo de uma cabine para outra que acabou por ter a nada desejada companhia de uma mosca que, no sítio errado à hora errada, interferiu irreversivelmente na reconstrução do corpo do cientista. Andre, tornado meio homem, meio mosca, mostra o seu rosto à mulher, mas não evita que esta entre em pânico com o que vê. Os gritos são lancinantes. O filme dá-nos a ver o horror estampado no rosto de Helene a partir de uma subjectiva de Andre. Essa "visão de mosca" é simulada num efeito óptico que multiplica a mesma imagem de Helene em vários fragmentos, como que num prisma. Hollywood procura, deste modo, dar acesso à visão de uma mosca, e dos seus milhares de olhos, através de um efeito óptico desenvolvido nas suas margens por Thompson e Weegee.

uma ferramenta verdadeiramente criadora ou, como chegava a dizer, capaz de "criar um mundo seu". Potenciará o que Kracauer designava, entre as funções reveladoras do cinema, "os modos especiais da realidade", mas aqui induzidos não pela droga ou qualquer estado de agitação, mas pela vontade de aceder ao, retomando as palavra de Deleuze (2006, 134), "mundo cezanniano anterior aos homens, uma alvorada de nós", isto é, ao "elemento genético de toda a percepção" (135). Deleuze sintetiza aqui muitos dos fios de pensamento que Stan Brakhage reune no seu livro-manifesto *Metaphors on Vision*. Neste texto publicado em 1963, um ano antes de lançar o épico *Dog Star Man*, o cineasta *underground* norte-americano promove uma actualização crítica do conceito vertoviano de Cine-Olho, na medida em que propõe um cinema que restaure um "estado anterior" da percepção, desembaraçado dos artefactos e do aparato conceptual e crítico da cultura:

> "Imagine um olho liberto das leis da perspectiva feitas pelo Homem, um olho sem os preconceitos da lógica de composição, um olho que não responde ao nome de tudo mas que deve conhecer cada objecto encontrado na vida através de uma *aventura da percepção*. Quantas cores existem num campo de relva para o bebé que gatinha desconhecendo 'Verde'? Quantos arco-íris consegue a luz criar para o olho desinstruído? (...) Imagine um mundo anterior a 'no princípio era a palavra'" (o sublinhado é nosso) (Brakhage 2001, 12).

O olho em Brakhage é um olho expandido por resistir à sua domesticação pela técnica – daí que o cineasta vá intervir directamente sobre a câmara de filmar e sobre a película, corrompendo a sua "determinação mecânica" (Brakhage 2001, 21) – e muito activamente por ir não *além* do nosso estado perceptivo normal, mas *antes* dele ao encontro da já referida "alvorada de nós". Essa anterioridade manifesta-se numa interioridade, ou melhor, numa *indagação interior* que nos faz ver de dentro para fora e não de fora para dentro, o que explica o fascínio soberano de Brakhage pelo que o olho pode dar a ver (olho míope, olho fechado, olho alucinado, olho desinstruído) em detrimento de qualquer mito de apreensão total da realidade exógena[165]. Falamos

[165] Não é irrelevante o facto de uma das coisas que Brakhage fez quando decidiu tornar-se realizador foi ter começado a ver o mundo sem os óculos que habitualmente usava (Sitney 2002, 167). O pouco que os seus olhos lhe davam sobre a realidade era o muito que lhe permitia explorar o mundo liberto

aqui, ainda, desse processo de tornar a visão do cineasta convertível numa experiência ou "aventura da percepção" para o espectador, que através dela reganha, nem que por breves instantes, o que foi o seu olhar de criança sobre o mundo. Sendo esta a mais revigorante missão do cinema de Brakhage, a maioria dos seus filmes terá como principal tema a própria matéria de que são feitos ou os modos da sua profanação técnica levada a cabo pelo cineasta tornado protagonista, isto é, constituir-se-á como um conjunto de muito pessoais e muito radicais "metáforas sobre a visão". Em contraponto, e voltando à visão de Weegee e Vogel, será interessante reconhecer como a "forma gasosa", quando aplicada a um filme narrativo de Hollywood, a comédia de Red Skelton *The Yellow Cab Man* (1950), vai surgir como construção de um estado psíquico alterado, no caso, induzido por hipnose. Ainda assim, e apetece dizer "inevitavelmente", as imagens desse filme que foram criadas por Weegee são de Nova Iorque e são as únicas que não foram rodadas em estúdio (Anexo I, p. 391). A realidade da rua como o sonho-pesadelo da máquina Hollywood? Mesmo abalando o nosso estado perceptivo "normal", Weegee nunca deixou de ter a realidade nua das ruas como a sua primordial matéria estética/perceptiva.

Adianta Weegee (2013) na sua autobiografia: "A fotografia foi inventada para registar cenas da Natureza, como um lápis. Com as minhas novas lentes e novas técnicas, consegui ir para lá disso"[166]. Nesta tentativa de "ir além" daquilo que o aparelho lhe dava a ver Weegee vai intervir directamente sobre ele, decompondo-o como uma criança que procura novas funções no seu brinquedo atirando-o ao chão ou lançando-o contra a parede. Weegee sempre amou a sua câmara, mas só agora ousava usá-la como um brinquedo. Dito por outras palavras: só agora ousava, como escreve Nicole Brenez (2006, 30) em *Cinémas D'avant-garde*, "interrogar o dispositivo". A sua pulsão experimentalista nasce após ter descoberto um pequeno caleidoscópio numa loja de brinquedos. "Fascinaram-me os desenhos belos e simetricamente coloridos que obtinha ao apenas rodá-lo. Por isso, comprei um. (...) Depois pensei se poderia

---

dos artefactos da cultura, aproximando-se, assim, de um estado de indistinção perceptiva que se crê predominante nas crianças. A *closed-eye vision*, isto é, as manchas de luz que o olho nos dá a ver quando fechado ("fosfeno"), é outro modo perceptivo "anterior" e "interior" fundamental para se entrar em Brakhage.

[166] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "Photography had been invented to record scenes from nature, like a stencil. With my new lenses and new techniques, I had gone beyond that".

tirar uma fotografia através dele"[167] (Weegee 2013). E assim o fez. Weegee aplica o resultado das suas experiências na longa sequência de *Windjammer* (1958) passada em Nova Iorque. Este filme, rodado no formato largo Cinemiracle, devedor da Polyvision de Abel Gance, narra a aventura transatlântica de jovens marinheiros a bordo do navio norueguês Christian Radich. Com a chegada do grupo de forasteiros à "cidade que nunca dorme", esta vai apresentar-se debaixo de uma cornucópia de efeitos em cada um dos três ecrãs do Cinemiracle. Edifícios, carros, pessoas... a matéria floresce ininterruptamente! Pese embora o sotaque norueguês, aqui ainda *vemos a visão* de Weegee (Anexo I, p. 391).

Por muito decepcionante que tenha sido a passagem de Weegee por Hollywood, contam-se alguns trabalhos que realiza na qualidade de fotógrafo de cena ou mesmo actor que são mais do que meras curiosidades. A sua mais relevante contribuição acontece no *backstage* de *Dr. Strangelove* (1964). Kubrick sempre fora um admiradora confesso do trabalho fotográfico de Weegee. Um filme como *Killer's Kiss* (1955) lembra Weegee na cena da fuga do herói para o oficina onde estão guardados vários manequins, alguns deles desmembrados. Weegee fotografou "dummies" até ao fim da sua vida: "Para Weegee em Nova Iorque, eles tornaram-se beldades de 200 dólares (...)", notou Paul Strand (2006, 21). A obsessão era de tal ordem que acabou transformada no principal tema de um filme. *The 'Im'probable Mr. Wee Gee* (1966), o único filme que Weegee protagonizou, faz dele um *clown* pervertido que viaja pelo mundo, entre Nova Iorque, Paris e Londres, no encalço do manequim que lhe roubou o coração (Anexo I, p. 392).

O interesse de Kubrick pelo trabalho de Weegee levá-lo-á a tornar-se fotógrafo de cena em *Naked City*, experiência que terá determinado a sua mudança para o cinema (Mather 2013, 183). Weegee irá documentar no *set* de *Dr. Strangelove* a mítica batalha de tartes de creme que acabou por ficar ser excluída da montagem final. Pertence também à mitologia do filme a história de que o estranho sotaque e o tom de voz agudo da composição de Peter Sellers enquanto Doutor Estranhoamor resultaram do convívio com Weegee. À frente das câmaras, Weegee interpreta papéis que duram poucos segundos, sendo que alguns aparecem como comentários mais ou menos jocosos à sua própria vida. Por exemplo, começa por dar corpo a um fotojornalista em

[167] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "I was fascinated by the beautiful and colorful symmetrical designs you got by just rotating it. So I bought one. (...) Then I wondered if I could take pictures through it".

Every Girl Should Be Married (1948) e figura como vagabundo no drama, ambientado numa missão da Bowery, *Journey Into Light* (1951). No clássico do *noir The Set-Up* (1949) ele controla os tempos de um combate de boxe e no *remake* norte-americano do clássico de Fritz Lang, *M* (1951), ele é um dos "loonies" sob suspeita de serem o tão perseguido assassino de crianças. Nenhum destes ambientes lhe era completamente estranho. Com efeito, em Weegee o cinema não precisava do cinema, que é como quem diz: Weegee, só ele, respirando e trabalhando, era cinema o bastante.

5.3. Rudy Burckhardt e a cidade em movimento

Fotógrafo, cineasta, pintor e poeta. Rudy Burckhardt é o epítome de um artista plural que sempre viveu em trânsito. Fotografou em todas as cidades por onde passou, começando naturalmente pela sua cidade natal, Basileia, passando depois por Londres e Paris, depois teve a sua estada mais longa em Trindade e Tobago durante a Segunda Guerra Mundial, palco onde serviu como fotógrafo dos *signal corps*. Viaja ainda ao Haiti e pela Europa afora sempre na companhia do poeta e crítico de dança Edwin Denby. De qualquer maneira e pese embora toda esta variedade de experiências, Nova Iorque será sempre "a" cidade de Rudy Burckhardt. No entanto, *nela e por ela* nunca travou o seu gosto pela viagem ou pela *flânerie* (Katz 2004, 49). É Nova Iorque o principal modelo da sua arte – "A sua arte é a cidade (...)", escreveu o pintor e amigo Alex Katz (Anexo III, p. 450) –, seja na fotografia, no cinema, na pintura como, se é possível continuarmos a compartimentar as formas da sua expressão, na poesia.

Burckhardt nunca deixou de fotografar mesmo quando filmava ou pintava. Por exemplo, o seu gesto poético era inclusivo e coeso o suficiente para nunca nele conseguirmos destrinçar muito bem o que fundamentalmente distinguia o Burckhardt fotógrafo do Burckhardt cineasta. Desde cedo, Burckhardt vai responder ao efeito esmagador da cidade de Nova Iorque com uma Leica numa mão e uma Victor na outra. Conta Philip Lopate (2004, 26) que Burckhardt usará muitas vezes a fotografia como dispositivo de reconhecimento, fotografando primeiro o que filmaria depois. Numa fase inicial, enquanto o cinema não se impõe como a sua principal ocupação, Burckhardt faz o contrário: filma o que andara a fotografar. Mais tarde, irá pintar

muito do que andara a filmar e a fotografar. "Em 1937, comprei por 17 dólares uma câmara 16mm em segunda mão com uma lente de uma polegada, a 'Victor'. Não havia escolas de cinema na época, por isso, comecei a filmar as mesmas coisas que fotografava nas ruas de Nova Iorque" (Burckhardt 1998, 185). Esta relação dialógica entre os dois *media* será uma constante na obra de Burckhardt até aos anos 80, quando abandona a fotografia. Burckhardt vai transferir para o cinema o seu muito particular olho para o detalhe e nele irá potenciar a sua capacidade de observar os ritmos, movimentos ou, para usar uma palavra da sua preferência, as "coreografias" da cidade. O "olho para o detalhe" traduzirá uma atracção micro ou macroscópica pelo pequeno, que se revelará tanto o seu mais notável traço estético como resultava de uma pura estratégia de sobrevivência. Um rapaz de 21 anos caído numa selva urbana vai encontrar na fotografia a sua bússola ou, mais concretamente, uma maneira de enfrentar, e superar, o "infinitamente maior" da cidade.

> "A tremenda diferença em escala entre os edifícios altos e as pessoas a moverem-se contra eles na rua deixou-me atónito, e levei alguns anos até me sentir preparado para fotografar. Comecei com os detalhes. Configurando uma visão de câmara 9 por 12 centímetros num tripé, fiz fotografias planas e directas dos muros, das entradas dos edifícios, ornamentos, fontanários, lojas de doces, barbeiros, sinais dos telefones ou da Coca Cola" (Burckhardt 1998, 194).

Burckhardt vai surpreender nas formas encontradas no chão, nas fachadas dos edifícios e magnificamente nas roupas dos transeuntes uma possibilidade de composição próxima a um dos seus ídolos de então: Piet Mondrian. O seu "olho de detective", como lhe chamava Edwin Denby (Haldemann e Schüpbach 2006, 11), era um olho que perseguia, com uma lupa, jogos de formas ou de ângulos que produzissem algum tipo de comentário sobre a vida urbana. Encontrar uma ordem, uma ordem geométrica ou pictórica, numa cidade convulsa como era Nova Iorque constituía o principal desafio para Burckhardt. Anita Haldemann define este *gestus* como "pura fotografia": "procurando, seleccionando e registado estruturas ou composições existentes sem intervir ou encenar" (12). A fotografia aproximava-se, assim, não só da pintura compartimentada de Mondrian, mas também nela se vai exercitar o seu interesse pela

arte da colagem, que mais tarde atravessará a sua obra, fotográfica, pictórica e mesmo cinematográfica.

A colagem surge na obra de Burckhardt como uma conjugação de fragmentos, detritos inclusive, da vida urbana: o padrão de uma saia, pernas em movimento, sapatos de formas e cores variadas, um bueiro, uma boca de incêndio, lixo no chão, publicidade escrita e desenhada em cartazes, a cor e textura do pavimento e da parede, a geometria dos azulejos de uma loja... Uma fotografia da sua longa série dedicada aos passeios concentra em si, sinopticamente, muito do que distingue o olhar de Burckhardt entre os fotógrafos da sua geração. Em *Circles* (1939) os círculos escuros dispostos em série no chão da cidade dialogam com os círculos brancos da saia da mulher que por ali passa, e de quem apenas vemos a sombra e as suas pernas em movimento (Anexo I, p. 392). Entre o chão da rua e as pernas que se mexem temos a simbiose perfeita entre a cidade e a pessoa: o círculo como o movimento eterno, dos negócios, da indústria, enfim, da roda. E já nesta ideia de pôr o movimento *a girar* numa fotografia se pode surpreender o desejo de Burckhardt pelo cinematógrafo e pela dança. Como nos apontou o cineasta e curador suíço Hannes Schüpbach (Anexo III, p. 445), "O que é peculiar nas fotografias e filmes de Burckhardt é a ênfase dada ao ritmo".

Outra fotografia tirada por Burckhardt na mesma altura tem o significativo título *Dancing in Daily Life*. Celebra-se aqui a beleza desses movimentos espontâneos que conduzem a multidão de um ponto a outro. Em *34th Street and Broadway* (1939), Burckhardt não mostra apenas o lugar de um cruzamento entre ruas, mas também um fluxo de pessoas, composto maioritariamente por mulheres, que atravessam a estrada movimentando braços e pernas em perfeita sincronia (Anexo I, p. 392). Um estilo de marcha determinado e gracioso que é sinalizado pela postura vertical e o olhar em frente, imparável, de cada uma das transeuntes que atravessam lateralmente a imagem, da esquerda para a direita.

Não há melhor introdução ao olhar burckhardtiano que o texto «Dancers, Buildings and People in the Streets» de Edwin Denby: "Dançar no dia-a-dia", escreve o poeta, "é também ver os belos movimentos e gestos que as pessoas fazem" (Denby 1965, 197). Mas não só o movimento

> "objectos à volta delas, a forma das divisões onde vivem, os ornamentos arquitecturais feitos à volta das janelas e portas, as maneiras peculiares como os edifícios terminam no ar, os tanques de agua, as diferenças fantásticas das suas fachadas no primeiro andar" (Denby 1965, 199).

Denby descobriu precisamente esta forma de dança, espontânea, autêntica, absolutamente não-encenada, graças à fotografia de Burckhardt: "Eu não teria visto todas estas coisas se não as tivesse visto antes nas fotografias de Rudolph Burckhardt" (Denby 1965, 200). Quando regressa da guerra, Burckhardt vai fazer-se membro da Photo League, para aí em 1948 realizar a sua primeira exposição a solo. Nesta altura já não se encontravam no seu *portfolio* apenas exemplares do tal olhar detectivesco sobre as ruas de Nova Iorque. Regressado de Trindade e Tobago, onde servirá no exército norte-americano, Burckhardt vai começar a fotografar debaixo e acima das ruas, isto é, tanto no metro de Nova Iorque como no topo dos edifícios.

A sua série de fotografias no metro é muito mais abstracta que a de Walker Evans ou de Helen Levitt – "(...) os viajantes parecem suspensos contra um mar de preto", escreve Vincent Katz (Burckhardt 1998, 186) em «Mobile Homes: The Art of Rudy Burckhardt». Também aqui ele é puxado pelo detalhe, nomeadamente sob a forma de um muito explícito *close-up* numa sequência de duas fotografias que apelidou simplesmente *Subway* (1947). Um homem idoso segura no varão branco da carruagem. Numa imagem Burckhardt oferece-nos a "fotografia típica", em campo alargado, onde identificamos "quem segura", "o que segura" e "onde". Na segunda fotografia, Burckhardt dá-nos um típico... Burckhardt. O homem é já "só mão", na medida em que deixámos de ver o resto. Ao lado da mão que segura a vara – que, por sua vez, apetece escrever, *sustenta a imagem* – vemos em segundo plano um homem sentado, com um abatimento no rosto que lembra os viajantes de metro fotografados subrepticiamente por Walker Evans. A atenção microscópica ao detalhe, das coisas, das pessoas, da sua muito particular coreografia, não será completamente estranha à longa série de fotografias que Burckhardt tira à cidade de Nova Iorque a partir dos telhados de alguns dos seus mais altos edifícios. Descreve o fotógrafo:

> "Comecei a subir edifícios com 20 ou 30 andares. Um pouco como escalar os Alpes, mas com um elevador. De um telhado amplo e plano podes conseguir vistas inesperadas e emocionantes de outros edifícios –- alguns mais altos, outros mais baixos –, torres de água, colunas, ornamentos, fumo, sombras, e o pequeno tráfego lá em baixo pelo desfiladeiro – tudo reunido pelo Homem –, inúmeras, anónimas, atarefadas criaturas que não têm a mínima ideia sobre o que acrescentam" (Burckhardt 1998, 195).

A partir destas palavras fica claro o interesse de Burckhardt em continuar a trabalhar a ideia de colagem a partir do fragmento ou da miniatura, mesmo que de um ponto de vista diametralmente oposto ao das suas fotografias dos passeios. A sua fotografia mais famosa tirada de um telhado é, sem dúvida, *Flatiron Building* (1947-48). No centro da imagem temos o histórico edifício com 20 andares que dá título à fotografia, erigido em 1902 no Financial District, situado no cruzamento entre a Broadway e a Fifth Avenue. A imponência deste edifício, relativamente pequeno para os padrões contemporâneos, é produzida pelo ângulo e hora do dia em que Burckhardt o fotografa, que permitem expandir o edifício sobre a avenida, através da sua monumental sombra que se projecta no asfalto. A sombra supera o edifício pela lente de Burckhardt. A sua forma cilíndrica e pontiaguada, pronunciadamente fálica, comunica a vitalidade e energia viril da cidade. Ao mesmo tempo, em torno da sombra tutelar, totémica, carros e pessoas são reduzidos ao tamanho de formigas. Quase três décadas depois, Burckhardt vai realizar uma espécie de resposta a esta sua célebre fotografia, mas, desta feita, apontando a câmara para o chão.

Em *Flatiron Building I* (1973), vê-se reflectida a característica silhueta do mesmo edifício em poças de água formadas numa passadeira de peões da 23th Street. As únicas referências humanas são dois pares de pernas em movimento no topo da imagem. Falámos em "resposta", mas o que queremos dizer é que, *apesar de tudo*, os dois olhares são equivalentes, transmitindo o mesmo sentido de pequenez perante a monumentalidade (Anexo I, p. 392). A rasar o chão ou a tocar os céus, a câmara de Burckhardt aspira a encontrar composições que relativizam – ou fazem tocar entre si – as noções de pequeno e de grande, de próximo e de distante. Como em Walker Evans e em Berenice Abbott, cultiva-se em Burckhardt um olhar "estrangeiro" sobre

os lugares, potenciando-se deste modo aquilo que Kracauer e Balázs tinham como uma das funções do *medium* fotográfico: a revelação de coisas, lugares ou pessoas – e, acrescentaríamos aqui, "gestos e movimentos" – que o homem médio "sabe de cor [*know by heart*] [mas] não sabe com o olho". A força das imagens de Burckhardt reside, por inteiro, no poder que o seu "olhar estrangeiro" tem em guardar e fixar os dados imediatos da experiência ou, invertendo os termos desta proposição, no poder que esse olhar específico lhe confere enquanto homem entre homens. Ele atesta o aforismo certeiro de Paul Valéry (2007, 502) nos seus *Cahiers*, que dita: "O poder do homem reside no seu olhar, no ângulo, movimento, fixidade, independência que o seu olhar conserva/ guarda /".

Se Burckhardt fotografava pouco o homem da rua, estando, por isso, à margem da fotografia sócio-política que fazia escola em espaços como a Photo League, não se pode dizer que a sua fotografia e o seu cinema sejam despersonalizados. De facto, o seu olhar não atesta apenas o seu factual estrangeirismo, mas também chama a si – inclui como também chega a exibir – conhecidos, amigos e amantes. Como escreve Vincent Katz (2004, 47), a arte de Burckhardt é também uma arte da amizade, isto é, uma arte eminentemente amadora. Ou antes diríamos: *chaplinianamente* amadora. Precisamente, Philip Lopate (2004, 7) escolhe a célebre frase de Calvero em *Limelight* para abrir o seu longo e minucioso texto «Rudy Buckhardt's Life and Work: How Wide is Sixth Avenue»: "We are all amateurs, because we never have time to be anything more".

Uma das primeiras fotografias que Buckhardt tira em Nova Iorque atesta o seu amadorismo descontraído, que também consubstancia um certo gosto pela estética do *snapshot*. *Edwin Denby on 21st Street* (1937) foi tirada de um telhado que "rasga" ao meio a imagem: à direita, a agitação urbana "miniaturizada" pela distância; à esquerda, um impassível Edwin Denby sentado de frente para a câmara (Anexo I, p. 393). A pose e rosto liso parecem mimar um dos heróis de Burckhardt: Buster Keaton. É Philip Lopate (2004, 11) que nota: "Há algo de keatonesco (os dois homens partilhavam o *deadpan* atordoado) em relação ao devidamente vestido Denby estando para ali sentado, como se ele tivesse sido disparado de um desfiladeiro e tenha aterrado calmamente no telhado". Esta fotografia tem tanto de "caseira", com a sua *private joke* keatonesca e a inclusão de Denby, o terno e eterno *compagnon de route* de Burckhardt, como de rigorosamente encenada. E assim se fará uma boa parte da sua arte descom-

plexadamente amadora: entre o olhar cândido sobre a cidade e o registo descontraído da vida e das amizades.

Observou ainda Vincent Katz (Burckhardt 1998, 187): "(...) Burckhardt estava sempre a 'amigar' e a ser 'amigado' pelas sucessivas gerações". De facto, muito por via de Denby, Burckhardt vai conhecer e, nalguns casos, tornar-se amigo de algumas das principais figuras da cena artística nova-iorquina dos anos 40 e 50, com especial incidência sobre o grupo de poetas da New York School (John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara e James Schuyler). Fará várias amizades no meio da dança e da pintura abstracta, começando desde logo pelo seu primeiro vizinho em Nova Iorque Willem de Kooning. Burckhardt irá documentar em filmes e fotografias um contexto de enorme efervescência artística. O seu primeiro filme, que tem no título a sua primeira morada em Nova Iorque, *145 W. 21* (1936), resulta de um trabalho de carolice realizado por um grupo de jovens artistas. O filme reproduz o espírito das comédias burlescas de uma bobine. Abre com uma panorâmica de 180º realizada no mesmo tecto onde Buckhardt virá a fotografar Denby. O movimento de câmara é instável e rápido, mas conseguimos ver ao fundo dois vultos congeminando alguma coisa. Depois, Burckhardt transporta-nos para dentro daquele que era o apartamento que partilhava, então, com Denby. É este último que surge no plano a escrever à máquina. A sua "stoned face" é inequivocamente keatonesca. Enquanto ele martela na máquina de escrever, a sua mulher no filme diverte-se a folhear uma revista. Após denunciarem a sua presença, os dois homens que vimos inicialmente convencem o casal de que estão ali para consertar o tecto. Quando o casal sai de casa para ir ao cinema, a dupla de rufias aproveita a ausência para lançar mão a todo o dinheiro que encontrar. No último plano, vemos Rudy Burckhardt, e a sua Victor colocada num tripé, a dar instruções ao casal, que desfecha esta história com um *happy ending* depois de descobrir que a nota mais gorda saiu incólume ao raide dos ladrões. Um dos ladrões era interpretado pelo compositor Aaron Copland e o filme conta ainda com *cameos* do escritor Paul Bowles e do dramaturgo e compositor Virgil Thompson.

Os filmes que Burckhardt vai assinar até meados dos anos 40 estão imbuídos deste espírito relaxado e *home made*. Eram, como escreveu Vincent Katz, exercícios com "(...) o ar de improvisação de uma brincadeira de crianças [*children's play*]" (186). *145 W. 21* será a morada de um cinema feito entre e para amigos, antevendo o

que Parker Tyler (1995, 97) define como a "Youth Attitude"[168] do cinema *underground*, para a qual Burckhardt irá contribuir ao longo da sua carreira com as suas comédias esgroviadas, muitas vezes paródicas do cinema de género hollywoodesco. Nota Lopate (2004, 37): "Rudy parece ter abraçado uma noção de *avant-garde* segundo a qual a arte deve ser lúdica, fortuita, orgânica, e não ser levada a sério". Para esses filmes o realizador suíço convocará amigos próximos, como Denby ou a sua primeira mulher Edith Schloss, mas também artistas renomados com quem se vai cruzando, destacando-se, entre eles, o Charlot do *underground* norte-americano, estrela de filmes de Ron Rice, Robert Downey Sr. ou Andy Warhol: Taylor Mead. Com ele "refaz" *Tarzan*, o clássico de Rice Burroughs que vai ser renomeado por Burckhardt *Tarzam*. Apesar de estes "story films" (30) serem muito diferentes das suas vistas rumorejantes sobre Nova Iorque que o vão notabilizar como um dos mais apreciáveis "documentaristas *avant-garde*" (Brenez 2006, 44), toda a obra de Burckhardt responde positivamente à bela imagem de Truffaut: "Os filmes reflectem sempre o prazer ou a angústia de fazer cinema". Buckhardt será sempre um coleccionador de pequenos gestos e de formas pobres, que se harmonizam graças aos lances do olhar e da amizade. Por trás de cada imagem, o prazer de ver e o prazer de partilhar.

Assim sendo, sem abdicar desses prazeres fundamentais, Burckhardt vai assumir a realização de um filme "mais ambicioso" (Burckhardt 1998, 195) após o seu regresso da Guerra. *The Climate of New York* (1948), com texto de Edwin Denby e música original composta por William Flanagan, vai compilar muito do que é a relação do cinema de Burckhardt com a fotografia e com o que viria a fazer mais tarde, nomeadamente com o uso da cor. É uma reinterpretação da *Manhatta* de Strand e Sheeler. Burckhardt começa por filmar Nova Iorque a partir dos tectos dos edifícios para terminar nas profundezas do metro, decalcando um percurso já batido na sua fotografia. Da mesma forma, alterna o plano geral da cidade, entendida como um grande organismo vivo, ao jeito do filme por vir de Hilary Harris *Organism* (1975), com o grande plano de rostos, pernas e mãos dentro das carruagens do metro.

Entre a vista geral e a atracção pelo detalhe, o cinema de Burckahrdt acompanha o seu *corpus* fotográfico tanto no tema como na escala. Na sequência filmada à

[168] Para Parker Tyler, o cinema experimental norte-americano dos anos 60 está imbuído de um espírito jovial que rompe com o *avant-garde* precedente, maioritariamente associado ao surrealismo (Buñuel, Dali, Cocteau e Maya Deren). Caracterizado como sendo extático, eufórico, universalmente tolerante e bufão, a vanguarda, defende Tyler (1995, 99), passou do horror e da tragédia para o êxtase e a felicidade. Os temas predominantes são o "(...) infantilismo e a comédia do homem-criança" (100).

noite em Times Square, este "clima" ganha luz e cor, uma intoxicante estimulação visual que será depois exponenciada nos aqui estudados filmes de Weegee e William Klein. Buckhardt maravilha-se com os signos da noite: néones, cinemas, teatros, bares e cafés (um deles chamado suspeitosamente *Rudy's Café*). As imagens parecem canalizar as palavras de Walt Whitman em *Mannahatta*, o poema épico de 1888 que tanto inspirou Strand e Sheeler: "Trottoirs throng'd—vehicles—Broadway—the women—the shops and shows,". Ensaia-se aqui um bailado visual que atingirá o estado gasoso em filmes posteriores, tais como *Square Times*, *Sodom and Gomorrha, New York 10036* e *Cerveza Bud*, e que a sua segunda mulher, Yvonne Jacquette, transformará numa pintura apropriadamente intitulada *Motion Picture (Times Square)* (1987).

A "sinfonia" seguinte será um dos seus filmes mais amados: *Under the Brooklyn Bridge* (1953). Sobre este filme, a sua primeira mulher, a pintora Edith Schloss, escreveu: "Era como todos os outros filmes do Rudy, uma observação gentil, levemente melancólica de pessoas comuns apanhadas em movimento, de perto e de longe, contra o clima de Nova Iorque" (Lopate 2004, 27). Na sua crítica publicada na *The Village Voice*, Jonas Mekas preferiu sublinhar a atenção ao detalhe, o despretensiosismo e o valor documental das suas imagens: "pertencem às melhores imagens de Nova Iorque feitas por qualquer pessoa"[169]. De novo, este será um filme sob clara influência de *Manhatta*, sobretudo no seu fascínio whalt whitmaniano por "high growths of iron, slender, strong, light, splendidly uprising toward clear skies". É o lado maciço, sólido e monumental dos edifícios e da ponte a primeira imagem que nos dá *Under the Brooklyn Bridge*. O título não mente: a Brooklyn Bridge será a protagonista. Por baixo dela, Burckhardt encontra princípios de histórias. Começamos por ver um conjunto de edifícios em processo de demolição, uma destruição que o seu cinema documenta recorrendo, a certa altura, à fotografia, para pôr em evidência o antes e depois da demolição. A seguir, ganha importância um restaurante, com vista privilegiada para a ponte, que serve refeições para a gente pobre de Brooklyn – o letreiro "Please Pay when Served" dá conta da condição social da clientela.

Depois, nas imagens mais belas do filme, vemos um grupo de crianças que se diverte debaixo da ponte, lançando-se despidas para as águas frias do Rio Hudson. É do mesmo ano a fotografia de Ruth Orkin *Boy Jumping into Hudson River*, mas as

[169] Citação extraída do *booklet* do DVD *Rudy Burckhardt's Films*, editado em 2002 pela Microcinema International.

imagens de Buckhardt são mais sobre o "paraíso perdido" das amizades de infância do que sobre a vertigem de um salto. O olho de Burckhardt é atraído para o movimento dos seus corpos, a forma desinibida como envergam a sua própria nudez (Anexo I, p. 393). A pureza destas imagens é surpreendente se pensarmos como, por exemplo, uma já experiente fotógrafa de crianças como era Helen Levitt sentiu a necessidade de filmar *In the Street* com uma câmara clandestina, incluindo no próprio filme o efeito caótico que a presença, uma vezes desencoberta, da câmara gerava nos seus modelos. Buckhardt, que sentia uma grande afinidade com o filme de Levitt, Loeb e Agee (Burckhardt 1998, 195), vai tornar-se invisível às crianças sem recorrer a quaisquer "artimanhas". Hannes Schüpbach esclarece, na entrevista que nos concedeu, que Burckhardt "(...) era conhecido por ser 'discreto', capturando espontaneamente o que estava ali. Não era muito alto e era capaz de se tornar parte da situação que queria filmar" (Anexo III, p. 446).

Comparando a fotografia de Levitt à de Burckhardt, Vincent Katz (Burckhardt 1998, 189) refere: "(...) as suas imagens de Nova Iorque parecem ser as de um forasteiro [*outsider*]". O estrangeiro parecia, deste modo, captar melhor o íntimo da cidade, sabendo como eternizar, sem truques, as imagens de uma cada vez mais rara pureza de espírito. No seu ensaio «The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee», Scott MacDonald observa como estas imagens de *Under the Brooklyn* não resultam hoje apenas como evocações gentis da infância, mas também dão conta do modo como a relação daquelas crianças com o seu corpo e a presença da câmara pertencem ainda a um tempo em que toda esta nudez era vivida num estado de inocência. "É difícil imaginar um grupo de rapazes dos anos 90 tão confortáveis consigo mesmos ou com o facto de estarem a ser filmados naquelas circunstâncias" (MacDonald 1997-1998, 6).

Não fujamos às evidências: Burckhardt estava ciente de que aqueles instantes captados pela câmara seriam os últimos vislumbres do paraíso contra o cenário de uma cidade industriosa feita de pedra e aço. As crianças brincam? Não, as crianças *ainda* brincam contra o que Whitman dizia ser "the mechanics of the city". É a ela que regressamos nos últimos instantes de *Under the Brooklyn Bridge*. Homens e mulheres, aliás, como na fotografia *34th Street and Broadway*, muito mais mulheres, de cores e andares diferentes, percorrem a pé as ruas da cidade, sempre com a ponte em

pano de fundo. As pessoas caminham e, com isso, coreografam a sempiterna dança do dia-a-dia. A mecânica do andar conduz a multidão até à boca escura do *Subway*.

Um dia o telefone tocou. "Quer fazer filmes comigo?", ouvia-se do outro lado. "Eu conhecia o seu trabalho, as suas caixas", conta Burckhardt (Lopate 2004, 30-31), que estava do lado de cá sem saber ao certo o que queria dele o escultor e cineasta experimental Joseph Cornell. Era o início de uma colaboração que teria uma importância decisiva na vida de Burckhardt. A importância era decisiva não por vir operar uma revolução, mas, bem pelo contrário, por abrir a arte de Burckhardt a um espaço silencioso de (ainda maior) depuração.

Antes de tudo, Cornell era um coleccionador de coisas inúteis que descobria em feiras, antiquários, lojas de quinquelharia ou mesmo pelas ruas. Como o trapeiro baudelariano, e retomamos a definição já citada de Benjamin, ele "(...) cataloga, colecciona tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que ela despedaçou". No documentário *Worlds in a Box* (1991), Susan Sontag resume bem toda uma vida: "He must have been clipping all his life". Os seus ficheiros, sempre devidamente etiquetados e arquivados, reuniam uma grande quantidade de coisas sem valor, tais como conchas, berlindes, bonecas, fotografias, postais e recortes de jornal.

Antes de construir uma das suas famosas caixas, Cornell errava pela cidade, e pela imaginação, à procura de uma ideia que desse uma qualquer ordem ao amontoado de coisas que ia juntando. As suas *shadow boxes* atestam o seu interesse pela ideia de viagem, sendo Paris o destino de eleição de Cornell, mesmo que este nunca tenha saído da sua cidade natal de Nova Iorque. Mas as caixas, se eram composta por coisas inúteis, tinham muitas vezes uma determinada função, por exemplo, a função de um jogo ou brinquedo – "A caixa como um jogo esquecido", como escreveu Cornell no seu diário, reproduzido em excertos no já citado documentário *Worlds in a Box*. Algumas caixas incluíam circuitos, jogos de perspectiva, uma infinitude de detalhes que faziam as maravilhas dos mais novos. Cornell tinha mesmo o hábito de emprestar as suas caixas às crianças do seu bairro. Contudo, para este artista auto-didacta, o seu primeiro espectador ou "jogador" era sempre o irmão, Robert, que sofria de paralisia cerebral, tendo passado grande parte da sua vida preso a uma cadeira de rodas. As caixas eram, mais do que colagens surrealistas para serem expostas num museu, brinquedos que faziam lembrar as máquinas de jogos de Coney Island, um dos lugares da

infância de Cornell. Da mesma forma, a sua obsessão por pássaros tem como alimento principal a fantasia pela viagem. Mas os seus vários mundos dentro das caixas eram sempre exactamente isso: realidades separadas do mundo exterior por um vidro; composições que se ofereciam à vista, mas nunca ao toque. Por aqui também se explica o fascínio de Cornell pelo cinema enquanto arte agenciadora de elementos heterogéneos dentro de um quadro que só podemos entrar e percorrer com o olhar.

Além do material para as suas colagens, Cornell vai coleccionar velhas películas que descobre durante as suas caminhadas. Cornell terá criado uma cinemateca espontânea, num tempo em que estas ainda não existiam, onde reunia em colecção cerca de 200 cópias, sobretudo do cinema mudo (entre elas, de filmes de Griffith e DeMille). Contudo, também aqui não se limitava a coleccionar, fazendo das obras da sua colecção material de apropriação e colagem. Cornell irá remontar alguns dos seus filmes, tendo em 1936 apresentado aquela que é a sua montagem mais célebre: *Rose Hobart*. Cornell terá adquirido numa feira da ladra o filme de 1931 *East of Borneo*. A actriz Rose Hobart é a protagonista deste *jungle movie* sem particular interesse. Exercitando o gosto pelo trabalho de *assemblage* que estava por trás das suas caixas, Cornell propôs a si mesmo encontrar outro filme dentro desse filme. Citando Michael Pigott (2015, 26) no seu livro *Joseph Cornell Versus Cinema*, diríamos que Cornell vai transformar uma forma de legibilidade, que obedece à mais rotineira linearidade clássica, noutra forma de legibilidade, mais "contraditória e subversiva".

Ao invés de o realizar, Cornell sonhou com um filme em que Hobart roubasse todas as cenas; um filme em que não existisse nada sem ser Hobart e os fenómenos do mundo natural, mais concretamente, uma explosão vulcânica e um eclipse, cujas imagens foram respigadas da sua colecção de documentários científicos. Cornell *ralentiza* a imagem, de 24 para 16 fotogramas por segundo, para esta ficar à velocidade do cinema mudo – onde a expressividade dos gestos era muito mais intensa – e acrescentou um filtro azul que, na tradição do cinema primitivo, significa noite, mas que aqui, reapropriado, significa sonho e desejo[170]. O filme de Cornell é a primeira prefi-

[170] A primeira exibição de *Rose Hobart* aconteceu em 1936 na Julian Levy Gallery. Salvador Dalí estava na plateia e reagiu ao filme com uma fúria descontrolada, alegando que Cornell havia roubado a ideia para um filme que este andava a cozinhar no seu subconsciente. Cornell, homem sensível, tímido e inseguro, não mais esqueceu a reacção de Dalí, de tal modo que continuou a montar e a remontar os seus filmes, mas evitando ao máximo mostrá-los em público. *Rose Hobart* é mostrado de novo numa sessão organizada por Jonas Mekas em 1963, na Anthology Film Archives. Segundo Michael Pigott (2015, 24), só nessa data *Rose Hobart* aparecerá na forma que conhecemos hoje, com o filtro azul e as

guração dos contemporâneos *fanvids*, vídeos realizados por "cibernautas" anónimos (*vidders*) que celebram a carreira de uma celebridade (Pigott 2015, 70). No ensaio «Le temps suspendu ou l'univers cinématheque de Joseph Cornell», Chatantal la Sauze (2003, 47) faz a seguinte descrição:

> "*Rose Hobart* é um concentrado amoroso de Cornell para uma actriz, uma cristalização poética e cinematográfica provocada notavelmente pelo desaparecimento da história contida inicialmente em *East of Borneo*. Cornell só se interessa pela actriz, o seu rosto ansioso e os movimentos graciosos do seu corpo valorizados pelos eclipses".

Esta atenção ao movimento e à graciosidade de gestos acabava por aproximar o filme de Cornell a uma visão do cinema que, então, enformava a escrita do teórico e crítico Béla Balázs, que nos livros que escreveu no período da passagem do cinema mudo para o sonoro exaltava o aspecto corpóreo ou fenomenal das imagens no grande ecrã, vendo nestas a possibilidade de captar, reproduzir e classificar movimentos e gestos. Fala concretamente do cinema como um dicionário de gestos e do estudo do cinema como uma "gestologia". Em certo sentido, Cornell diz o mesmo quando retira de *East of Borneo* todas as marcas da sua narratividade e se concentra no carácter inefável das imagens; no que elas revelam de uma presença: a da actriz celestial que lhe iluminava os sonhos como as estrelas iluminam a noite, como o sol depois do eclipse ou o fogo do vulcão que faz explodir a paisagem.

O trabalho de apropriação, colagem ou reciclagem de imagens do cinema não se ficava pelas imagens em movimento. Cornell reuniu ao longo da vida uma vasta colecção de imagens em postais, cartazes, recortes de revista, etc. referentes a filmes e, sobretudo, às actrizes que povoavam os seus sonhos. Transformou Hobart num fetiche cinematográfico, mas também ficou célebre por ter dedicado uma das suas caixas a uma superestrela do seu tempo: uma actriz com então apenas 19 anos que tinha por nome Lauren Bacall. Construiu ainda uma caixa de homenagem a Greta Garbo, que acabou por destruir após lhe chegar aos ouvidos a reprovação da musa por essa sua escultura.

---

músicas extraídas do LP *Holiday in Brazil* de Nestor Amaral and His Continentals, lançado originalmente em 1957.

Cornell aparecia, assim, no cinema como essencialmente um cineasta apropriacionista, pioneiro da forma do filme ensaístico de montagem que será levada a outros extremos nos anos 50 e 60 pela mão de realizadores *avant-garde* tais como Bruce Conner (*A Movie*) e Ken Jacobs (*Tom Tom The Piper's Son*). Mas Cornell também escreveu argumentos para filmes que nunca chegaram a acontecer. Um deles surgirá como particularmente relevante para dar conta da natureza reincidente do imagiário cornelliano, com a recorrência de certos temas visuais, tal como para se perceber o porquê de Cornell ter procurado Rudy Burckhardt para filmar cinco filmes para si e encetado colaborações semelhantes com dois nomes de peso do futuro NAC: Stan Brakhage, com quem realiza *Wonder Ring* (1955), filme cujos *outtakes* serão montados numa filme que ganhou o título especular *Gnir Rednow*[171], e Lawrence Jordan, com quem assina alguns filmes de animação em *stop motion* – nem todos terminados – que captam bem o imaginário infantil dos dois cineastas[172]. Com Burckhardt e Brakhage, Cornell vai, como aponta P. Adams Sitney (2002, 135-136), "capturar os humores que as coisas evanescentes lhe provocam. A delicadeza e requintado *timing* dos filmes evoca cambiantes de angústia, perda e mortalidade em contraste com a brandura do seu imagiário". Essa evanescência lírica, quase elegíaca, produzirá um cinema sempre algures entre o sonho e o documentário.

Este cinema estava presente *in nuce* naquele que foi um dos primeiros argumentos, não adaptados, assinados por Cornell; um pequeno conto surrealista sobre um fotógrafo chamado *Monsieur Phot*[173]. Este argumento foi concebido com base em cinco fotografias estereoscópicas, a partir das quais Cornell imagina os lugares e situações desta história que tem como protagonista um fotógrafo, um grupo de crianças e um pianista. Nalgumas páginas, conseguimos antever nitidamente alguns dos filmes que realizou com o apoio de Brakhage e Burckhardt. Nova Iorque e os seus parques povoados por pássaros e estátuas clássicas. Recantos da cidade que "nalguns momentos ganham uma aparência de beleza sobrenatural". O tom é elegíaco – o fotógrafo

[171] Em *Visionary Film*, P. Adams Sitney (2002, 159) situa como etapa fundamental na carreira de Stan Brakhage o filme que vai realizar seguindo as instruções de Joseph Cornell, *Wonder Ring*. Este filme documenta os últimos dias da elevação férrea da Third Avenue. Se antes Brakhage seguira as pisadas de Maya Deren, assinando sonoros psicodramas a preto-e-branco, a partir de *Wonder Ring* o seu cinema "faz as pazes" com o mundo. Filmado sem som e a cores, este é um filme reduzido à matéria que a câmara encontra na estação e carruagem prestes a desaparecerem. De Cornell, Brakhage vai beber o tom elegíaco de uma viagem que, em breve, se tornaria numa imagem evanescente da memória.
[172] Falamos dos filmes *Jack's Dream* e da trilogia composta por *The Children's Party*, *Midnight Party* e *Cotillion*. Todos estes filmes foram iniciados no final dos anos 30 e anos 40, mas só foram completados por Lawrence Jordan, seguindo as instruções de Cornell, entre 1968 e 1970 (Pigott 2015, 77 e 78).
[173] Pode ser lido em: http://evergreen.loyola.edu/rjcook/www/uf/pdf/cornell.pdf.

chora ao som de uma música tocada por um dos rapazes, "Si mes vers avaient des ailes" de Reynaldo Hahn – e de mistério – as situações não se encadeiam linearmente entre si, a descrição das ambiências, poderosamente imagéticas, suplanta qualquer ímpeto novelizador.

Com efeito, neste argumento, o "ambiente" vai tomando conta da escrita de Cornell, tal como nos seus filmes o olhar se irá desprender de qualquer protagonista fixo, passando a pertencer às estátuas, às folhas das árvores caídas no chão, ao céu espelhado nas águas estagnadas das fontes, ao ar que, sem aviso, se deixa atravessar por pássaros fugidios ("Si mes vers avaiet des ailes"); enfim, ao "em toda a parte" do mundo. Esta comunhão metafísica com o meio – tendente a uma fixidez nostálgica ou fetichista, com Monsieur Phot revisitando a sua colecção de fotografias – está presente em *Rose Hobart* sob a forma de um discurso sobre o desejo por uma mulher tão inatingível como a lua que ela observa da varanda.

Buckhardt acompanhará Cornell nas suas ruminações por Nova Iorque, durante as quais, de câmara em punho sempre pronta a registar qualquer coisa de não planeado que possa acontecer, se tornará também ele num artista coleccionador, que acumula imagens para depois produzir um certo, mas nem sempre fechado ou "definitivo", resultado. Desta colaboração vão nascer os seguintes filmes: *The Aviary* (1955), *What Mozart Saw on Mulberry Street* (1956), *Nymphlight* (1957), *A Legend for Fountains* (1957-1965) e *Angel* (1957). Algumas destas montagens foram realizadas ao longo dos anos e em ritmos diferentes, pelo que pode ser um erro olharmos para eles seguindo a ordem ditada pela cronologia.

What Mozart Saw on Mulberry Street é o mais directo sucedâneo de *In the Street* na história do cinema independente norte-americano. O seu título diz tudo ou quase tudo. Trata-se da visão sobre uma rua de Nova Iorque, a Mulberry Street. Mas não uma visão qualquer. Como voltaremos a ver em *The Aviary,* o olhar que protagoniza o filme pertence não a um homem, mas a uma estátua; é o "olhar intangível" de um busto de Wolfgang Amadeus Mozart colocado na vitrina de um antiquário. Se em *In the Street*, a certa altura, o principal motivo cinematográfico é a interacção de quem filma com quem é filmado, aqui essa interacção petrifica-se num espectador sem alma: o busto de Mozart que assiste ao desenrolar da vida nas ruas, crianças que brincam, homens e mulheres que por ali passam. A observação é feita através de um vidro, como se estivesse – o busto e nós com(o) ele – dentro de uma sobredimensio-

nada *shadow box*. Foi precisamente da observação de um conjunto de caixas na vitrina de uma loja que Cornell terá tido a ideia para a construção da sua primeira caixa. E as vitrinas serão um dos principais motivos de *A Legend for Fountains*. Narra P. Adams Sitney em *Worlds in a Box*:

> "Ele gostava particularmente de justaposições estranhas, quase surreais, que algumas lojas lhe davam. A imagem de um sol numa roda de queijo, próximo de uma estatueta, algures em Grand Street. Na Lower Manhattan costumava existir um bairro com lojas de vestidos de noiva. Havia noivas congeladas... manequins congelados na vitrina. E Cornell filmava habitualmente essas vitrinas como se fossem colagens em caixas [*collage boxes*]".

Quem olha aqui é o espírito errante, quase etéreo, de uma jovem mulher. Se no início o olho da câmara confunde-se com a deambulação de uma *flâneuse* em Little Italy, mais tarde a sua presença volatiza-se em visões aparentemente incorpóreas da cidade. "Nos filmes que Cornell realizou, a câmara normalmente organiza as suas vistas como se fossem o olho de uma consciência solitária e errante", escreve P. Adams Sitney (2015, 131) em *Cinema of Poetry*. Para o mesmo autor, Cornell inaugurou com estes filmes, e nomeadamente com *Wonder Ring* em colaboração com Brakhage, a figura do "filme lírico" no seio do cinema *avant-garde* norte-americano. Este era um filme normalmente "sem protagonista" ou onde a presença de alguém, de – se podemos chegar a chamar – uma personagem, se volatizava num fluxo de imagens onde a principal narrativa era o simples desenrolar da vida.

A Legend for Fountains é uma história – se é, de facto, uma história – composta por "tokens and traces of chance", como se lê num dos intertítulos com texto extraído de um poema de Federico García Lorca, *Tu Infancia en Menton* (Sitney 2015, 130-133). Ao longo dos seus seis minutos de duração, em que o tempo flui como um rio e a sua personagem devém puro espírito ou pura consciência, vamo-nos deparando com dois temas recorrentes na obra de Burckhardt e Cornell: fachadas de edifícios e vitrinas. Estas últimas são como que *shadow boxes* dentro do filme: inventários de coisas nos quais a câmara viaja em panorâmicas instáveis, hesitantes, como que mimando a "observação distraída" do *flâneur*. Como escreve Anne Friedberg

(1993; edição Kindle) em *Window shopping: cinema and the postmodern*, a vitrina vai surgir nas passagens e nos armazéns da Paris oitocentista como lugares de contemplação predilectos do homem e, mais ainda, da mulher modernas: "Desde meados do século dezanove, como que num relé histórico de olhares, a vitrina sucede o espelho como um lugar de construção da identidade, e depois – gradualmente – a vitrina foi deslocada e incorporada no ecrã do cinema"[174]. A invenção do cinema vai coincidir precisamente com a imposição da vitrina como espaço de criação de um "(...) olhar especulativo sobre a *mise en scène* da vitrina sem a obrigação de entrar na loja ou fazer uma compra"[175]. E no ecrã instaura-se um regime óptico onde o espectador/transeunte viaja com os olhos sobre uma superfície que impõe uma distância intransponível, gerando o que se poderia designar como a erótica própria ao *gaze* moderno. "O espectador do cinema", complementa Anne Friedberg, "assenta numa equivalente contemplação distanciada: um quadro, delimitado e inacessível, não atrás de um vidro, mas no ecrã"[176]. Entre a vitrina e o ecrã cinematográfico está a *shadow box*, uma caixa de inspiração vitoriana, pequeno diorama envidraçado, que oferece à contemplação um conjunto organizado e enquadrado de objectos. Uma organização que obedece a regras de composição e harmonia estéticas. Seja no cinema, nas vitrinas ou nas *shadow boxes* há uma superfície, um vidro ou um ecrã, através do qual os olhos *consomem* sonhos e viagens. Sonhos como viagens, viagens como sonhos.

Para *The Aviary*, Cornell pediu a Burckhardt para filmar a Union Square, lugar onde planeava criar uma associação de artistas. Aqui temos o paradigma do filme sem protagonista, em que Cornell volta a explorar a variação mobilidade-imobilidade, pondo em contraste a estaticidade da estátua no jardim com o movimento das aves, que voam livres entre as árvores do jardim. "Sou um maluquinho por pássaros" (Lopate 2004, 31), confidenciou um dia Cornell a Burckhardt. De facto, bastava olhar para as sua série de caixas precisamente intitulada *Aviary* para se perceber como os pássaros fascinavam Cornell. Em terra, as crianças brincam livres como que miman-

[174] Para efeitos de consulta na edição Kindle citada, publicamos a frase não traduzida: "From the middle of the nineteenth century, as if in a historical relay of looks, the shop window succeded the mirror as a site of identity construction, and then - gradually - the shop window was displaced and incorporated by the cinema screen".
[175] Idem: "(...) speculative regard to the mise-en-scène of the display window without the commitement to enter the store or to make a purchase".
[176] Idem: "Cinema spectatorship relies on an equally distanced contemplation: a tableau, framed and inaccessible, not behind glasss, but on the screen".

do o movimento dos pássaros. As crianças devêm pássaros e os pássaros devêm crianças debaixo do "olhar protector" da estátua (Sitney 2015, 136).

Nymphlight e *Angel* fazem entrar a cor no universo de Burckhardt/Cornell. *Angel* é um filme de três minutos e meio desenrolado no Flushing Cemetery e que tem como figura central a estátua de um anjo. A câmara de Burckhardt filma em detalhe a água da fonte e as cores das flores que rodeiam o anjo, chamando ao filme, e em plena cidade, a poderosa visão do céu e da Natureza. *Nymphlight* está algures entre *A Legend for Fountains* e *Angel*. Tal como o primeiro, o filme acompanha a visão de uma rapariga, que nos primeiros instantes vemos correr em direcção a Bryant Park com um pára-sol semi-desfeito na mão. O plano de Cornell incluía um princípio de história que Burckhardt descreveu desta maneira:

> "Ele [Cornell] queria fazer uma sequência sobre uma rapariga que esteve no seu primeiro baile e dançou a noite toda. Agora era manhã cedo e ela chega a correr ao parque com um guarda-sol danificado, estranhamente excitada. (...) Nós filmámo-la, uma série de pombas à volta da fonte, homens velhos sentados nos bancos, pessoas caminhando" (Lopate 2004, 31).

A visão dos pássaros, das árvores, das pessoas que por ali se passeiam, e em particular de uma menina que parece perdida – e na qual a "protagonista" se projecta –, vai tomando conta da história, como que apaziguando o estado de espírito agitado que faz levar a mulher ao parque ou – o lirismo do filme permite-nos escrever – que faz levar o parque à mulher. A presença da mulher sublima-se nesta sua visão edénica da Natureza em pleno centro urbano. No fim, ela desaparece do filme como um fantasma, restando como símbolo da sua passagem por Bryant Park – apetecia-nos escrever "pelo mundo" – o pára-sol quebrado que no penúltimo plano do filme vemos abandonado num caixote do lixo.

Angel e *Nymphlight* antecipam um dos temas da obra futura de Buckhardt: a relação entre Natureza e espaço urbano. *Caterpillar* (1973) e *Cerveza Bud* (1981) serão paradigmáticos de um gesto de procura por uma "natureza perdida", nos moldes do que Maria Filomena Molder (2014, 205 e 213) define como a arte do poeta ingénuo, em contraponto à do poeta sentimental, que, ao invés de *procurar*, *é* Natureza. A

procura da Natureza como um santuário, como cura, como espaço de resistência ao tormento urbano. Os desígnios desta procura surgem quando Burckhardt e a sua família começam a passar os seus dias de descanso numa casa localizada nas florestas do Maine. Buckhardt filmará alternadamente aí e em Nova Iorque, acumulando imagens que depois aglutina, por um processo de colagem cornelliano, numa qualquer forma compósita final. A experiência do contacto com a Natureza em Searsmont, Maine, produzirá um "(...) modelo para um equilíbrio entre cidade e campo que se tornará numa constante na vida de Burckhardt" (Lopate 2004, 32).

A partir dos anos 60, Burckhardt torna-se um "amador existencialista e budista" (Lopate 2004, 36), aproximando-se do espírito dos tempos ainda dominados pela infusão do sistema de vida Zen na *beat generation* e no NAC, que entre outras coisas propugnava que, como o escreve Umberto Eco na sua *Opera aperta* (Eco 2009, 243), "(...) nos momentos de comunhão pântica com a natureza, o homem é levado a descobrir a absoluta e pontual importância de todas as coisas" ou que se deve aceitar a vida tal como ela é, isto é, "fugidia e mutável" (246). Cineastas como Marie Menken, Jonas Mekas e Stan Brakhage procurarão fixar esses momentos Zen, empenhando-se na procura de uma espécie de santuário bucólico que redima a, como alertara Levitt e em parte Engel, cada vez mais "televisual" alienação urbana. Não espanta que Burckhardt (1998, 195) dissesse com alguma ironia, ante o lugar sempre indefinido que ocupou no movimento *underground* que ele ajudou a criar, o seguinte:

> "(...) numa idade avançada, eu acredito que os meus filmes se tornaram *avant-garde*. Chamaram-nos diários ou filmes de colagens. Sem um plano, num período de um ou dois anos, reuni cenas e imagens onde quer que calhasse estar, que foi acima de tudo Nova Iorque e o Maine rural no Verão".

Apesar deste alinhamento nítido com a filosofia do NAC, Burckhardt será sempre tratado como um precursor, um veterano realizador de acção discreta e silenciosa que abriu caminho a mais radicais e ruidosas transformações. Como Engel, Orkin, Levitt e Weegee, Burckhardt foi um cineasta "antes de...". Ninguém o disse de forma mais clara que o poeta John Ashbery: "Antes de existir um *underground*, havia Rudy Burckhardt" (Lopate 2004, 40).

CONCLUSÃO

(...) the real history of cinema is the invisible history—history of friends getting together doing the thing they love (...).

Jonas Mekas[177]

Howard Roark é arquitecto, mas não um arquitecto como os outros. Ele não cede aos "*standards* comuns". Ele não se compromete com o "gosto geral". Ele acha que é possível fazer algo de original para lá dos "estilos históricos aceites". Ele não pode ser arquitecto, porque ele é, diagnosticam-lhe a certa altura, um "amador incompetente". *The Fountainhead* foi realizado em 1949 por um dos grandes inovadores da Hollywood clássica: King Vidor. O que Gary Cooper diz na pele de Roark serve de manifesto para o que estava para acontecer dentro de poucos anos: o colapso dos alicerces do sistema de Hollywood. Quem construía o novo edifício era tirado do mesmo molde que Roark, descrito no filme como um "arquitecto moderno", sendo, por isso, alguém que afirmava a sua personalidade contra a escravatura das formas fixas. Era defensor de uma arte que diz "eu" antes de dizer "nós", do artista que age e pensa por si mesmo, indiferente às normas do "bem fazer". O moderno não cede à ditadura da multidão.

O único compromisso de Roark é com a sua arte. O artista ousado e iconoclasta é tanto o herói efectivo de *The Fountainhead* como, projectando-se sobre o futuro além-filme, o herói aí sonhado. A obra-prima de Vidor transmitia uma mensagem que ia muito além da arquitectura dos edifícios. Aliás, debate-se aqui fundamentelmente a possibilidade de uma nova arquitectura dos filmes. No artigo «Face to face: from cinema's architecture to architecture's cinema», João Mário Grilo (2013, 28) assinala essa equivalência quando escreve: "Sinto que os arquitectos que se viraram contra o *establishment* da arquitectura lutaram a mesma batalha que os realizadores travaram, e continuam a travar, contra o *establishment* industrial/comercial".

Não há discurso mais revigorante sobre a libertade do criador que aquele que Roark faz em tribunal, nas alegações finais do julgamento onde é acusado de ter di-

[177] Citação retirada do texto «Anti-100 years of cinema manifesto» (Mekas 2001, 11).

namitado um complexo habitacional que estava a ser construído sem respeitar o plano original do criador. Diz a certa altura em sua defesa:

> "(...) cada grande conquista veio do trabalho independente de uma mente independente. Cada horror e destruição veio de tentativas para forçar os homens a fazerem parte de um rebanho de robôs acéfalos e sem alma – sem direitos pessoais, ambição pessoal, sem vontade, esperança ou dignidade".

Cooper fala em nome de todos os homens de visão que se viam enredadas na malha acéfala da indústira e da opinião publicada. Cooper fala por Vidor, cineasta que em filmes como *The Crowd* e *Our Daily Bread* lançou as sementes para a grande revolução humanista do cinema do pós-guerra liderada por De Sica e Rossellini. Um cinema do Homem e pelo Homem. Um cinema contra as máquinas trituradoras e totalitárias. Nessa data simbólica, que assinalava a viragem da década de todos os horrores para uma que se queria pela mudança, a Hollywood dos produtores faraónicos e dos realizadores serviçais ganhava o rosto do inimigo derrotado.

Vidor era, sempre foi, um "arquitecto moderno" da laia de Roark, mas não estava só. Por exemplo, Howard Hawks tornar-se-ia nos anos 50 num símbolo de irreverência nas páginas dos *Cahiers du cinéma*. Éric Rohmer (1989, 123) escreveu no seu livro *Goût de la beauté*: "Ele não precisa de ir ao encontro do moderno, porque ele possui a modernidade desde o começo". Pelas fendas que um cineasta como Hawks abriu no edifício hollywoodesco, os cineastas *Cahiers* viram entrar a luz do amanhã. Eles terão extraído desse "homem moderno", como lhe chamou Langlois (2014, 609), os ensinamentos mais justos acerca da importância do *plot* sobre a *mise en scène*: "Penso que o *plot* como *plot* não significa grande coisa hoje em dia. Diria que toda a gente já viu o mesmo *plot* vinte vezes. O que não viu é personagens e as relações entre si. Já não me preocupo muito com o *plot*" (Breivold 2006, 41).

Não falamos tanto aqui de edifícios dinamitados, até porque o principal progenitor da Nouvelle Vague, André Bazin, sempre vira o cinema como um função arquitectónica muito prática, não desvalorizando o conhecimento que a Hollywood clássica acumulou ao longo dos anos e que veio a tornar o grande ecrã no lugar mais habitável de todos para uma geração de jovens cinéfilos. Os críticos dos *Cahiers* ama-

relos vão encontrar uma casa, uma escola e, até, um templo nas salas de cinema, começando – e muitas vezes acabando – na cinemateca de Langlois. No escuro da sala surpreenderão uma recalcitrância vanguardista no cinema de alguns dos presumidos funcionários da "fábrica dos sonhos".

No mais belo texto alguma vez escrito sobre Hawks, «Génie de Howard Hawks», Jacques Rivette (1985b, 130) resume em poucas palavras o espírito reformador que o seu "bando" vai assumir já fora das redacções, com uma câmara na mão que antes segurara a caneta: "Hawks dá à sensibilidade moderna uma consciência clássica". A Nouvelle Vague irá afirmar esta conjugação heteróclita de sensibilidades nas ruas de Paris. Antes, nos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, um grupo de fotógrafos enceta uma transformação mais intuitiva, menos historicamente consciente, do regime de produção dominante. A sua impreparação para se lançarem na realização de filmes respeitando os "*standards* comuns" e o "gosto geral" vai-se tornar na sua maior valência.

Depois das alegações finais do arquitecto moderno de Vidor era preciso alguém que pusesse em acto a resposta às palavras de ordem da indústria. A resposta foi dada por esse grupo de fotógrafos tornados cineastas. Todos eles eram amadores de uma realidade sem *glamour*, com gente de carne e osso e cenários autênticos imersos no dia-a-dia da cidade. Fundava-se no seu cinema uma práxis que tinha como bússola o programa estético e político de alguns dos mais desassombrados documentaristas do século XX, tais como: Lewis Hine, Jacob Riis e Paul Strand. Este último será um dos fundadores da Photo League, uma cooperativa de fotógrafos criada no rescaldo da grande crise de 1929 e que se propunha documentar as condições de vida da metade da população que havia sido atirada para a pobreza mais extrema. As acusações de fundamentalismo ideológico, de que foi alvo durante os anos quentes do McCarthismo e que haveriam de precipitar o seu encerramento em 1951, não correspondem à diversidade de propostas estéticas que ali se formou.

O nosso *corpus* de trabalho atesta essa diversidade. Morris Engel, Ruth Orkin, Helen Levitt, Weegee e Rudy Burckhardt passaram pelas salas de aula, de exposição ou de revelação da Photo League. As suas imagens oscilam entre o documentarismo de pendor sociológico e o mais abstracto registo do movimento da cidade. Entrarão no cinema inspirados pelas experiências dos pioneiros do mudo, sobretudo Chaplin, Flaherty, Vidor e Richter, e pela emergente vaga de cineastas italianos liderada por

Rossellini e De Sica e a sua visão redentora do Homem saído dos escombros da Segunda Guerra Mundial.

A frase que um dia Burckhardt (1998, 195) disse aplica-se bem a todo este grupo de cineastas de rua: "Uma vez um primitivo, sempre um primitivo". Quando Louis Lumière afirmava que o cinema era uma invenção sem futuro não estava exactamente a vaticinar o fim do cinema, mas a afiançar que o futuro do cinema passaria sempre pelo seu passado pioneiro: à invenção sem futuro esperava, no que essencialmente a define e faz redefinir, um futuro sem invenção. Dito de outra maneira: Lumière não inventou apenas o cinema, ele inventou também o seu "sem futuro". Com efeito, a história invisível dos realizadores fotográficos do pós-guerra terá como denominador comum uma tentativa de reafirmar no seio das imagens moventes a sua matriz fotográfica lumièriana ou, como lhe chamaria Siegfried Kracauer, as propriedades básicas do *medium* cinematográfico.

Nos anos 50 e 60, o cinema será redescoberto através da fórmula godardiana: a verdade vinte e quatro vezes por segundo. O lugar sinóptico destas silenciosas *démarches* (est)éticas será a fotografia de rua. O protagonista será a criança: a inocência do seu olhar sempre-novo sobre o mundo, as brincadeiras que só elas sabem pôr em cena e que obliteram as funções primeiras das coisas e, por fim, o seu bailado natural, intrinsecamente burlesco, que faz vacilar o mundo empedernido dos adultos.

Este primitivismo básico e infantil servirá de purga ao olho num mundo que se queria renovado após o trauma da *Shoah* e a desolação da guerra. A criança, enquanto presença, escala ou atitude, é a medida de todas estas imagens. Falar dela é falar de energia criadora e de um amor incondicional ao "sem valor": um desenho a giz sobre o asfalto, uma pirueta no ar, o levantar de uma saia, a composição simples de uma montra, o som de um soco ou de um tiro no televisor. Uma atenção para o detalhe que já Béla Balázs (2010, 62) entendia como sendo o botão mágico que dá acesso à poética mais sublime do dia-a-dia:

> "A poesia da vida quotidiana que constitui a substância dos bons filmes é mais facilmente visível a partir da perspectiva aproximada das crianças. (...) Elas sabem mais sobre os pequenos momentos da vida porque elas ainda têm tempo para os habitar. As crianças vêem o mundo em *close-up*".

O olhar perto e o olhar móvel remetem-nos para as alegorias da modernidade de Charles de Baudelaire. O coleccionador enquanto homem recolector que rumina pela cidade respigando coisas, visões e experiências. O fotógrafo, como *flâneur* tecnológico, eterniza essas visões e torna partilháveis essas coisas e experiências ao espectador que sobre as imagens caminha olhando, ao invés de olhar caminhando. A criança, como o caminhante e como o fotógrafo, é símbolo de liberdade. O homem moderno, na sua ingenuidade sensível, no seu febril infantilismo, usufrui da liberdade como condição *sine qua non* para criar. E cria recreando tal como recreia criando... Ele não aceita fechar-se em categorias ou regras. Por isso, falamos nestas linhas em "cineastas amadores".

Num texto de 1923 intitulado «Les cineastes», Louis Delluc cunha o termo "cineaste", preterindo-o a "cinégraphiste" e "écraniste", para designar o *metteur en scène* do cinema. Escreve Delluc (1985, 123): "Ao uso do termo cineasta, reservamos todos aqueles – animadores, realizadores, artistas, industriais – que fizeram alguma coisa pela indústria artística do cinema". Na sua raiz, o termo "cineasta" tinha assim uma amplitude de significados que ia muito além daquela que prevalece hoje. Não nomeando apenas a função de realizador, o cineasta era também quem dava a ver cinema. Delluc procurava um termo que englobasse todas as actividades que pontuaram a sua relação com o cinema. Na introdução à antologia de textos críticos e argumentos cinematográficos *Écrits cinématographiques*, Pierre Lherminier fala de Delluc como alguém que para estar no cinema precisou de inventar a sua função. Nascido a cinco anos da invenção dos Lumière, Delluc *inventou as figuras de* ao mesmo tempo que *se inventou como* crítico de cinema e cineclubista. Foi argumentista e realizou alguns filmes, mas, salienta Sadoul (1993, 78) no seu *Dicionário dos Cineastas*, "morreu demasiado jovem para dar todas as potencialidades como realizador". Terá sido também o responsável pela primeira edição de um estudo sobre a maior personalidade do seu tempo: Charles Chaplin.

Ver, pensar, mostrar e fazer cinema. Para Delluc, o conceito de cineasta não excluía nenhum destes predicativos. Bem pelo contrário: cineasta era aquele que punha em acto a sua paixão pelo cinema, isto é, era aquele que fazia "alguma coisa" por essa paixão. Delluc foi deste modo precursor do gesto revolucionário de críticos como André Bazin e François Truffaut. Qualquer um deles assinaria por baixo uma fra-

se sua: "A vida faz cinema a cada instante, chegou a altura de o cinema fazer a vida" (Sadoul 1993, 78). Ao mesmo tempo, se Bazin nunca chegou a realizar, Truffaut – tal como Godard – nunca deixou de se ver como um crítico e, portanto, a ter Bazin como seu (e)terno mestre. Ora, para Lherminier (Delluc 1985, 15), tanto Truffaut como Delluc "mantiveram o espírito crítico no seu trabalho de criação, como se fossem *críticos criadores*" (o sublinhado é nosso). Nos casos particulares que trouxemos a esta investigação, as fronteiras foram deixadas abertas. James Agee terá sido o principal emblema desta devolução do conceito de cineasta às suas raízes. Ele não se limitou a escrever sobre filmes ou a assinar alguns dos mais notáveis argumentos do seu tempo. Agee escreveu muito do cinema que hoje subsiste nesses filmes. Para mais, ele foi a *alma mater* de Helen Levitt em *In the Street* e, não tivesse morrido precocemente, haveria de ter colaborado com outro cineasta total: Lionel Rogosin.

Saído de uma empresa têxtil e sem nenhum tipo de preparação artística, Rogosin incorporará o espírito de fotógrafo, de realizador e, depois, de animador do Bleecker Street Cinema. Ele desmultiplica-se nestas funções, sem nunca assumir a especialidade em nenhuma delas. Como dizia Calvero em *Limelight*: "That's all any of us are: amateurs. We don't live long enough to be anything else". E o que dizer de Amos Vogel, cuja assinatura invisível na montagem de *Weegee's New York* só atesta o traço da sua humildade na prossecução da sua missão à frente do Cinema 16: a de fazer sempre "alguma coisa" pelo cinema?

Burckhardt, Weegee, Rogosin, Levitt, Agee, Engel e Orkin. Eram cineastas? Sim e também eram amadores. O amador, seguindo a sua etimologia latina, é aquele que ama. Foi esse amor que deu a determinação que estes cineastas precisavam para, normalmente em regime de colaboração, saírem à rua e ousarem fazer um filme. Stan Brakhage assinará a mais vigorosa defesa do amador em «In Defense of the Amateur». Escreve: "O amador trabalha de acordo com a sua própria necessidade (...) e é, nesse sentido, 'em casa' onde quer que trabalhe; e se tira fotografias, ele fotografa o que ama ou o que de algum modo precisa" (Brakhage 2001, 144). Mais à frente, sentencia: "(...) Acredito que qualquer arte do cinema tem de surgir inevitavelmente de um amador (...)" (149). O sentimento de familiaridade é fundamental a todo o amador que age livre e por impulso.

Quando trocaram uma câmara de fotografar por uma câmara de filmar estes cineastas não abdicaram dos temas da sua eleição, nem tão-pouco procuraram outro

cenário para os seus filmes que não a cidade que tanto amavam. Por exemplo, Engel põe em movimento as suas famosas fotografias de Coney Island. Levitt filma o que sempre fotografara: crianças a transformarem as suas brincadeiras num teatro de rua. Buckhardt amplia a sua visão para o detalhe quando começa a filmar. A excepção que confirma a regra é Weegee, que vaporiza a sua estética fotográfica, obscura e viril, num carnaval de cor e, no areal de Coney Island, num cumprimento gentil à humanidade. O amador também é um prático: por amor ao seu objecto, ele fará tudo. Engel, Levitt e Weegee vão deitar para o lixo os manuais de instruções para se lançarem num diálogo directo com as suas máquinas.

Se a mobilidade não era um predicado das câmaras que existiam no mercado, Engel constrói uma que preserva a sua liberdade de fotógrafo e as "imagens-facto" do real, inventando, para tal, o primeiro protótipo da *steadicam*. Se a mesma câmara não permite o registo directo do som, Engel arregaça as mangas e dá a volta a um entrave técnico que até então paralisava a progressão dos futuros obreiros do cinema moderno, de Leacock e Rouch a Godard e Cassavetes. Se a câmara é demasiado proeminente para passar despercebida, Levitt replica o que fizera com Walker Evans no metro de Nova Iorque e arranja uma forma de filmar nas ruas sem ser apercebida. Se a percepção normal entedia, Weegee transforma um caleidoscópio comprado numa loja de brinquedos numa lente distorciva para a sua câmara. Como no "Cine-Olho" vertoviano, a câmara transforma-se numa extensão do corpo e responde às necessidades do amador perante o mundo.

Não falamos apenas da modernidade subjacente a este gesto criador, mas também da sua forte ressonância com os contextos de criação contemporâneos, propiciados por uma lógica de produção *do it yourself* onde o utilizador anónimo consegue produzir vídeos ou mesmo produções cinematográficas que rivalizam artística e/ou comercialmente com o chamado cinema profissional ou *mainstream*. Filmando a rua ou produzindo um filme inteiro num *software* descarregado na Internet, isto é, convertendo em zeros e uns a rua que outrora pertenceu a Engel, Levitt, Agee, Rogosin, Weegee e Burckhardt, o novo cineasta amador incorporará a mesma polivalência e ímpeto para a acção, independentemente do sistema vigente que o queira excluir ou marginalizar.

Um trabalho sobre estes cineastas amadores tinha de se basear numa "politique de l'amateur", tal como a define Jacques Rancière. Afirma o filósofo na introdução a *Les écarts du cinéma*:

> "A política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, viajaram pelo interior do sistema de intervalos que o seu nome constitui e que cada um pode autorizar-se a traçar, entre tal ou tal ponto desta cartografia, um itinerário singular que se acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento" (Rancière 2012, 16).

Engel, Orkin, Levitt, Agee, Rogosin, Weegee e Burckhardt não serão apenas cineastas "antes de...", eles serão sempre cineastas "entre" pólos, uma das razões pelas quais – como adianta Manuel Cintra Ferreira a propósito de Engel e Orkin (Anexo III, p. 407) – são protagonistas da parte invisível da história do cinema. A posição do amador, diz ainda Rancière (2012, 15), passa por tentar "determinar tal ou tal laço entre dois cinemas ou dois 'problemas do cinema'". Com efeito, nunca aqui saímos de um espaço intervalar: entre a fotografia e o cinema, entre uma fotografia que pensa cinema e um cinema que pensa fotografia, entre Hollywood e as suas margens, entre os destroços e as feridas da guerra e as promessas de felicidade sob a forma de uma sociedade da diversão e do consumo ou do consumo como diversão, entre os sonhos que a América deu e os sonhos que a Europa importou e interpretou, entre regimes de representação que poderíamos, linearmente, chamar de cinema clássico e de cinema moderno, entre o discurso da modernidade e o anti-discurso das vanguardas...

O lugar sinóptico que nos permitiu enquadrar todas estas "diferenças" foi a fotografia de rua nova-iorquina dos anos 30 e 40. Foi nessa escola estética que se construíram os alicerces da modernidade cinematográfica. Mais importante que os edifícios construídos por Engel, Orkin, Levitt, Rogosin, Weegee e Burckhardt foi toda uma nova atitude perante o mundo por eles instaurada, que veio conferir um carácter universal à sua acção particular, rumorejante, quase intransmissível. Estes cineastas "antes de..." eram, afinal, cineastas "para lá de...", mesmo que, sem grandes ambições, o seu fim tenha sido sempre o mesmo: a rua.

BIBLIOGRAFIA

A presente bibliografia inclui apenas as obras (livros, artigos *off* e *online*, *ebooks*, livretes, etc.) que foram directamente citadas. O sistema autor-data escolhido obedece às regras consagradas na 16.ª edição do *The Chicago Manual of Style Online*.

[Jacques Rivette et al.] (1968) 1986. «Editorial: 'The Langlois Affair'». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 307-309. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Adorno, Theodor W. 1991. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. Editado e com Introdução por J.M. Bernstein. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Agamben, Giorgio. (1979) 1993. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Londres: Verso.

——. (1998) 2002. *Remnants of Auschwitz*. Nova Iorque: Zone Books.

——. (2002) 2011. *O Aberto: O Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.

——. 2006. *Profanações*. Lisboa: Cotovia.

——. 2009. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Editora Argos.

Agee, James, e James Harold Flye. 2014. *Letters of James Agee to Father Flye*. Introdução por Robert Phelps. Londres e Nova Iorque: The Neversink Library.

Agee, James. 2008a. «James Agee: selected poems». Editado por Andrew Hudgins. Nova Iorque: The Library of America.

——. (1941) 2001. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin.

——. (1945) 2008b. «*The Lost Weekend*». In *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (Expanded Edition), editado por Phillip Lopate, 158-161. Nova Iorque: The Library of America.

——. (1945) S.d. «The Bomb». Acedido em 23 de Dezembro, 2015. http://www.theopedproject.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53:victory-the-peace-the-bomb&catid=35:featured-articles&Itemid=66.

——. (1947) 2008. «Shoeshine». In *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (Expanded Edition), editado por Phillip Lopate, 161-163. Nova Iorque: The Library of America.

——. 2005a. *Agee: Film Writing and Selected Journalism*. Seleccionado por Michael Sragow. Nova Iorque: The Library of America.

——. 2005b. *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in the Family, & Shorter Fiction*. Seleccionado por Michael Sragow. Nova Iorque: The Library of America.

Agel, Henri. (1956) 1983. *O Cinema*. Porto: Livraria Civilização Editora.

——. (1967) 1981. *Os Grandes Cineastas*. São Paulo: Edições Loyola.

Alighieri, Dante. (1555) 2013. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Introdução e Tradução por Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal.

Anderson, Lindsay. 2004. *Never Apologise: The Collected Writings*. Editado por Paul Ryan. Londres: Plexus.

Andrew, Dudley. 1976. *The Major Film Theories: An Introduction*. Londres, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.

——. 2010. *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. Chicester, Reino Unido: Wiley-Blackwell.

Ankeny, Jason. S.d. «Morris Engel: Biography». Acedido em 15 de Outubro, 2015. http://www.allmovie.com/artist/morris-engel-119232/bio.

Aprà, Adriano, e Maurizio Ponzi. (1965) 2013. «Rossellini Speaks to Aprà and Ponzi: 1963» (livrete). *Roberto Rossellini Starring Ingmar Bergman*, edição Blu-ray. S.l.: The Criterion Collection.

Arendt, Hannah. (1958) 2001. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.

——. (1944) 2007. «The Jew as Pariah». In *Reflections on Literature and Culture*, editado por Susannah Young-ah Gottlieb, 69-91. Stanford, California: Stanford University Press.

——. 1991. *Homens em Tempos Sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água.

Arnheim, Rudolf. (1935) 2008. «The Film Critic of Tomorrow». In *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (Expanded Edition), editado por Phillip Lopate, 90-96. Nova Iorque: The Library of America.

Astruc, Alexandre. (1948) 2009. «The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*». In *The French New Wave: Critical Landmarks*, editado por Peter Graham e Ginette Vincendeau, 31-39. Londres: BFI com Pelgrave Macmillan.

——. (1959) 1985. «What is mise en scène?». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 266-270. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Aumont, Jacques. (1989) 2004. *O Olho Interminável [Ciema e Pintura]*. São Paulo: Cosac Naify.

——. 2008. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes?*. São Paulo: Papirus Editora.

——. 2012. *Que reste-t-il du cinéma ?*. Paris: Vrin.

Axmaker, Sean. 2009. «Little Fugitive». Acedido em 14 de Outubro, 2015. http://www.tcm.com/thismonth/article.jsp?cid=220886&mainArticleId=220882.

Ayfre, Amédée. 2004. *Un cinéma spiritualiste*. Editado por René Prédal e com prefácio de Henri Agel. Condé-sur-Noireau: Éditions du Cerf com Éditions Corlet.

Bachmann, Gideon, e Jonas Mekas. 1961. «The Frontiers of Realistic Cinema: The Work of Ricky Leacock». *Film Culture*, Verão.

Baecque, Antoine. 2011. «Bazin in Combat». In *Opening Bazin: Postwar Film Theory & Its Afterlife*, editado por Dudley Andrew com Hervé Joubert-Laurencin, 225-234. Nova Iorque: Oxford University Press.

——. 2014. «L'âge chimérique de la cinéphilie». In *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet*, dirigido por Gilles Lyon-Caen, 17-21. Lavérune: L'Entretemps.

Balázs, Béla. (1924 e 1930) 2010. *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*. Editado por Erica Carter. Nova Iorque e Oxford: Berghahn Books.

——. (1945) 1985. «A Face do Homem». In *Estéticas do Cinema*, organizado por Eduardo Geada, 51-59. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Barth, Miles. 1997. «Weegee's World». In *Weegee's World*, editado por Miles Barth, 11-34. Nova Iorque: A Bulfinch Press Book.

Barthes, Roland. (1957) 2012. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.

——. (1975) 2009. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.

——. (1980) 2008. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.

——. (1982) 2009. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.

Bataille, Georges. (1970) 1986. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Editado e com Introdução por Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Baudelaire, Charles. (1859-1866) 2014. «Cartas (1859-1866)». In *O Lápis Mágico: Uma História da Construção da Fotografia*, editado por Carlos Sousa de Almeida e Carlos M. Fernandes, 118-120. Lisboa: IST Press.

——. (1859) 2013. «O Público Moderno e a Fotografia». In *Ensaios Sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*, organizado por Alan Trachtenberg, 99-105. Lisboa: Orfeu Negro.

——. (1863) 2004. *O pintor da vida moderna*. Posfácio por Teresa Cruz. Lisboa: Vega.

——. (1869) 2007. *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 2006. *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Antologia, Introdução e Notas por Jorge Fazenda Lourenço. Viseu: Relógio D'Água.

Baudrillard, Jean. (1970) 2008. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.

——. (1981) 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 1989. *America*. Londres e Nova Iorque: Verso.

Bauman, Zygmunt. (1991) 2011. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge e Maldon: Polity Press.

Bazin, André et al. 1976. *A Política dos Autores*. Viseu: Assírio & Alvim.

Bazin, André. (1958) 1992. *O que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte.

——. (1950) 2006a. *Orson Welles*. Prefácio por André S. Labarthe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

——. (1952) 2015. *Découpage*. Montreal: Caboose.

——. (1957) 1985. «The Death of Humphrey Bogart». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 98-104. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. (1957) 2009a. «La Politique des auteurs». In *The French New Wave: Critical Landmarks*, editado por Peter Graham e Ginette Vincendeau, 130-149. Londres: BFI com Pelgrave Macmillan.

——. (1971) 1975a. *Jean Renoir*. Apresentação por François Truffaut. S.l.: Forja.

——. (1971) 1975b. *Jean Renoir: Filmografia com notas críticas*... S.l.: Forja.

——. (1985) 2006b. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

——. (1987) 1989. *O Cinema da Crueldade*. São Paulo: Martins Fontes.

——. 1952. «L'avant-garde nouvelle». *Cahiers du cinéma*, Março.

——. 1953. «Petit Dictionnaire pour Venise». *Cahiers du cinéma*, Outubro.

——. 1954. «Un Film au Téléobjectif». *Cahiers du cinéma*, Janeiro.

——. 1959. «De la difficulté d'être Coco». *Cahiers du cinéma*, Janeiro.

——. 1997. *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*. Editado por Bert Cardullo. Nova Iorque e Londres: Routledge.

——. 2009b. «Little Fugitive by André Bazin». *Cahiers du cinéma* 642 (versão em inglês), Fevereiro.

——. 2011. *André Bazin and Italian Neorealism*. Editado por Bert Cardullo. Nova Iorque e Londres: Continuum.

——. 2014. *André Bazin's New Media*. Editado e Traduzido por Dudley Andrew. Oakland: University of California Press.

Bellour, Raymond. 2012. *Between-the-Images*. Zurique e Dijon: JRP|Ringier com Les presses du réel.

Bénard da Costa, João et al. (1973) 2007. «Mesa Redonda: De Roma 45 a Europa 51». In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira, e Neva Cerantola, 238-257. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Bénard da Costa, João. 1994. «Da Vida e Da Obra de Jean Renoir». In *Jean Renoir*, concebido por João Bénard da Costa, 19-169. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

——. 2005. «Les Mistons / 1957 (*Os Putos*)». *Textos Cinemateca Portuguesa*, 28 e 31 de Maio.

——. 2008. «Stromboli - Terra Di Dio / 1950 (*Stromboli*). *Textos Cinemateca Portuguesa*, 8 de Julho.

Benjamin, Walter. (1977) 2013. «Pequena História da Fotografia». In *Ensaios Sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*, organizado por Alan Trachtenberg, 219-233. Lisboa: Orfeu Negro.

——. 1992a. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Introdução por T.W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 1992b. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por Volta de 1900*. Introdução por Susan Sontag. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 2002. *The Arcades Project*. Editado por Rolf Tiedemann. Cambridge: Harvard University Press.

——. 2004. *Imagens de Pensamento*. Editado e Traduzido por João Barrento. Viseu: Assírio & Alvim.

——. 2006. *A Modernidade*. Editado e Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

——. 2008. *O Anjo da História*. Editado e Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Bergala, Alain. (1984) 2007. «Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno». In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira, e Neva Cerantola, 213-236. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

——. 1984. *Le Cinéma révélé*. Paris: Éditions de L'Etoile com Cahiers du cinéma.

——. 1997. «Weegee and Film Noir». In *Weegee's World*, editado por Miles Barth, 69-77. Nova Iorque: A Bulfinch Press Book.

——. 2008a. «Le Chaînon manquant - Introduction» (livrete). *Le Petit Fugitif*, edição DVD. Realizado Por Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley. S.l.: Scérén-CNDP com Carlotta Films.

——. 2008b. «Le Chaînon manquant» (introdução em filme). *Le Petit Fugitif*, edição DVD. Realizado Por Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley. S.l.: Scérén-CNDP com Carlotta Films.

——. 2009. «The Missing Link». *Cahiers du cinéma* 642 (versão em inglês), Fevereiro.

——. 2014. «Qu'à Cela Ne Tienne/Never Mind». In *Morris Engel Ruth Orkin Outside: Quand La photographie S'Empare du Cinéma*, editado por Stefan Cornic, 9-15. Paris: Carlotta Films.

Berger, John. (1972) 2008. *Ways of Seeing: based on the BBC television series directed by Michael Dibb with the participation of John Berger*. Londres: Penguin Books com British Broadcasting Corporation.

Bergson, Henri. (1900) 1993. *O Riso: Ensaio Sobre O Significado do Cómico*. Lisboa: Guimarães Editores.

Biette, Jean-Claude, Jacques Bontemps, e Jean-Louis Comolli. (1965) 1986. «Eric Rohmer: 'The Old and the New' in interview with Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli (extracts)». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 84-94. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Biette, Jean-Claude. 1988. *Poétique des auteurs*. Paris: Editions de L'Etoile com Cahiers du cinéma.

Bogalheiro, José. 2014. *Empatia e Alteridade: a figuração cinematográfica como jogo*. Lisboa: Documenta.

Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Cinema*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Bordwell, David, e Kristin Thompson. 2013. *Film Art: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill.

Bordwell, David, Janet Staiger, e Kristin Thompson. 2002. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge.

Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Londres e Los Angeles: University of California Press.

——. 2016 (no prelo). *The Rhapsodes: How 1940s Critics Changed American Film Culture*. S.l.: University of Chicago Press.

Bouwsma, O.K. 1986. *Conversas com Wittgenstein: 1949-1951*. Organização e Introdução por J.L. Craft e Ronald E. Hustwit. Lisboa: Relógio D'Água.

Brakhage, Stan. 2001. *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking By Stan Brakhage*. Editado e com Posfácio por Bruce R. McPherson. Nova Iorque: Documentext.

Breivold, Scott, ed. 2006. *Howard Hawks: Interviews*. Jackson, Estados Unidos: University Press of Mississippi.

Brenez, Nicole. 2006. *Cinémas d'avant-garde*. Farigliano, Itália: Cahiers du cinéma com Scérén-CNDP.

Bresson, Robert. (1975) 2000. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.

Brody, Richard. 2013. «New Yawk New Wave: New Times, Old Problems». *The New Yorker*, 11 de Janeiro. Acedido em 28 de Dezembro, 2015. http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/new-yawk-new-wave-new-times-old-problems.

——. 2013. «Living in Cinema: Rossellini and Bergman in Italy» (livrete). *Roberto Rossellini Starring Ingmar Bergman*, edição Blu-ray. S.l.: The Criterion Collection.

Brougher, Kerry, e Russell Ferguson. 2001. *Open City: Street Photographs Since 1950*. Oxford: Oxford/Hatje Cantz Publishers.

Buffon. S.d. *Oeuvres*. S.l.: Editions La Bibliotèque Digitale. Edição Kindle.

Burckhardt, Rudy. 1998. *Rudy Burckhardt* (Com ensaio de Vincent Katz). Valência: IVAM - Institut Valencià d'Art Modern.

Cartier-Bresson, Henri. 1999. *The Mind's Eye: The Writings on Photography and Photographers*. Londres e Nova Iorque: Aperture.

Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts: Havard University Press.

——. 2005. *Cavell on Film*. Editado e Traduzido por William Rothman. Nova Iorque: State University of New York Press. Edição Kindle.

Chabrol, Claude et al. (1964) 1986. «Questions about American Cinema: A Discussion». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 172-181. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Charney, Leo. 1995. «In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity». In *Cinema and the Invention of Modern Life*, editado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, 279-294. Londres e Califórnia: University of California Press.

Chevallier, Jacques et al. (1982) 2010. «Portrait D'Un Franc-Tireur: Lionel Rogosin» (DVD-ROM). *Coffret Lionel Rogosin*, edição DVD. Paris: Carlotta Films.

Chion, Michel. (1990) 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Editado e Traduzido por Claudia Gorbman. Nova Iorque: Columbia University Press.

Collet, Jean. 1962. «Entretien Avec Roger Leenhardt». *Cahiers du cinéma*, Novembro.

Comolli, Jean-Louis. (1966) 1986. «Notes on the New Spectator». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 210-216. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Campany, David. 2008. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.

——, ed. 2007. *The Cinematic: Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel com The MIT Press.

——. 2008. *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.

——. 2014. *Walker Evans: the magazine work*. Göttingen: Steidl.

Cordeiro, Edmundo. 2004. *Actos de Cinema: Crónica de um Espectador*. Prefácio por Maria Filomena Molder. Coimbra: Angelus Novus.

Costa, José Manuel. 2008. «Roma, Città Aperta / 1945 (*Roma, Cidade Aberta*). *Textos Cinemateca Portuguesa*, 11 de Março.

Cousins, Mark, e Kevin Macdonald. (1996) 2006. *Imagining Reality (The Faber Book of Documentary)*. Londres: Faber and Faber.

Cousins, Mark. 2004. *Biografia do Filme*. Lisboa: Pavilion Books.

D'Allonnes, Fabrice Revault. 1994. *Pour Le Cinéma «Moderne»*. Crisnée, Bélgica: Yellow Now.

Dalahaye, Michel, e Jean Narboni. 1969. «Entretien avec Luc Moullet». *Cahiers du cinéma*, Outubro.

Daney, Serge. (1974) 2000. «The critical function». In *Cahiers du Cinéma: Volume Four, 1973-1978 : History, Ideology, Cultural Struggle An Anthology from* Cahiers du Cinéma *nos 248-292, September 1973-September 1978*, editado por David Wilson, 56-73. Nova Iorque e Londres: Routledge com British Film Institute.

——. (1979) 2012. «The militant ethnography of Thomas Harlan». Acedido em 20 de Dezembro, 2015. http://www.diagonalthoughts.com/?p=1414.

——. (1983) 2010. *A Rampa*. São Paulo: Cosac Naify.

——. (1988) 2009. «What Out of Africa produces». Acedido em 27 de Dezembro, 2015. http://home.earthlink.net/~steevee/out.html.

——. (1992) 1996. «O *travelling* de Kapo». *Revista de Comunicação e Linguagens*, Dezembro.

——. (1994) 2007. *Postcards from the cinema*. Londres: Berg Publishers.

——. 1993. *L'Exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: P.O.L.

——. 2004. *Cine, arte del presente*. Antologia por Emilio Bernini e Domin Choi. Buenos Aires: Santiago Arcos.

——. 2006. «Microfilms» (programa de rádio 1985-1990). Gravado em MP3 por Ina Memóire Vive.

Deleuze, Gilles, e Claire Parnet. (1977) 1996. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água.

Deleuze, Gilles, e Felix Guattari. 2006. *Rizoma*. Viseu: Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles. (1985) 2006. *A Imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.

——. (1986) 2012. «Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism, and Travel». Acedido em 19 de Dezembro, 2015. http://www.diagonalthoughts.com/?p=1525.

Delluc, Louis. 1985. *Écrits cinématographiques I Le Cinéma et les Cinéastes*. Organização e Apresentação por Pierre Lherminier. Bresson, Grenoble: Cinémathèque Française.

Denby, David. 2012. *Do the Movies Have a Future?*. Nova Iorque: Simon & Schuster.

Denby, Edwin. 1965. *Dancers, Buildings and People in the Streets*. Introdução por Frank O'Hara. Nova Iorque: Horizon Press.

Deren, Maya et al. (1963) 2000. «Poetry and the Film: A Symposium». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 171-186. Nova Iorque: Cooper Square Press.

Didi-Huberman, Georges. (2004) 2012. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: Imago.

Domarchi, Jean et al. (1959) 1985. «Hiroshima, notre amour». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 47-51. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Domarchi, Jean. (1956) 1985. «Knife in the Wound». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 235-248. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Dorsky, Nathaniel. (2003) 2014. *Devotional Cinema*. Berkely, California: Tuumba Press.

Dort, Bernard. (1960) 1986. «Towards a Brechtian Criticism of Cinema». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 236-248. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Douchet, Jean. 1998. *Nouvelle Vague*. Colaboração de Cédric Anger. Paris: Cinémathèque Française com Hazan.

——. 2013. *L'homme cinéma: Entretiens avec Joël Magny*. Paris: Éditions Écriture.

Dovzhenko, Alexander. 1973. *Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker*. Editado, Traduzido e com Introdução por Marco Carynnyk. Cambridge e Londres: The MIT Press.

Eco, Umberto. (1962) 2009. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

——. 1985. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Viseu: Difel.

Eisenstein, Sergei et al. 1969. *Chaplin*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Eisenstein, Sergei. 1961. *Reflexões de um Cineasta*. Tradução e Preâmbulo por José Fonseca e Costa. Montijo: Arcádia.

Engel, Mary, e Ninalee Craig. 2005. *American Girl in Italy: The Making of a Classic*. Nova Iorque: Howard Greenberg Gallery com The Ruth Orkin Photo Archive.

Evans, Catherine. 2013. «As Good as the Guys: The Women of the Photo League». In *The Radical Camera: New York's Photo League 1936-1951*, editado por Mason

Klein e Catherine Evans, 46-60. The Jewish Museum com Columbus Museum of Art e Yale University Press.

Evans, Walker. (1938) 2012. *American Photographs*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

——. 1998. *Signs*. Lunenburg, Vermont: Library of Congress.

Farber, Manny. 2009. *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*. Editado por Robert Polito. S.l.: Library of America.

Faure, Élie. (1963) 2010. *Função do Cinema e das Outras Artes*. Lisboa: Texto & Grafia.

Ferreira, Manuel Cintra. 2006. «The Best Years of Our Lives / 1946 (*Os Melhores Anos da Nossa Vida*). *Folhas Cinemateca Portuguesa*, 5 de Maio.

——. 2007a. «Lonesome / 1928». *Textos Cinemateca Portuguesa*, 10 de Março.

——. 2007b. «Paisà / 1946». *Textos Cinemateca Portuguesa*, 31 de Janeiro e 7 de Fevereiro.

Flusser, Vilém. (1984) 1998. *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*. Introdução por Arlindo Machado. Lisboa: Relógio D'Água.

França, José-Augusto. 1989. *Charles Chaplin - o "self-made-myth"*. Lisboa: Livros Horizonte.

Friedberg, Anne. 1993. *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press. Edição Kindle.

Gallagher, Tag. 2004. «Hollywood, Inventário Crítico». In *King Vidor: Um Romance Americano*, selecção e tradução dos textos por Manuel Cintra Ferreira, 10-30. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Garner, Gretchen. 1992. «Gertrude Käsebier and Helen Levitt». *Art Journal*, Inverno.

Geada, Eduardo. 1998. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias.

Godard, Jean-Luc. (1959) 1985. «*Les 400 Coups*». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 47-51. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. (1962) 1986. «Jean-Luc Godard: 'From Critic to Filmmaker': Godard in interview (extracts)». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 59-68. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. 2014. *Introduction to a True History of Cinema and Television*. Prefácio por Serge Losique e Ensaio por Michael Witt. Montreal: Caboose.

Goethe. (1790) 1993. *A Metamorfose das Plantas*. Tradução, Introdução, Notas e Apêndices por Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

——. 2001. *Máximas e Reflexões*. Viseu: Guimarães Editores.

Gorky, Maxim. 1904. «Boredom». Acedido em 12 de Outubro, 2015. http://blogs.baruch.cuny.edu/alteredstates2015/files/2015/01/Gorky-Boredom.pdf.

Gozlan, Gérard. 2013. *L'anti-Bazin*. Paris: Le Bord de L'eau éditions.

Grass, Günter. (1990) 2008. *Escrever depois de Auschwitz*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Grilo, João Mário. 1997. *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 2008. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.

——. 2013. «Face to face: from cinema's architecture to architecture's cinema». *Jack*, Outono.

Gunning, Tom. 1993. «"Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions». *Velvet Light Trap*, Outono.

Haaften, Julia Van. 1999. *Morris Engel: Early Work*. Nova Iorque: Morris Engel and Ruth Orkin Archive.

Haldemann, Anita, e Hannes Schüpbach, ed. 2006. *Rudy Burckhardt - New York Moments Photographs and Films*. Zurique: Kunstmuseum Basel.

Han, Byung-Chul. (2010) 2014. *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água.

Hansen, Miriam Bratu. 2012. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

Harker, Jonathan. 1959. «Agee on Film». *Film Quarterly* No 3, Primavera.

Heidegger, Martin. (1977) 2010. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

Henderson, Brian. (1971) 1985. «Dois Tipos de Teoria do Filme». In *Estéticas do Cinema*, organizado por Eduardo Geada, 77-97. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Hillier, Jim. 1986. «Introduction: Re-thinking the function of cinema and criticism». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hol-*

lywood, editado por Jim Hillier, 223-236. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Horak, Jan-Christopher. 1990. «Modernist Perspectives and Romantic Impulses: *Manhatta*». In *Paul Strand: Essays on His Life and Work*, editado por Maren Stange (Introdução por Alan Trachtenberg), 55-71. Nova Iorque: Aperture.

Houis, Julie, e Irène Tsuji, eds. 2010. *Dreamlands: Des parcs d'attractions aux cités du futur*. Paris: Centre Poumpidou.

Hoveyda, Fereydoun. (1957) 1985. «The First Person Plural». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 53-59. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. 1961. «Cinéma Vérité ou Réalisme Fantastique». *Cahiers du cinéma*, Novembro.

Huizinga. Johan. (1938) 2003. *Homo Ludens: Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Lisboa: Edições 70.

Journot, Marie-Thérèse. 2002. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: Edições 70.

Katz, Vincent. 2004. «Rudy Burckhardt: Art's Friendship». In *Rudy Burckhardt*, editado por Philipp Lopate, 47-51. Nova Iorque: Harry N. Abrams.

Kehr, David. 2005. «Morris Engel, 86, A Pioneer in Independent Film, Dies». *New York Times*, 7 de Março. Acedido em 10 de Outubro, 2015. http://nyti.ms/1jVX0Ty.

Klein, Mason. 2013. «Of Politics and Poetry: The Dilemma of the Photo League». In *The Radical Camera: New York's Photo League 1936-1951*, editado por Mason Klein e Catherine Evans, 10-30. Nova Iorque, Columbus, New Haven e Londres: The Jewish Museum com Columbus Museum of Art e Yale University Press.

Koolhaas, Rem. (1978) 2014. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nova Iorque: The Monacelli Press. Edição Kindle.

Kovács, András Bálint. 2008. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago e Londres: The University of Chicado Press. Edição Kindle.

Kozloff, Max. 2002. *New York: Capital of Photography*. Nova Iorque: The Jewish Museum com Yale University Press.

Kozlovsky, Roy. 2004. «[A Criança Enquadrada no CIAM] : A criança como representação e sujeito no discurso arquitectónico do pós-guerra». *INSI(s)TU* 7/8, Agosto.

Kracauer, Siegfried. (1947) 2004. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Editado e Introduzido por Leonardo Quaresima. Princeton e Oxford: Princeton University Press.

——. (1960) 1997. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Introdução por Miriam Bratu Hansen. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press.

——. (1963) 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Traduzido, Editado e Introduzido por Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press.

——. 2012. *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Editado por Johannes von Moltke e Kristy Rawson. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

——. 2014. *The Past's Threshold: Essays on Photography*. Editado por Philippe Despoix e Maria Zinfert. Zurique e Berlim: Diaphanes.

Krauss, Rosalind E. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press.

Labarthe, André. (1961) 1985. «Marienbad Year Zero». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 54-59. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. 1961. «L'oreille de Rogosin». *Cahiers du cinéma*, Janeiro.

Lambert, Arnaud. 2012. «Walk on the wild side». Acedido em 25 de Dezembro, 2015. http://www.editionspapiers.org/publications/walk-on-the-wild-side.

Langlois, Henri. 2014. *Écrits de cinéma*. Textos reunidos e anotados por Bernard Benoliel e Bernard Eisenschitz. Paris: Flammarion com La Cinémathèque Française.

Le Sauze, Chantal. 2003. «Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell». *Archives* N.º 41, Outubro.

Leacock, Richard. 1959. «La Camera Passe-Partout». *Cahiers du cinéma*, Abril.

Leenhardt, Roger. 1986. *Chroniques de cinéma*. Paris: Editions de L'Etoile com Cahiers du cinéma.

Levitt, Helen. 1987. *In the Street: Chalk Drawings and Messages New York City 1938-1948*. Ensaio por Robert Coles. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press.

——. 1991. *Helen Levitt*. Organizado por Sandra S. Phillips e Maria Mourris Hambourg. Nova Iorque e São Francisco: The Metropolitan Museum of Art com San Francisco Museum of Modern Art.

——. 2001a. *Helen Levitt*. Salamanca: Centre National de La Photographie com Consorcio Salamanca.

——. 2001b. *Crosstown*. Introdução por Francine Prose. Nova Iorque: PowerHouse Books.

——. 2003. *Here and There*. Posfácio por Adam Gopnik. Nova Iorque: PowerHouse Books.

Lopate, Philipp, ed. 2008. «James Agee». Critic of Tomorrow». In *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (Expanded Edition), 150. Nova Iorque: The Library of America.

——. 2004. «Burckhardt's Life and Work: How Wide is Sixth Avenue». In *Rudy Burckhardt*, editado por Philipp Lopate, 7-47. Nova Iorque: Harry N. Abrams.

Lorefice, Mike. 2009. «Lovers and Lollipops». Acedido em 21 de Dezembro, 2015. http://www.rbmoviereviews.com/movies/loversandlollipops.html.

Losilla, Carlos. 2012. *La invención de la modernidad: o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Madrid: Cátedra.

Lourcelles, Jacques. 1992. *Dictionnaire du Cinéma: Les Films*. Paris: Éditions Robert Laffont.

Lynn, Victoria, e Bari Lynn Gillard. 1976. «"The Quiet One." A Conversation With Helen Levitt, Janice Loeb and Bill Levitt». *Film Culture* No. 63-64.

Lyotard, Jean-François. (1984) 1989. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.

MacDonald, Scott. 1997-1998. «The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee». *Film Quarterly* No. 2, Inverno.

Machado, José Pedro. 1977. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Sintra: Livros Horizonte.

Madeira, Maria João. 2011. «On the Bowery / 1956». *Textos Cinemateca Portuguesa*, 22 e 28 de Janeiro.

Mah, Sérgio. 2003. *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Colibri.

Malraux, André. (1946) 2003. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Apresentação por Jean-Claude Larrat. Paris: Nouveau Monde Editions.

——. (1965) 2011. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

Manson, Eddy. 1953. «The Music for Little Fugitive». *Film Music*, Novembro-Dezembro.

——. 1956. «Lovers and Lollipops (with score excerpts)». *Film Music*, Primavera.

Marcorelles, Louis. (1963) 1986. «L'Expérience Leacock». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 264-271. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Mather, Philippe. 2013. *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*. Bristol e Chicago: Intellect.

Mauss, Marcel. (1925) 2008. *Ensaio sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70.

McDarrah, Fred W., e Gloria S. McDarrah. 1998. *The Photography Encyclopaedia*. Nova Iorque: Schirmer Books.

McLuhan, Marshall. (1964) 2008. *Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*. Lisboa: Relógio D'Água.

McNulty, John, Faith McNulty, e Morris Engel. 2001. *This Place on Third Avenue*. Michigan: Counterpoint.

Medeiros, Margarida. 2000. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

——. 2010. *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

——. 2012. *A Última Imagem (fotografia de uma ficção)*. Lisboa: Documenta.

Mekas, Jonas. (1961) 2008. «The Creative Joy of the Independent Film-Maker». In *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (Expanded Edition), editado por Phillip Lopate, 280-281. Nova Iorque: The Library of America.

——. (1962) 2000a. «Notes on the New American Cinema». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 87-108. Nova Iorque: Cooper Square Press.

——. (1965) 2000b. «Notes on Some New Movies and Happiness». ». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 317-325. Nova Iorque: Cooper Square Press.

——. 1960. «Cinema of the New Generation». *Film Culture* 21, Verão.

——. 2001. *Déclarations de Paris/Statements From Paris*. Paris: Éditions Paris Experimental.

Méranger, Thierry. 2009. «399 Blows». *Cahiers du cinéma* 642 (versão em inglês), Fevereiro.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945) 2009. *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Barcelona: Éditions Gallimard.

——. (1948) 2002. *Palestras*. Organizado e Anotado por Stéphanie Ménasé. Lisboa: Edições 70.

——. (1964) 2007. «The Child's Relations with Others». In *The Merleau-Ponty Reader*, editado por Ted Toadvine e Leonard Lawlor, 143-185. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

——. (1964) 2013. *O olho e o espírito*. Lisboa: Nova Vega.

Metz, Christian. (1968) 1977. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.

——. (1974) 2000. «The Modern Cinema and Narrativity». In *Post-war Cinema and Modernity*, editado por John Orr e Olga Taxidou, 54-66. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Meyer, Richard. 2013a. «"More Murders": Weegee, Tabloid Photography and the Scene of the Crime». In *Weegee: Murder is My Business*, editado por Brian Wallis, 148-160. Munique, Londres e Nova Iorque: International Center of Photography com Delmonico Books.

——. 2013b. «Documentary Truth: Weegee and the Photo League». In *Weegee: is My Business*, editado por Brian Wallis, 114-148. Munique, Londres e Nova Iorque: International Center of Photography com Delmonico Books.

Model, Lisette. 1983. *Lisette Model*. Prefácio por Berenice Abbott. Londres e Nova Iorque: Aperture.

Molder, Maria Filomena. 1999. *Semear na Neve: Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 2011. *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D'Água.

——. 2014. *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*. Lisboa: Relógio D'Água.

Monteiro, Paulo Filipe. 2003. «Parentescos entre ficção e real: O caso do cinema». *Revista de Comunicação e Linguagens*, Dezembro.

Moraes, Vinicius de. 1941. «Credo e Alarme». Acedido em 22 de Dezembro, 2015. http://www.viniciusdemoraes.com.br/en/cine/credo-e-alarme.

——. 1950. «The Making of a Document: "The Quiet One"». *Hollywood Quarterly* No. 4, Verão.

——. 1951. «Do Ator». Acedido em 22 de Dezembro, 2015. http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/do-ator.

Morin, Edgar. (1956) 1997. *O Cinema ou O Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.

Moskowitz, Gene. 1959. «Recontres a New York». *Cahiers du cinéma*, Abril.

Moullet, Luc. 2004. *Luc Moullet sob o signo da balança*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

——. 2009. *Notre Alpin Quotidien: Entretien avec Emmanuel Burdeau et Jean Narboni*. Paris: Capricci. Edição Kindle.

Mourlet, Michel. (1987) 2008. *Sur un Art Ignoré: la mise en scène comme langage*. Manosque: Ramsay.

——. 2011. *L'Écran éblouissant: Voyages en Cinéphilie (1958-2010)*. Paris: Presses Universitaires de France.

Muller, Eddie. «Eddie Muller on the Art and Legacy of Crime Photographer Weegee». Vídeo da conferência dada no Contemporary Jewish Museum. 10 de Janeiro 2013, https://www.youtube.com/watch?v=S5jdT2Kj_1E.

Munier, Roger. (1963) 1989. *Contre l'image*. Mayenne, França: Éditions Gallimard.

——. 2012. *Vision*. Mesnil-sur-l'Estrée: Éditions Arfuyen.

Naficy, Hamid. 1982. «Richard Leacock: A Personal Perspective». *Literature/Film Quarterly* No. 4.

Nancy, Jean-Luc. (2003) 2006. *La representación prohibida: Seguido de* La Shoah, un soplo. Buenos Aires e Madrid: Amorrortu Editores.

Naremore, James. 2014. *An Invention Without Future: Essays on Cinema*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

Nietzsche, Friedrich. 1997. *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Prefácio por António Marques. Lisboa: Relógio D'Água.

Orkin, Ruth. 1976. «Letters: Manhatta Movie Madness». *New York Magazine*, 26 de Janeiro.

Parente, André. 2007. «Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo». In *Estéticas do Digital*, editado por Manuela Penafria e Maria Índia Martins, 3-33. Covilhã: LABCOM/Universidade da Beira Interior.

Pasolini, Pier Paolo. (1972) 1982. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Penafria, Manuela. 2005. «Em Busca do Perfeito Realismo». Acedido em 20 de Dezembro, 2015. http://www.bocc.uff.br/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf.

Perez, Michel-Raymond. 1955. «le petit fugitif». *Positif,* Novembro.

Perkins, V.F. (1972) 1992. «From Film as Form: Form and Discipline». In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Gerald Mast, Marshall Cohen e Leo Braudy, 52-58. Oxford: Oxford University Press.

Pigott, Michael. (2013) 2015. *Joseph Cornell Versus Cinema*. Bungay, Suffolk: Bloomsbury.

Pinto de Almeida, Bernardo. 2014. *Imagem da Fotografia*. Prefácio de Antonio Tabucchi. Lisboa: Relógio D'Água.

Poe, Edgar. 1971. *Histórias completas de Edgar Poe*. Lisboa: Editora Arcádia.

Quandt, James. 2013. *Surprised by Death* (ensaio audiovisual). *Roberto Rossellini Starring Ingmar Bergman*, edição Blu-ray. S.l.: The Criterion Collection.

Rabinovitz, Lauren. 2012. *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Rancière, Jacques. (2003) 2011. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

——. (2008) 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

——. (2011) 2012. *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.

——. (2011) 2014. *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.

Reed, T.V. 1988. «Unimagined Existence and the Fiction of the Real: Postmodernist realism in Let Us Now Praise Famous Men». *Representations* No. 24, Outono.

Richter, Hans. (1955) 2000. «The Film as an Original Art Form». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 15-21. Nova Iorque: Cooper Square Press.

Riis, Jacob. (1890) 2012. *How the Other Half Lives*. S.l.: Dover Publicatons. Edição Kindle.

Rivette, Jacques. (1953) 1985a. «The Genius of Howard Hawks». In *Cahiers du ciném̀a: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 126-132. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. (1954) 1985b. «The Essential». In *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, editado por Jim Hillier, 132-136. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. (1955) 2007. «Carta sobre Rossellini». In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira, e Neva Cerantola, 238-257. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

——. 1958. «L'âme au Ventre (*Sommarlek*, Ingmar Bergman)». *Cahiers du cinéma*, Junho.

Rochebin, Darius. «Pardonnez-moi - L'interview de Jean-Luc Godard». Vídeo da RTS - Radio Télévision Suisse, 15:28. 26 de Maio 2014. https://www.youtube.com/watch?v=OWGofFcM_dA.

Rodrigues, António. 1996. «In the Street / 1952 The Quiet One / 1948 The City / 1939». *Textos Cinemateca Portuguesa*, 16 de Abril.

——. 2009. «Menschen am Sonntag/ 1929 "Homens ao Domingo"». *Textos Cinemateca Portuguesa*, 15 de Novembro.

Rogosin, Lionel. 1960. «Interpreting Reality (Notes on the Esthetics and Practices of Improvisational Acting)». *Film Culture* No. 21, Verão.

Rohmer, Éric. 1989. *The Taste for Beauty*. Compilado dos *Cahiers du cinéma* por Jean Narboni. Cambridge: Cambridge University Press.

Rosenbaum, Jonathan. 2010. «Criterion's Costa». Acedido em 23 de Dezembro, 2015. http://www.jonathanrosenbaum.net/2010/06/criterions-costa-layout-tk/.

Ross, Lillian. 2014. *François Truffaut by Lillian Ross: from The New Yorker, 1960-1976*. Oakland, California: The Film Desk.

Rossellini, Roberto. (1950) 2013. «Why I Directed Stromboli» (livrete). *Roberto Rossellini Starring Ingmar Bergman*, edição Blu-ray. S.l.: The Criterion Collection.

——. (1955) 2007. «Dez Anos de Cinema». In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira e Neva Cerantola, 132-150. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

——. 1951. «Interview With Roberto Rossellini». *Sight & Sound* No. 10, Fevereiro.

Rotha, Paul. 1958. *Rotha on the Film: A Selection of Writings about the Cinema*. Londres: Faber and Faber LTD.

Rouch, Jean. (1971) 1975. «Personagens em Liberdade». In *Cinema, Arte e Ideologia*, organizado por A. Roma Torres, 117-128. Porto: Afrontamento.

——. (1978) 2007. «Sobre Rossellini». In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira, e Neva Cerantola, 411-417. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

S.a. 2010. «On the Bowery» (DVD-ROM). *Coffret Lionel Rogosin*, edição DVD. Paris: Carlotta Films.

——. 2010. «Téléciné Fiche N.º 383: On the Bowery» (DVD-ROM). *Coffret Lionel Rogosin*, edição DVD. Paris: Carlotta Films.

Sadoul, Georges. (1960) 2009. «'*Le Quai des brumes* 1960: *À bout de souffle* by Jean-Luc Godard». In *The French New Wave: Critical Landmarks*, editado por Peter Graham e Ginette Vincendeau, 231-239. Londres: BFI com Pelgrave Macmillan.

——. (1971) 1975. «A Vida de Improviso». In *Cinema, Arte e Ideologia*, editado por A. Roma Torres, 99-116. Porto: Afrontamento.

——. (1990) 1993. *Dicionário dos Cineastas* (Com colaboração de Émile Breton). Braga: Livros Hozironte.

——. 1983. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias Volume II*. Lisboa: Livros Horizonte.

Sante, Luc et al. 2006. *Unknown Weegee*. Nova Iorque: Steidl Publishers.

Sarris, Andrew, ed. 1971. *Hollywood Voices: Interviews with Film Directors*. Londres: Secker & Warbur.

——. (1962-63) 2000. «Notes on the Auteur Theory». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 121-135. Nova Iorque: Cooper Square Press.

Sayad, Cecilia. 2015. «Critics Through Authors: Dialogues, Similarities, and the Sense of a Crisis». In *Film Criticism in the Digital Age*, editado por Mattias Frey e Cecilia Sayad. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press. Edição Kindle.

Schwartz, Delmore. (1935) 2011. *Nos Sonhos Começam as Responsabilidades e Outras Histórias*. Lisboa: Guerra & Paz.

Shambu, Girish. 2014. *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose.

Siety, Emmanuel. 2008. «Joey, un petit portrait d'Amérique» (livrete). *Le Petit Fugitif*, edição DVD. Realizado Por Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley. S.l.: Scérén-CNDP com Carlotta Films.

Simmel, Georg. 2004. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*. Lisboa: Relógio D'Água.

Sitney, P. Adams. 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press.

——. 2015. *The Cinema of Poetry*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Skorecki, Louis. 2001. *Raoul Walsh et moi suivi de Contre la nouvelle cinéphilie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Sontag, Susan. (1966) 2004. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica.

——. (1977) 1986. *Ensaios sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

——. (1977) 2013. «O Mundo-Imagem». In *Ensaios Sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*, organizado por Alan Trachtenberg, 333-355. Lisboa: Orfeu Negro.

Steichen, Edward. 2008. *The Family of Man*. Nova Iorque: Museum of Modern Art.

Stewart, Garrett. 1999. *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Stiegler, Bernard. 2011. «*Literal Natives, Analog Natives, Digital Natives*: Entre Hermes e Héstia». In *A República Por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*, organizado por Rodrigo Silva e Leonor Nazaré, 129-151. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Strand, Paul. 2006. «Weegee Gives Journalism a Shot of Creative Photography». In *Unknown Weegee*, 19-21. Gottingen: Steidl Publishers.

Stroheim, Erich von. (1955) 2000. «*The Merry Widow*, Introduced by Erich von Stroheim». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 52-57. Nova Iorque: Cooper Square Press.

Tailleur, Roger. 1955. «the quiet one». *Positif*, Novembro.

Thome, Rudolph. (1987) 2007. «Filmografia Comentada». In *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*, organizado por Luís Miguel Oliveira, e Neva Cerantola, 519-603. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Thompson, Jerry L. 1984. *Walker Evans at Work*. Londres: Thames & Hudson.

Trachtenberg, Alan. 2013. «Weegee's City Secrets». In *Weegee: Murder is My Business*, editado por Brian Wallis, 224-232. Munique, Londres e Nova Iorque: International Center of Photography com Delmonico Books.

Truffaut, François. (1957) 2013. «Le régne du cochon de payant est terminé». In *Arts: La culture de la provocation 1952-1966*, editado por Henri Blondet. Paris: Tallandier. Edição Kindle.

——. (1967) 1986. «Evolution of the New Wave: Truffaut in Interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni». In *Cahiers du cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, editado por Jim Hillier, 106-113. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

——. 1955. «Ali Baba et la "Politique des Auteurs"». *Cahiers du cinéma*, Fevereiro.

——. 1978. *The Films in My Life*. Nova Iorque: Da Capo Press. Edição Kindle.

——. 1987. *Le Plaisir des Yeux*. Saint-Amand (cher): Flammarion.

Tucker, Anne Wilkes. 2013. «A Rashomon Reading». In *The Radical Camera: New York's Photo League 1936-1951*, editado por Mason Klein e Catherine Evans, 72-86. Nova Iorque, Columbus, New Haven e Londres: The Jewish Museum com Columbus Museum of Art e Yale University Press.

Tudor, Andrew. 2009. *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70.

Tyler, Parker. (1969) 1995. *Underground Film: A Critical History*. Introdução por J. Hoberman e Posfácio por Charles Boultenhouse. Nova Iorque: Da Capo Press.

Updike, John. 1962. «James Agee, Talker». *New Republic*, Agosto. Acedido em 28 de Dezembro, 2015. https://newrepublic.com/article/86676/james-agee-talker.

Valéry, Paul. (1939) 2013. «O Centenário da Fotografia». In *Ensaios Sobre Fotografia: De Niépce a Krauss*, organizado por Alan Trachtenberg, 209-219. Lisboa: Orfeu Negro.

——. 2007. *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galáxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Vertov, Dziga. (1962) 2000. «The Writings of Dziga Vertov». In *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, 353-376. Nova Iorque: Cooper Square Press.

Virilio, Paul. (1984) 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Londres e Nova Iorque: Verso.

Vollmann, T. William. 2010. *Poor People*. Nova Iorque: Harper Perennial.

Warshow, Robert. (1948) 2008. «The Gangster as Tragic Hero». In *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now* (Expanded Edition), editado por Phillip Lopate, 175-180. Nova Iorque: The Library of America.

——. 1970. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Introdução por Lionel Trilling. Nova Iorque: Atheneum.

Weegee. (1945) 2003. *Naked City*. Nova Iorque: Da Cabo Press. Edição Kindle.

——. (1961) 2013. *Weegee by Weegee*. Nova Iorque: Zigg-Davis Publishing Company. Edição Kindle.

Weil, Simone. (1951) 1996. *A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Wittgenstein, Ludwig, e Friedrich Waismann. 2013. *The Voices of Wittgenstein: The Vienna Circle*. Editado por Gordon Baker. Oxon e Nova Iorque: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig. (1953) 2011. *Tratado Lógico-Filosófico * Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Wollen, Peter. 1984. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

Wranovics, John. 2006. *Chaplin and Agee*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan.

Wright, Basil. (1956) 2010. «On the Bowery» (DVD-ROM). *Coffret Lionel Rogosin*, edição DVD. Paris: Carlotta Films.

Youngblood, Gene. (1970) 2001. *Expanded Cinema*. Introdução por R. Buckminster Fuller. Nova Iorque: P. Dutton & Co., Inc.

Zavattini, Cesare. 1953. «Some Ideas on the Cinema». *Sight & Sound*, Outubro-Dezembro.

FILMOGRAFIA

Incluimos na presente filmografia apenas os principais títulos analisados.

145 W. 21, 1936
Filme em 16mm, preto-e-branco, 10 minutos.
De Rudy Burckhardt. Com Paula Miller, Edwin Denby, Aaron Copland, John Latouche, Paul Bowles, Virgil Thomson e Rudy Burckhardt.

A Legend for Fountains, 1957-1965
Filme em 16mm, preto-e-branco, 6 minutos.
De Rudy Burckhardt e Joseph Cornell. Com Suzanne Miller.

Angel, 1957
Filme em 16mm, cor, 3 minutos.
De Rudy Burckhardt e Joseph Cornell.

The Aviary, 1955
Filme em 16mm, preto-e-branco, 14 minutos.
De Rudy Burckhardt e Joseph Cornell. Com Suzanne Miller.

Come Back, Africa, 1959
Filme em 35mm, preto-e-branco, 86 minutos.
De Lionel Rogosin. Com Zacharia Mgabi, Vinah Bendile, Miriam Makeba, Lewis Nkosi, Bloke Modisane, Can Themba, Myrtle Berman, George Malebye, Morris Hugh, Rams e Hazel Futa.

In the Street, 1946-1952
Filme em 16mm, preto-e-branco, 16 minutos.
De Janice Loeb, Helen Levitt e James Agee.

Little Fugitive, 1953

Filme em 35mm, preto-e-branco, 80 minutos.

De Morris Engel, Ruth Orkin e Ray Ashley. Com Richie Andrusco, Richard Brewster, Winifred Cushing, Jay Williams, Will Lee, Charlie Moss, Tommy DeCanio e Ruth Orkin.

Lovers and Lollipops, 1956

Filme em 35mm, preto-e-branco, 82 minutos.

De Morris Engel e Ruth Orkin. Com Lori March, Gerald S. O'Loughlin, Cathy Dunn, Bill Ward e Ruth Orkin.

Nymphlight, 1957

Filme em 16mm, cor, 8 minutos.

De Rudy Burckhardt e Joseph Cornell.

On the Bowery, 1956

Filme em 35mm, preto-e-branco, 65 minutos.

De Lionel Rogosin. Com Ray Salyer, Gorman Hendricks, Frank Matthews e George L. Bolton.

Rose Hobart, 1936

Filme em 16mm, preto-e-branco, 19 minutos.

De Joseph Cornell. Com Rose Hobart, Charles Bickford, Noble Johnson, Georges Renavent e Lupita Tovar.

The Climate of New York, 1948

Filme em 16mm, preto-e-branco e cor, 21 minutos.

De Rudy Burckhardt.

The Quiet One, 1948

Filme em 35mm, preto-e-branco, 65 minutos.

De Sidney Meyers. Com Gary Merrill, Donald Thompson, Clarence Cooper, Sadie Stockton, Estelle Evans e Paul Baucum.

Under the Brooklyn Bridge, 1953

Filme em 16mm, preto-e-branco, 15 minutos.

De Rudy Burckhardt.

Weddings and Babies, 1958

Filme em 35mm, preto-e-branco, 81 minutos.

De Morris Engel. Com Viveca Lindfors, John Myhers, Chiarina Barile, Loneard Elliot, Joanna Merlin, Chris, Mary Faranda, Gabriel Kohn e Kristoffer Tabori.

Weegee's New York, 1954

Filme em 16mm, cor, 21 minutos.

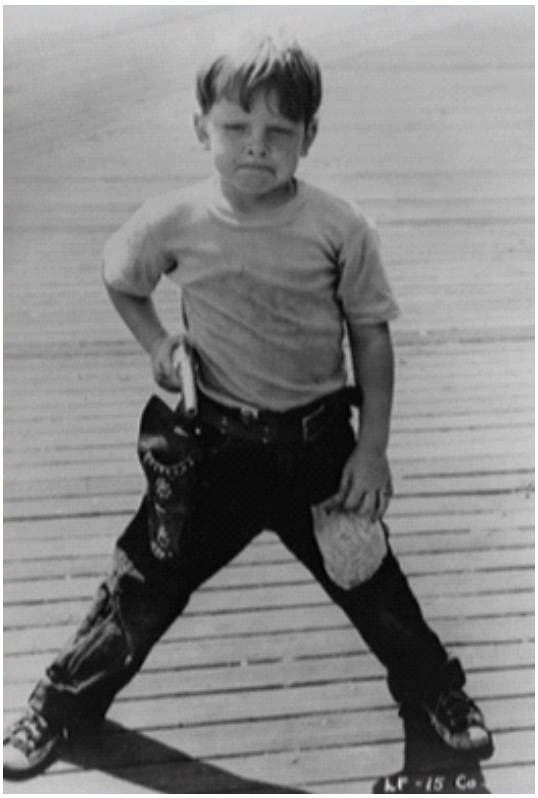
De Weegee e Amos Vogel.

What Mozart Saw on Mulberry Street, 1956

Filme em 16mm, preto-e-branco, 7 minutos.

De Rudy Burckhardt e Joseph Cornell.

ANEXO I (IMAGENS)



Fotografia de cena de *Little Fugitive* (1953) de Ray Ashley, Morris Engel e Ruth Orkin



Boys Fighting (1948) de Ruth Orkin



The Cardplayers (1947) de Ruth Orkin







À esquerda, *stills* de *Little* Fugitive. À direita, *Coney Island* (1928) de Walker Evans



Coney Island embrace (1938) de Morris Engel





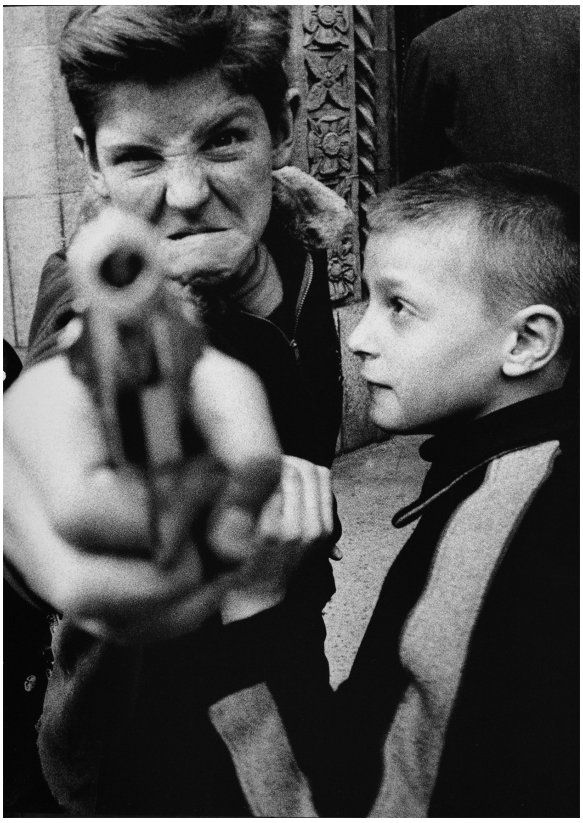
Acima, *still* de *Little Fugitive.* Abaixo, *Under the Boardwalk at Coney Island* (1959) de Bruce Davidson



À esquerda, *Coney Island, Standing* (1940) de Lisette Model. À direita, acima, *still* de *Little Fugitive* e, abaixo, *Coney Island, Reclining* (1940) de Lisette Model



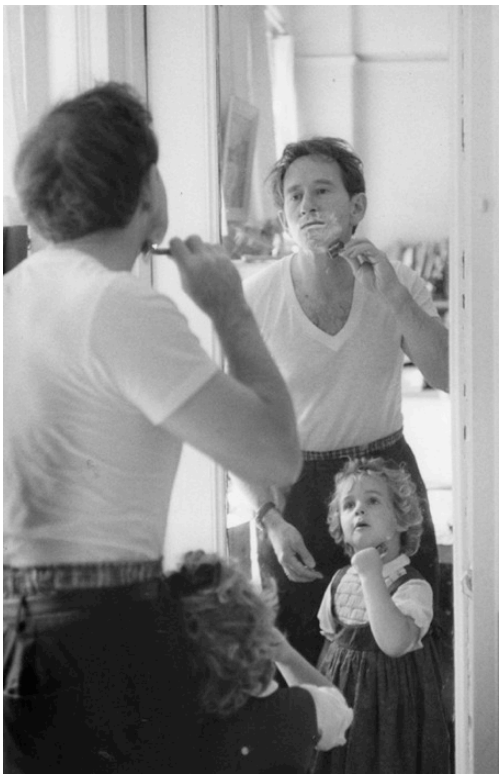
À esquerda, *stills* de *Little Fugitive*. À direita, *Coney Island at noon* (1942) de Weegee







À esquerda, *Gun 1* (1955) de William Klein. À direita, acima, *still* de *Little Fugitive* e, abaixo, *Child with a Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C.* (1962) de Diane Arbus





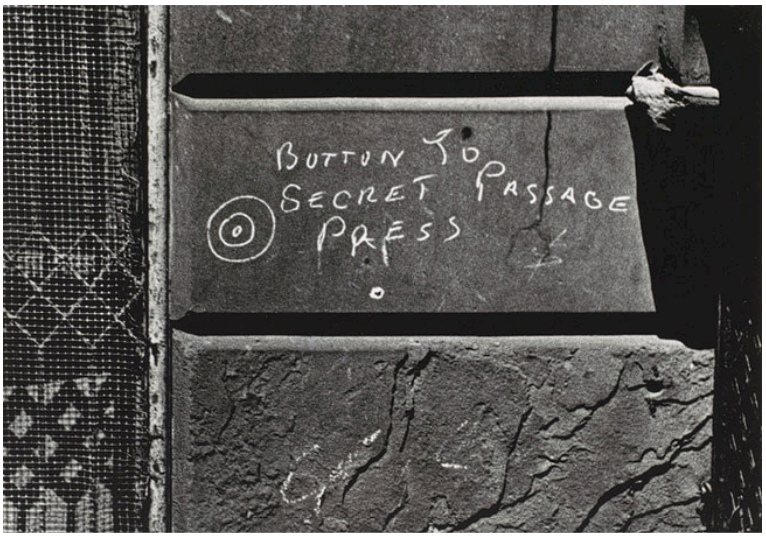
À esquerda, *Mary and Morris Shaving* (1966) de Ruth Orkin. À direita, *still* de *Lovers and Lollipops* (1956) de Morris Engel e Ruth Orkin



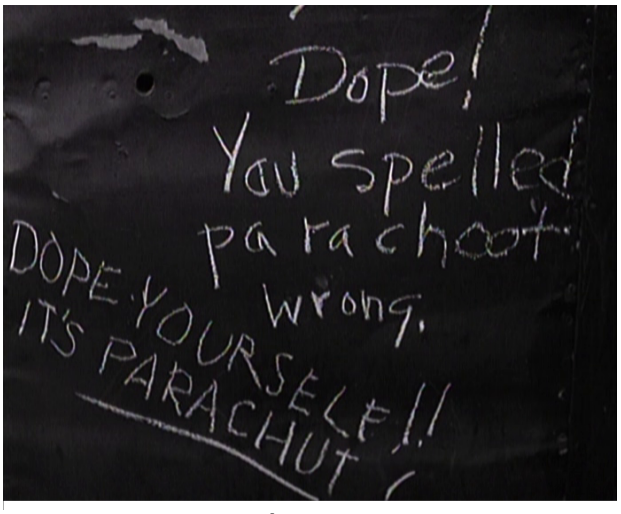


À esquerda, *still* de *Little Fugitive*. À direita, *Self-Portrait with Newsboy* (1908) de Lewis Hine





À esquerda, *Chalk Games, Prospect Place* (1950) de Artur Leipzig. À direita, fotografia de *In the Street: Chalk Drawings and Messages New York City 1938-1948* (1987) de Helen Levitt





À esquerda, *still* de *Little Fugitive*. À direita, *still* de *Lovers and Lollipops*



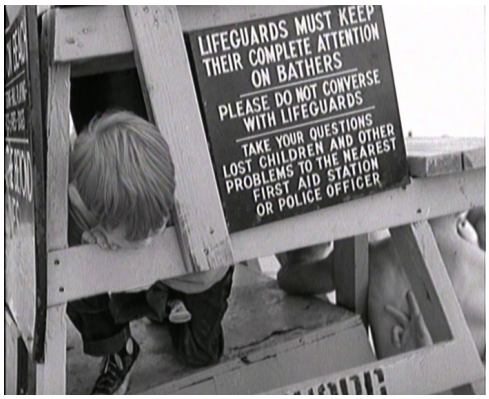
Na coluna direita, de cima para baixo, *La chinoise* (1967), *Masculin féminin* (1966) e *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard. Na coluna esquerda, *Le bonheur* (1965) de Agnès Varda



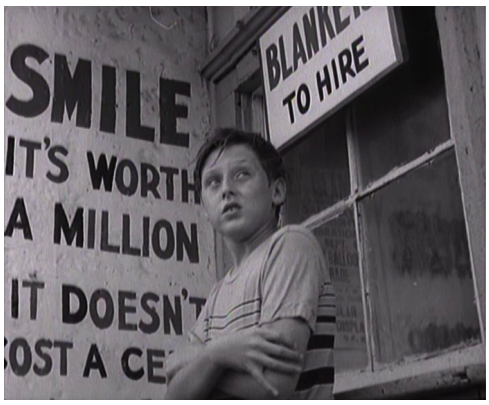
Boardwalk Billboards (1949) de Martin Elkort

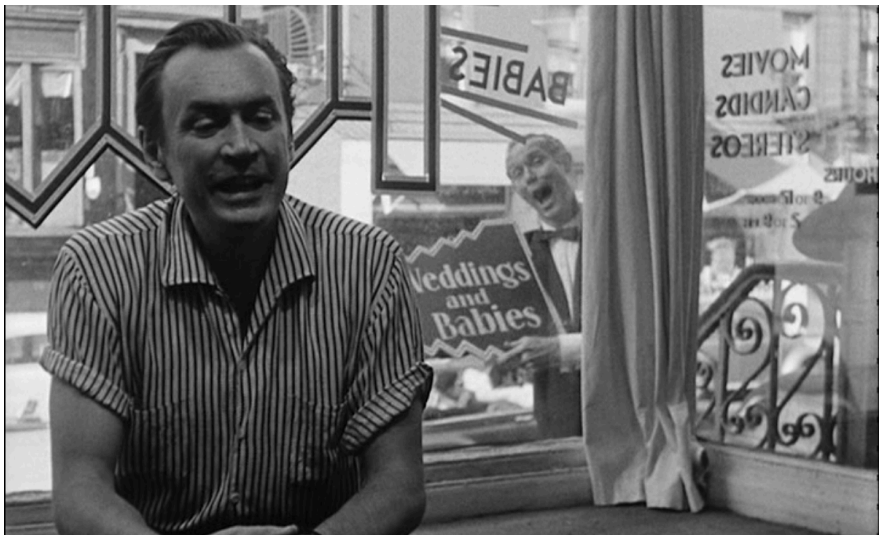


New York State Farm Interior (1938) de Walker Evans











À esquerda, *stills* de *Little Fugitive*. À direita, *stills* de *Weddings and Babies* (1958) de Morris Engel





À esquerda, *still* de *Lovers and Lollipops*. À direita, *still* de *Weddings and Babies*







Fotografias de *In the Street: Chalk Drawings and Messages New York City 1938-1948*

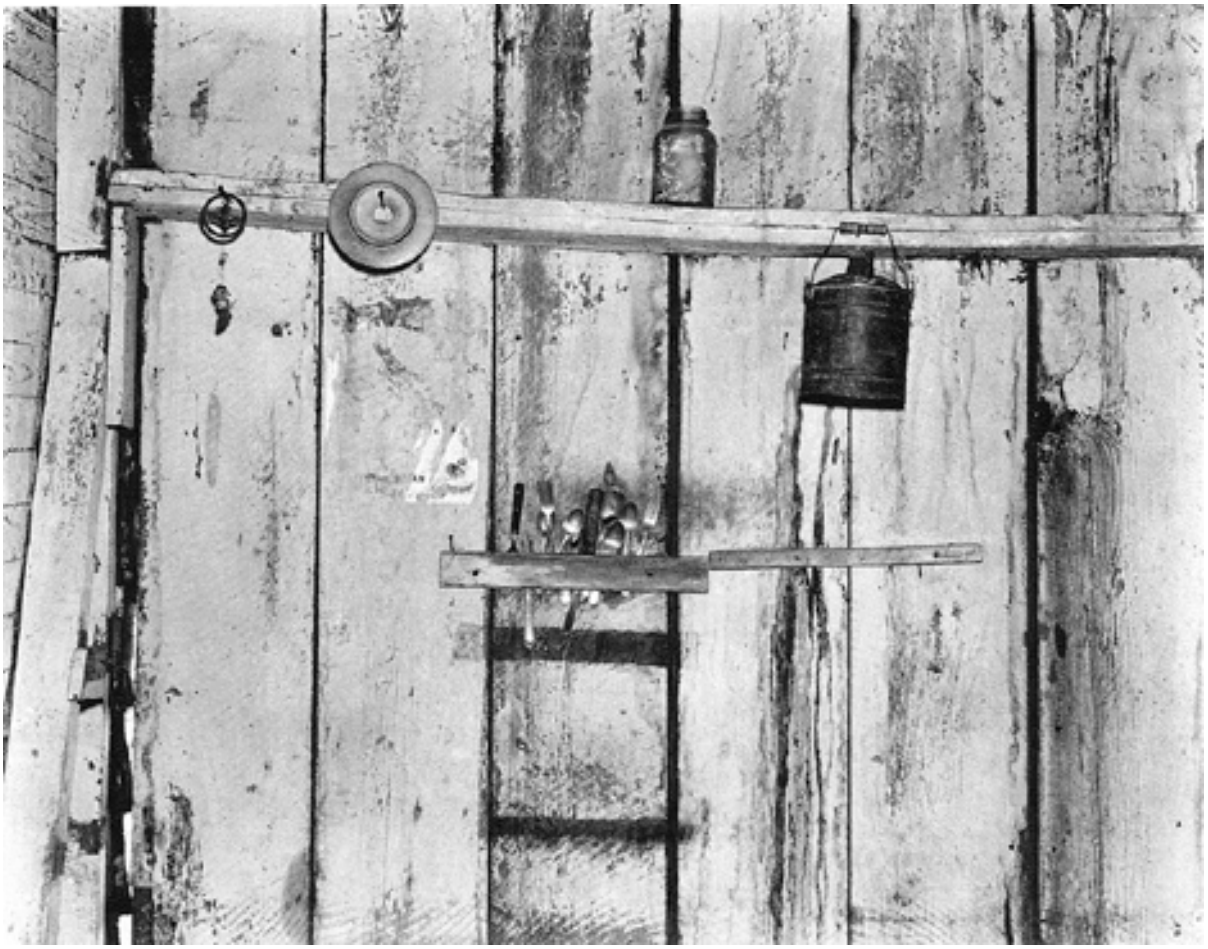




Fotografias tiradas no metro nova-iorquino. À esquerda, de Walker Evans (1938-1941). À direita, de Helen Levitt (1978)



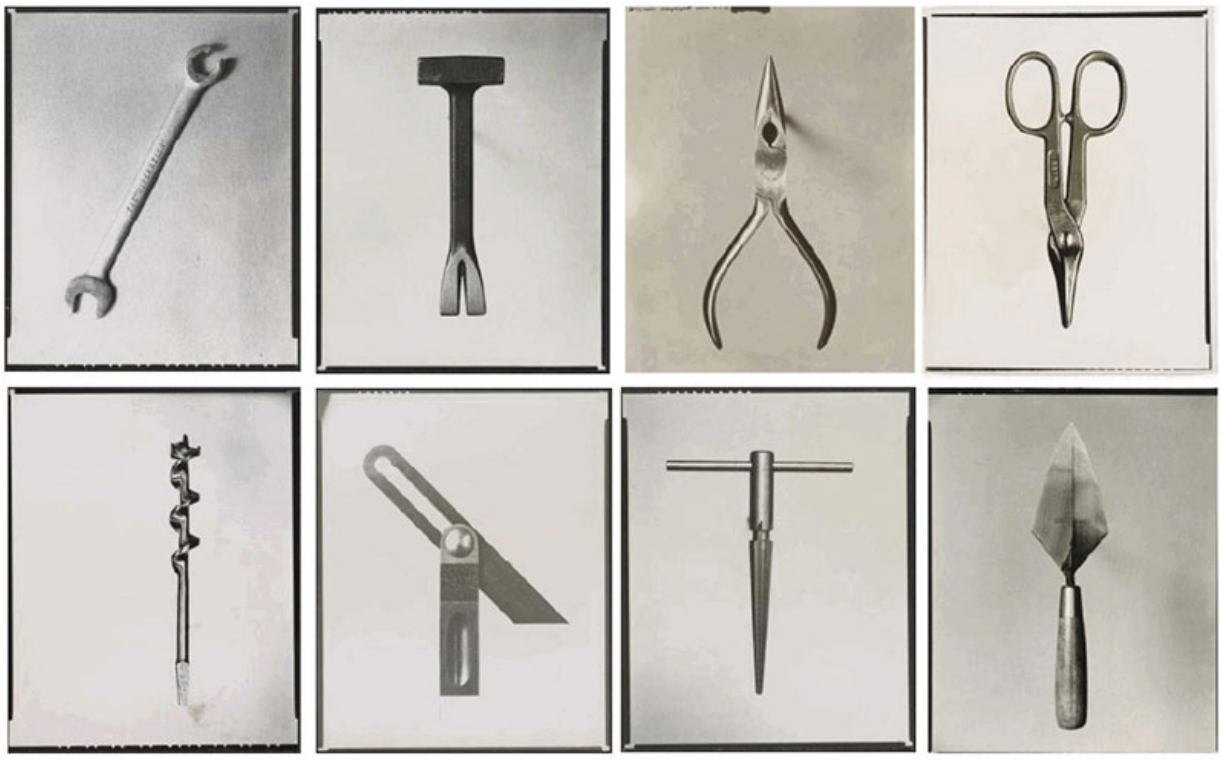
Fotografia sem título de Helen Levitt, publicada em 1972



Fotografia de Walker Evans em *Let Us Now Praise Famous Men* (1941)



Fotografias de Walker Evans em *Let Us Now Praise Famous Men*



Fotoreportagem «The Beauties of the Common Tool» (1955) por Walker Evans

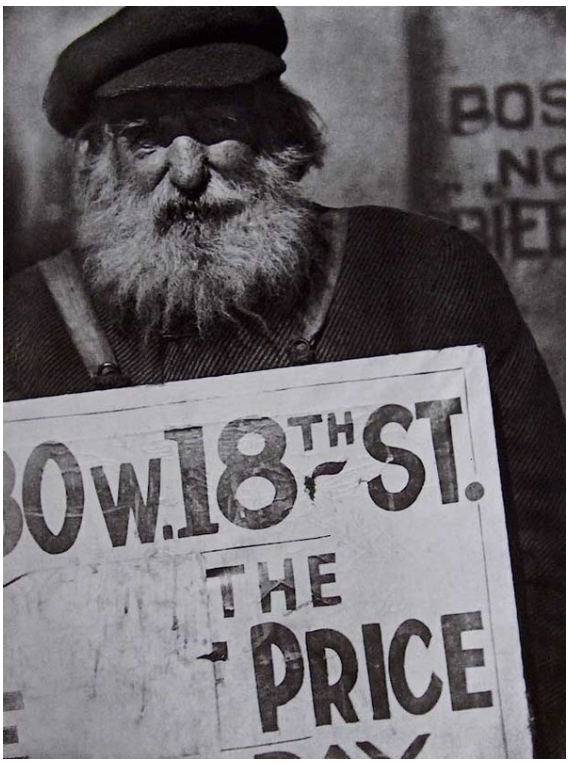


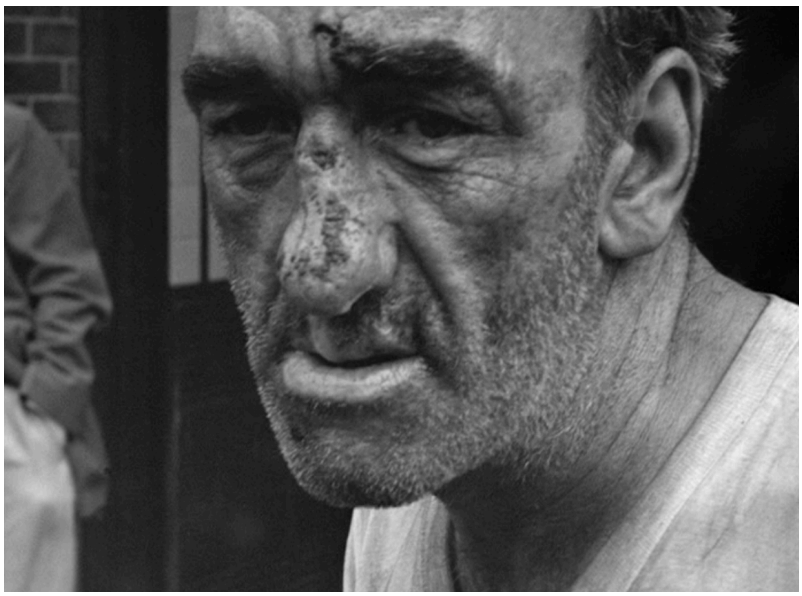






Na coluna esquerda, acima, *Les souliers* (1886) de Van Gogh e, abaixo, fotografia de Walker Evans em *Let Us Now Praise*... Na coluna direita, acima, *still* de *The Gold Rush* (1925) de Charles Chaplin e, abaixo, *Shoes on Sidewalk* (1981) de Helen Levitt





À esquerda, *Sandwich Man* (1916) de Paul Strand. À direita, *still* de *On the Bowery* (1956) de Lionel Rogosin

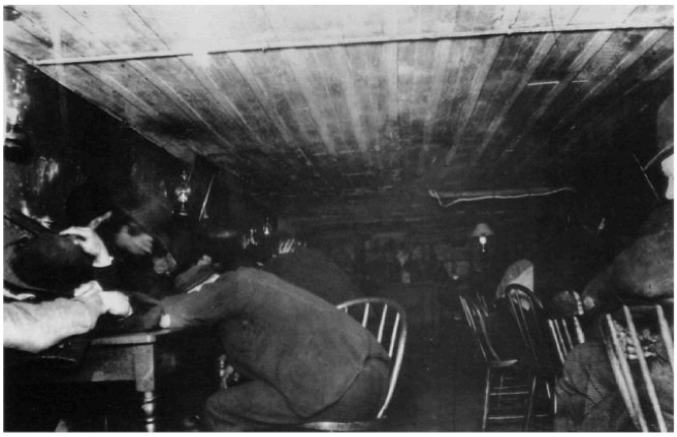








Na coluna esquerda, fotografias de Weegee em *Naked City* (1945). Na coluna direita, *stills* de *On the Bowery*









Na coluna esquerda, fotografias de Jacob Riis em *How the Other Half Lives* (1890). Na coluna direita, *stills* de *On the Bowery*

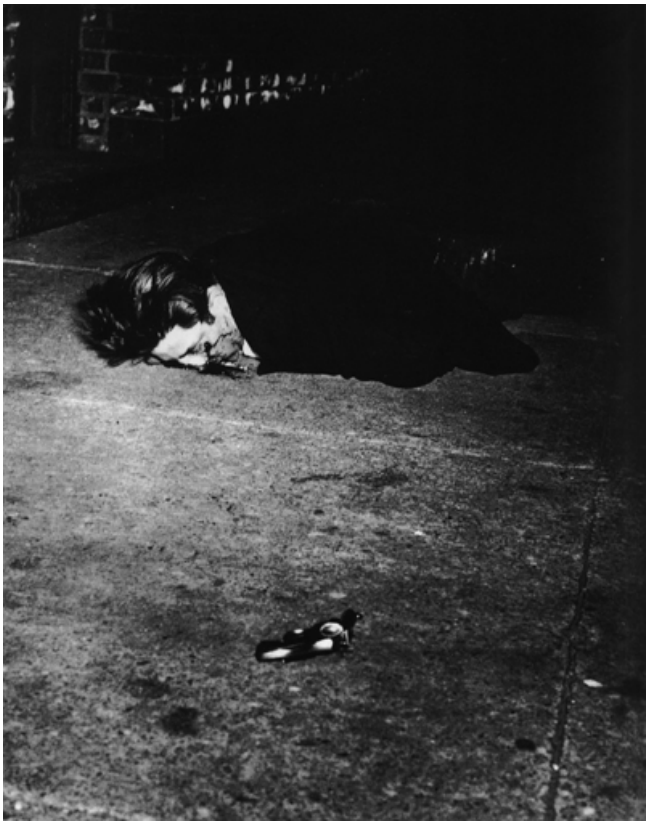


Reprodução de fotografia de Lionel Rogosin na maqueta do livro *Freedom To Film*. © Michael Rogosin



Fotografia de Weegee em *Naked City*







Fotografias de Weegee em *Naked City*



Stills de *Weegee's New York* (1954). Na coluna esquerda, “New York Fantasy”. Na coluna direita, “Coney Island”



Na coluna esquerda, *Windjammer* (1958). Na coluna direita, *Yellow Cab Man* (1950)







À esquerda, fotografia de Weegee em *Naked City*. À direita, *stills* de *The 'Im'probable Mr. Wee Gee* (1966)



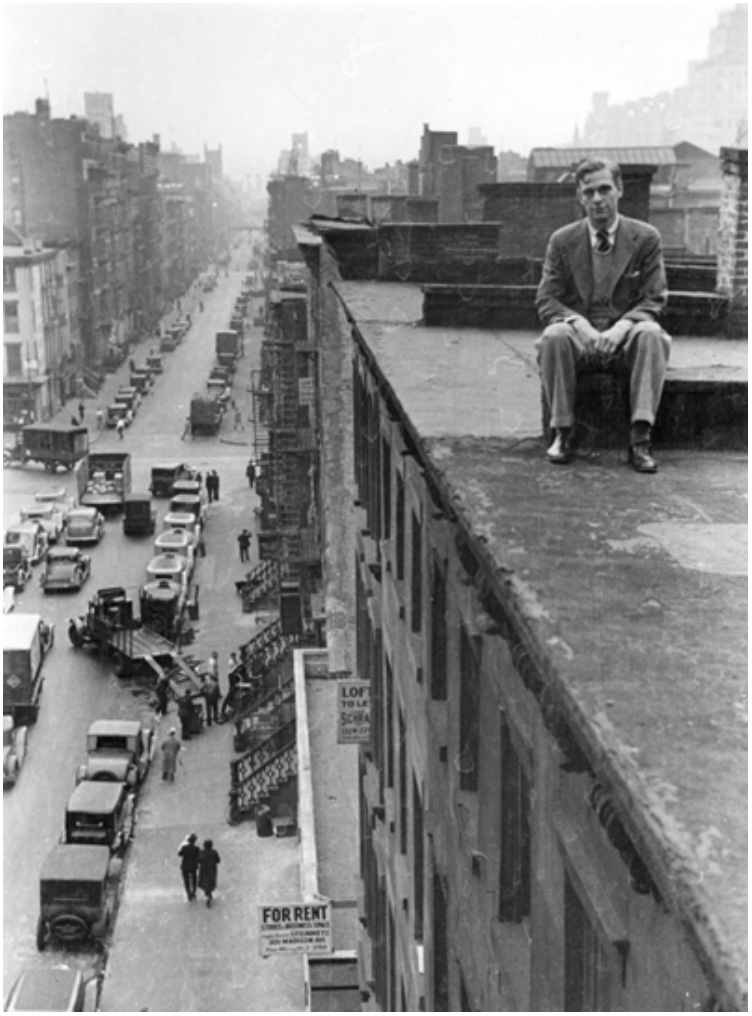


À esquerda, *Circles* (1939) de Rucy Burckhardt. À direita, *34th Street and Broadway* (1939) de Rudy





À esquerda, *Flatiron Building* (1947-48) de Rudy Burckhardt. À direita, *Flatiron Building I* (1973) de Rudy Burckhardt



Edwin Denby on 21st Street (1937) de Rudy Burckhardt





À esquerda, *Boy Jumping into Hudson River* (1953) de Ruth Orkin. À direita, *still* de *Under the Brooklyn Bridge* (1953) de Rudy Burckhardt

ANEXO II (TABELAS)

ANÁLISE QUALITATIVA[178]

Little Fugitive (1953)

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Análise Qualitativa	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Interior	55	10%	13:22,1	17%
Exterior	495	90%	1:05:38	83%
Total	550	100%	1:19:00	100%
Diálogo/Voz	209	38%	34:23,1	44%
Acção	341	62%	44:37,1	56%
Total	550	100%	1:19:00	100%
Joey	278	51%	43:54,0	56%
Lennie	81	15%	14:11,6	18%
Joey e Lennie	28	5%	08:41,2	11%
Outro	163	30%	12:13,3	15%
Total	550	100%	1:19:00	100%

Lovers and Lollipops (1956)

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Análise Qualitativa	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Interior	275	45%	43:37,1	54%
Exterior	333	55%	0:37:15	46%
Total	608	100%	1:20:52	100%
Diálogo/Voz	205	34%	40:25,9	50%
Acção	403	66%	40:26,1	50%
Total	608	100%	1:20:52	100%
Ann	85	14%	08:20,0	10%
Peggy	131	22%	15:31,1	19%
Larry	80	13%	05:53,6	7%
Larry e Peggy	54	9%	13:50,3	17%
Larry e Ann	90	15%	19:21,6	24%
Ann e Peggy	29	5%	0:03:21	4%
Larry e Ann e Peggy	25	4%	0:07:15	9%
Outro	114	19%	07:19,4	9%
Total	608	100%	1:20:52	100%

[178] Chamamos análise qualitativa ao levantamento das características internas de cada plano. A análise quantitativa será de teor mais formalista (duração, escala dos planos e ligação entre estes). Esta é uma análise do conteúdo de cada quadro, que vai para lá da superifície/moldura puramente quantitativa (ou técnica) do filme.

Weddings and Babies (1958)

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Análise Qualitativa	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Interior	237	55%	49:32,9	65%
Exterior	197	45%	0:27:05	35%
Total	434	100%	1:16:38	100%
Diálogo/Voz	198	46%	48:42,2	64%
Acção	236	54%	27:55,9	36%
Total	434	100%	1:16:38	100%
Al	138	32%	21:54,7	29%
Bea	49	11%	05:45,0	8%
Al e Bea	100	23%	34:55,8	46%
Outro	147	34%	14:02,6	18%
Total	434	100%	1:16:38	100%

ESCALA

Little Fugitive

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Escala dos Planos	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Muito Grande Plano (MGP)	0	0%	00:00,0	0%
Grande Plano (GP)	5	1%	00:05,9	0%
Plano Aproximado de Peito (PAP)	27	5%	03:47,8	5%
Plano Aproximado de Tronco (PAT)	32	6%	03:26,5	4%
Plano Médio (PM)	128	23%	16:54,8	21%
Plano Americano (PA)	66	12%	11:51,9	15%
Plano Geral (PG)	204	37%	34:33,8	44%
Master Shot (MS)	22	4%	04:00,4	5%
Inserto	66	12%	04:19,0	5%
Total	550	100%	1:19:00	100%

Lovers and Lollipops

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Escala dos Planos	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Muito Grande Plano (MGP)	0	0%	00:00,0	0%
Grande Plano (GP)	10	2%	01:14,1	2%
Plano Aproximado de Peito (PAP)	72	12%	08:13,8	10%
Plano Aproximado de Tronco (PAT)	28	5%	03:31,5	4%
Plano Médio (PM)	124	20%	16:52,0	21%
Plano Americano (PA)	54	9%	11:47,5	15%
Plano Geral (PG)	196	32%	29:41,0	37%
Master Shot (MS)	16	3%	01:32,5	2%
Inserto	108	18%	07:59,6	10%
Total	608	100%	1:20:52	100%

Weddings and Babies

Escala dos Planos	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Muito Grande Plano (MGP)	0	0%	00:00,0	0%
Grande Plano (GP)	2	0%	00:10,1	0%
Plano Aproximado de Peito (PAP)	67	15%	06:40,7	9%
Plano Aproximado de Tronco (PAT)	28	6%	03:14,3	4%
Plano Médio (PM)	114	26%	31:24,1	41%
Plano Americano (PA)	26	6%	06:24,7	8%
Plano Geral PG)	156	36%	24:37,2	32%
Master Shot (MS)	13	3%	02:26,3	3%
Inserto	28	6%	01:40,1	2%
Total	434	100%	1:16:38	100%

MOVIMENTO DE CÂMARA

Little Fugitive

Movimento de Câmara	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Plano Fixo	476	87%	01:47,9	78%
Plano Fixo com Panorâmica	53	10%	14:04,1	18%
Plano Fixo com Traveling	0	0%	00:00,0	0%
Traveling Simples	0	0%	00:00,0	0%
Panorâmica Simples	21	4%	03:08,1	4%
Total	550	100%	1:19:00	100%

Lovers and Lollipops

Movimento de Câmara	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Plano Fixo	568	93%	08:36,3	85%
Plano Fixo com Panorâmica	33	5%	10:35,2	13%
Plano Fixo com Traveling	1	0%	00:21,6	0%
Traveling Simples	0	0%	00:00,0	0%
Panorâmica Simples	6	1%	01:18,9	2%
Total	608	100%	1:20:52	100%

Weddings and Babies

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Movimento de Câmara	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Plano Fixo	403	93%	06:04,2	86%
Plano Fixo com Panorâmica	19	4%	07:39,7	10%
Plano Fixo com Traveling	0	0%	00:00,0	0%
Traveling Simples	0	0%	00:00,0	0%
Panorâmica Simples	12	3%	02:53,7	4%
Total	434	100%	1:16:38	100%

DURAÇÃO

Little Fugitive

Indicadores	Duração
Duração do filme (sem genérico)	1:19:00
Average Shot Lenght (em seg.)	0:00:17
Plano mais longo	0:01:19 (Plano n.º 47 - almoço)
Plano mais curto	0:00:01 (Planos n.º 209, 169 e 13)

Lovers and Lollipops

Indicadores	Duração
Duração do filme (sem genérico)	1:20:52
Average Shot Lenght (em seg.)	0:00:08
Plano mais longo	0:01:52 (Plano n.º 555 - ruptura Ann e Larry)
Plano mais curto	0:00:01 (Planos n.º 546 e 548 - Peggy leva estalada de Ann)

Weddings and Babies

Indicadores	Duração
Duração do filme (sem genérico)	1:16:38
Average Shot Lenght (em seg.)	0:00:11
Plano mais longo	0:01:32 (Plano n.º 51 - Ken empregado)
Plano mais curto	0:00:01 (Plano n.º 359 - queda da câmara)

Outros exemplos

Filmes	Average Shot Lenght (em seg.)
Citizen Kane	11,4
La Terra Trema	17,9
Ladri di Biciclette	7,2
Umberto D.	7,8
Filmes americanos entre 1947 e 1960 (Bordwell)	11-12
Filmes Ameircanos 1953	27,9
Filmes Ameircanos 1952	10,5

Voz

Little Fugitive

	Número de Planos		Duração dos Planos	
Diálogo/Voz	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**	**Frequência Absoluta**	**Frequência Relativa**
Voz-Off (Comentário Áudio)	3	1%	00:51,5	2%
Voz-in (Reacção/Emissor Invisível)	46	22%	06:20,6	18%
Voz-out (emissor visível)	121	58%	18:56,1	55%
Voz-through (emissor visível mas não boca)	11	5%	01:45,6	5%
Voz-out + Voz-in	19	9%	04:08,1	12%
Voz-through + Voz-out	8	4%	02:02,5	6%
Voz-through + Voz-in	1	0%	00:18,6	1%
Total	209	100%	34:23,1	100%

Lovers and Lollipops

Diálogo/Voz	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Voz-off (Comentário Áudio)	0	0%	00:00,0	0%
Voz-in (Reacção/Emissor Invisível)	37	18%	05:02,9	12%
Voz-out (emissor visível)	100	48%	19:41,4	49%
Voz-through (emissor visível mas não boca)	31	15%	06:05,4	15%
Voz-out + Voz-in	20	10%	05:24,2	13%
Voz-through + Voz-out	15	7%	03:36,6	9%
Voz-through + Voz-in	5	2%	00:35,5	1%
Total	208	100%	40:25,9	100%

Weddings and Babies

Diálogo/Voz	Número de Planos		Duração dos Planos	
	Frequência Absoluta	Frequência Relativa	Frequência Absoluta	Frequência Relativa
Voz-off (Comentário Áudio)	1	1%	00:02,0	0%
Voz-in (Reacção/Emissor Invisível)	48	24%	03:38,3	7%
Voz-out (emissor visível)	130	66%	42:24,5	87%
Voz-through (emissor visível mas não boca)	8	4%	00:49,9	2%
Voz-out + Voz-in	6	3%	00:50,5	2%
Voz-through + Voz-out	5	3%	00:56,9	2%
Voz-through + Voz-in	0	0%	00:00,0	0%
Total	198	100%	48:42,2	100%

ANEXO III (ENTREVISTAS)

MARY ENGEL

Mary Engel é a principal gestora do património fotográfico e cinematográfico dos seus pais, Morris Engel e Ruth Orkin. Em 1995, realizou *Ruth Orkin: Frames of Life*, documentário com 18 minutos sobre a sua mãe. Foi co-produtora do *remake* de *Little Fugitive* que Joanna Lipper realizou em 2006, quando tinha passado um ano sobre a morte de Morris Engel. Em 2008, Mary Engel lançou *Morris Engel: The Independent*, documentário com 28 minutos que é uma sentida homenagem ao seu pai.

A seguinte entrevista foi efectuada via *mail* no dia 25 de Outubro de 2009, na sequência de vários contactos realizados desde Abril desse ano, e foi publicada pela primeira vez em sede de dissertação de mestrado.

In your opinion, what motivated your father and mother to start their careers as filmmakers with a movie like Little Fugitive?

First, my mother who grew up in Hollywood, CA, and loved the movies. Her mother, had been in the Silent movies, and my mother Ruth went to premieres with my grandmother, got autographs, and her first photos are of movie stars. However, when she worked at MGM Studios as a messenger girl, and wanted to join the cinematographers union, they didn't let women in. This became a major stumbling block to becoming a filmmaker, and she only got involved later because she was living with my father, and he needed help editing and with continuity.

My father was influenced in the beginning by Paul Strand, when he worked on Native Land with him in the late 30's. My father had a lot of ideas for different projects, and I think after being in the navy as a photographer for four years under noted photographer Edward Steichen who was captain of his unit, he had things he wanted to accomplish when he came out. One of the first films he did was from a photography assignment called "How America Lives" and he photographed a family living on a

farm in the Midwest. I think that one short film gave him the confidence that he could do more films.

Did your parents see Little Fugitive as a completely new step on their careers or as a natural extension of their work as photographers?

I think it was a natural extension of their work as photographers, as my father was still shooting but now with a movie camera instead of a still camera. He was still telling a story, and creating something for people to enjoy and get satisfaction from. I think the same for my mother, as there were many photographers who were also successful filmmakers and friends of theirs like Helen Levitt who made "In the Streets" and also Stanley Kubrick who was a magazine photographer, and went onto to making many films, including "Killer's Kiss".

In your opinion, how did the photographs of your parents helped shape the "animated snapshots" (Sight & Sound) of Little Fugitive?

I think it is most obvious in my father's cinematography, because every single frame of Little Fugitive could be a still photograph. It is amazing how he shot it, and how my mother edited it.

Did they have any especial photograph or photographer in mind before and during its production? And, as film lovers, were they sensible to a particular type of movie-making, as such as Italian neo-realism?

As I mentioned before, my mother went to lots of films in Hollywood, and was influenced by everyone, American, Italian, French and so on. She kept a notebook with a review and a star system for every film she saw. My father as a child went to many movies on the weekends, because for a small amount of money, I think 5 cents you could stay at the movies all day. He used to like Westerns, but later talks about going to the Museum of Modern Art where for a yearly membership fee, you could see films every day, and was certainly influenced by the Italians, and all the foreign films he saw there.

I read that your parents produced a camera especially to shoot Little Fugitive. This is just one of the great inventions in the film. The idea of subverting Hollywood conventions was a goal that they have, consciously, in mind?

I don't think my father was out to get Hollywood or anything like that, he didn't care about that kind of thing. He just needed a camera, and had something in mind, and met a man in the navy named Charlie Woodruff, who helped him build his 35mm camera. It has become revolutionary and influenced many of the important filmmakers of his generation such as Al Maysles, DA Pennebaker and others.

How do you measure the impact of Little Fugitive in the history of film?

I think it has a great impact because of the handheld camera, the very low budget, and that it was shot on 35mm and was so successful back then, and even today 57 years later! It is remarkable that audiences still enjoy it so much, and it has a timeless feeling. It is somewhat dark at times, but has a happy ending, which I think audiences young and old need to enjoy going to the movies in the first place. The recent film "Where the Wild Things Are" is a wonderful film, but too dark for kids to appreciate and want to remember. I think my father should have enjoyed more personal rewards and awards, however, the film has seen its share with the Academy Award Nomination, the Silver Lion at Venice, the Library of Congress National Film Registry etc, and hundreds of articles about it in the press.

Have your father or mother ever talked with you about the sudden end of their careers in the movie business, after Weddings and Babies? Did they felt forgotten and, if so, by whom?

Yes, definitely. My father had lots more ideas, there are scripts and project ideas in his files that I'm just discovering, and he was always trying to raise money for more films.

I think he was incredibly frustrated by that throughout the rest of his life. In the 90's he was able to use a video camera, and made two video projects that even though

they are of a different quality than his features, and were never sold, still gave him satisfaction.

My father did the first two feature films with my mother, and then Weddings and Babies without her, so yes, for her as well, there was great frustration with the fact that she couldn't make more films.

I read in the AllMovie site that your father did 3 more films after Weddings and Babies: I Need a Ride to California (1968) – which is mentioned in several articles -; A Little Bit Pregnant (1993) and Camillia (1998) – these two titles I only found in that site. Is this true? And, if so, where are these movies?

"I Need a Ride to California" was done in color in 35mm in 1968, and has never been released. It now needs to be restored, as it has turned magenta. The Museum of Modern Art is trying to raise the funds to do so. The other two films you mentioned are video projects, that are very well shot (my father's strongpoint) but not complete in other respects, and thus they have not been released either.

Can you explain the fact that the work of your father and mother hasn't yet received the proper attention that it deserves?

I think it has achieved a lot of attention, but I guess it could always receive more. It did play on Turner Classic Movies this year, however, that was only for one night, and there is no US cable deal at the moment. I'm happy that the films are archiving some recent success in Europe. I think it has to do with the fact that my father only made 3 features, and didn't have a long illustrious career in Hollywood to his credit. For the 60th Anniversary in 2013 I'm going to try to generate more interest in a revival of the film all over.

MANUEL CINTRA FERREIRA

Manuel Cintra Ferreira foi um dos mais reputados e prolíficos críticos de cinema em Portugal. Escreveu para o semanário *Expresso* e trabalhou na Cinemateca Portuguesa, sob alçada da qual publicou centenas de textos de análise cinematográfica. Foi também aí que, graças a si, o filme *Little Fugitive* foi exibido pela primeira vez em Portugal. Em 20 de Junho de 2009, o clássico esquecido de Morris Engel e Ruth Orkin foi exibido, na sua versão reduzida, na sala Dr. Félix Ribeiro. Cintra Ferreira assinou a folha do mesmo, a primeira análise a *Little Fugitive* feita em português.

A seguinte entrevista realizou-se por *mail* no dia 30 de Outubro de 2009, pouco tempo antes do falecimento do entrevistado, e foi publicada pela primeira vez em sede de dissertação de mestrado. A mesma foi distribuída gratuitamente a todos os presentes na conferência que demos no âmbito da rubrica Intervalo para o Conhecimento da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, no dia 14 de Janeiro de 2014, na qual apresentámos algumas das conclusões da presente investigação.

No seu entender, qual o lugar que a obra de Engel e Orkin ocupa na história do cinema?

Para alguns cineastas e teóricos, The Little Fugitive impõe-se pela novidade, tanto de estilo como de forma narrativa. Se pelo estilo "fotográfico" ele desenvolve um género que a escola de John Grierson (em Inglaterra) e da "New Frontier" (EUA) dos anos 30, parece que ele foge à fórmula "narrativa" que então tinha algo de "ideológica", para se assumir como mera constatação do mundo real. Se não influenciou (mas parece-me que sim) o filme anuncia as mudanças que a seguir têm lugar, nos mesmos países, em especial com os futuros cineastas do "free cinema" (Karel Reisz, Anderson, etc) e o cinema "independente" americano.

Quais as razões que levaram a Cinemateca a estrear em Junho de este ano e pela primeira vez em Portugal o filme Little Fugitive?

A Cinemateca tem uma secção, aos sábados, chamada "História Permanente do Cinema", da responsabilidade de António Rodrigues, que procura incluir novidades e obras desconhecidas. A escolha de The Little Fugitive, deve-se ao facto de eu ter descoberto este ano o filme (a referida edição DVD) e insistido com o programador para o incluir.

Na mesma análise que faz a Little Fugitive, cita outros títulos e cineastas que partilham a preocupação de usar o cinema como forma de registar a vivência da sociedade (seja a experiência de um cenário natural, como o de Coney Island, seja a exposição de um determinado ambiente social, no por si citado The Well). Em que medida, pelos temas que subterraneamente explora – orfandade, abandono, consumismo, alienação –, não será Little Fugitive, mais do que uma fábula sobre a infância, um documento doce-amargo sobre o seu (quem sabe, ainda nosso) tempo?

Não vejo no filme qualquer intenção de "denúncia" social como o filme que referi na folha, The Well. Mais do que fábula trata-se, essencialmente, de um "passeio" pessoal em que Joey vai descobrindo algumas coisas da vida mas como um exercício lúdico que o prepara para novas visitas, como o final anuncia.

Na cena da gaiola de baseball, Joey lança inadvertidamente uma bola na direcção da câmara, acertando-a com violência. A cena não foi repetida ou omitida na montagem (de Ruth Orkin) e o que vemos no filme é um indício explícito da presença do realizador. Perguntava-lhe se não está aqui presente em potência um statement metafílmico – pré-godardiano, ou melhor, pré-Dogma - de que se está mais próximo de uma certa "verdade" cinematográfica se se assumir abertamente a presença (de)formadora do realizador e de toda a parafernália técnica que o acompanha? Por outras palavras, pergunto-lhe se entende este gesto de Engel como um acto de "nudez cinematográfica" ou o produto da ingenuidade de um puro "amador".

A sequência do basebol e da bola em direcção à câmara parece-me corresponder a uma imagem não preparada, nem pensada por Engel. Qualquer outro cineasta tê-la-ia

cortado, muito possivelmente. Mas Engel, como fotógrafo e capaz de qualquer instantâneo, terá visto nela um efeito mais "real", como o de uma fotografia e com um efeito de novidade. É exactamente na qualidade de "amador" que Engel ousa romper com o que está convencionado e trazer algo de novo. Não esqueçamos que para este tipo de efeitos e captação de cenas, Morris criou uma câmara que, para além do movimento, se "escondia", captando as imagens de lugares não esperados.

Num artigo que escreveu para os Cahiers du Cinéma, Richard Leacock mostra-se surpreendido com o facto de Morris Engel, alguém totalmente exterior ao sistema de Hollywood, ter desenvolvido o primeiro protótipo da steadicam e ter introduzido o som directo no cinema. Jonas Mekas, num artigo da Film Culture, sugere que o melhor do cinema americano foi criado por cineastas que seguiram a sua intuição à revelia das convenções reinantes. Apelidou-os de "ignorantes emocionais" (Cassavetes, Engel, Frank, mas também Griffith e Orson Welles são incluídos nesta categoria). Acredita que esta "ignorância" é, como terá sido no caso de Engel, a força motriz do progresso da técnica ou da estética cinematográfica?

Não sei se Engel terá tido consciência do resultado cinematográfico do seu trabalho. A sua intuição, neste caso, é fruto da sua função como fotógrafo para a imprensa. Ao aplicar no filme o seu olhar especial, ele não precisa de um "saber" particular da função cinematográfica para trazer algo de novo, tornar-se agente, mais ou menos inconsciente, de uma "força motriz do progresso da técnica ou da estética cinematográfica", como refere. E não esqueçamos que o resultado desse trabalho acabará por marcar uma série de cineastas futuros (Cassavetes com o seu "Shadows" terá sido, possivelmente, o mais significativo resultado). É talvez este "método" que poderá aproximar o resultado do trabalho de Engel com este filme, do de Griffith nas curtas-metragens em que a pouco e pouco, e sem assumir isso como "função", vai dando origem a uma linguagem específica. O resultado de The Little Fugitive acaba por impor, a pouco e pouco, novas regras criadas pela leveza e rapidez de uma nova máquina.

Como lidar com esta contradição: um filme que parece encerrar as marcas enunciativas ou iconográficas de todos os grandes géneros de Hollywood é ao mesmo tempo um filme que frustra, em toda a linha, a sua concretização (um policial de "falso-

culpado" sem suspense ou sequer um verdadeiro crime, um western com pistola e cavalos de brincar, um burlesco sem clown, um documentário eivado de ficção…)?

Penso que a ruptura que o filme de Engel anuncia se manifesta também pelo "afastamento" do seu estilo e do seu olhar dos modelos narrativos de Hollywood. O filme "respira" uma inteira liberdade o que o afasta de qualquer género (policial, western, etc), mesmo como referência "paródica". Tomar esta atitude seria aceitar as "regras". Tal tipo de cenas, que podem levar-nos a essa ideia, não são mais do que projecções do olhar especial de Joey, que domina todo o filme. O que isso reflecte, portanto, parece-me ser, o mundo em que Joey vive, a sua educação e influências culturais. É particularmente significativo o papel que o novo meio dominante, a televisão, tinha, na altura, sobre os jovens, com as séries (westerns, em especial) que dava diariamente.

Apesar de apontados como influências por Truffaut, Godard, Cassavetes, os irmãos Maysles e D.A. Pennebaker e aclamados por teóricos como Bazin, Kracauer e até Jonas Mekas, os filmes de Morris Engel e Ruth Orkin permanecem hoje praticamente desconhecidos. Consegue explicar porquê?

O que aconteceu ao filme de Engel, o seu "esquecimento", corresponde, no fim de contas, ao destino de muitas das obras que vieram mudar algumas coisas, trazer novidades e transformações. Sendo assimiladas por autores que lhes sucedem, acabam por ser absorvidas pela produção corrente. Os grandes estúdios acabam por aproveitar as mudanças e são eles os que dispõem de melhor acessos aos mercados. A obra inovadora será esquecida durante muito tempo, até ser redescoberta e relançada por admiradores.

ALAIN BERGALA

Cineasta e autor de várias obras sobre cinema e fotografia, Alain Bergala é conhecido por ser um dos maiores especialistas da obra de Jean-Luc Godard. Leciona na Sorbonne-Nouvelle e escreve pontualmente para os *Cahiers du Cinéma*. Dirige a editora de DVDs L'Eden CINEMA, que em 2008 lançou, pela primeira vez na Europa, o filme *Little Fugitive*. Escreveu alguns textos sobre a obra esquecida de Engel e Orkin, não se cansando de frisar em cada um deles a importância do lugar que esta ocupa na história do cinema.

Por tudo isto, chegámos ao seu contacto via *mail* e endereçámos-lhe três questões, que foram respondidas no dia 28 de Fevereiro de 2010. Esta entrevista foi publicada pela primeira vez em sede de dissertação de mestrado.

Croyez-vous que le caractère révolutionnaire de Little Fugitive dans le cadre du cinéma de l'époque se justifie par le fait d'avoir été conçu par des personnes (parmi lesquelles une femme, Ruth Orkin) issues d'un milieu hors cinéma, plus concrètement celui de la photo? Autrement dit, pensez-vous que leur génialité est née d'une certaine naïveté?

C'est né indiscutablement de leur extériorité par rapport aux habitudes et aux préjugés du milieu du cinéma. Personne connaissant les difficultés de production d'un film ne se serait lancé dans un tel tournage avec si peu de moyens. Ils n'étaient pas du tout naïfs sur la question de l'image dont ils étaient des professionnels mais le fait de travailler avec la légèreté d'un photographe a sans doute été essentiel dans leur retour à un cinéma simple, d'une totale liberté de création, sans aucune lourdeur industrielle ni esthétique. L'unité principale pour eux était **le plan** plus que le montage, ils pensaient leur geste en photographe.

Sur l'article que vous avez écrit pour les Cahiers du Cinéma et pour le livret du DVD édité par vous, vous dites que Little Fugitive est le chaînon manquant de l'histoire du cinéma. Comment expliquer pourtant la presque totale méconnaissance par rapport à ce film, même auprès de la critique et de la majorité des chercheurs? Comment justifier que le travail d'Engel et Orkin soit oublié depuis Weddings and Babbies?

Aux Etats-Unis le film n'était pas oublié, notamment par les cinéastes. Et il fait partie depuis longtemps du patrimoine de la Librairie du Congrés. C'est en Europe où il était totalement oublié malgré l'article d'André Bazin dans les Cahiers du cinéma à l'époque de sa sortie. Il a été remarqué puis il est tombé dans l'oubli car il était invisible, même en France. Ceci démontre la paresse des chercheurs dans l'université française, qui se mettent rarement en quête de films rares ou disparus. Le film était plongé dans un long oubli alors que c'est un film indispensable pour comprendre la généalogie d'un certain type de cinéma. Il s'est passé la même chose avec le film français *Le rendez-vous des quais* de Paul Carpita qui est resté dans l'oubli pendant des decennies alors que c'est lui aussi un chaînon manquant et que le geste de Carpita, instituteur cinéaste marseillais, est aussi révolutionnaire que celui de Engel et Orkin, mais son film avait été censuré dès sa sortie pour des raisons politiques. L'existence des films, c'est comme celle de certains tableaux : il faut parfois 40 ou 50 ans pour qu'un film sorte du trou noir et du purgatoire où il aurait pu rester sans un hasard de circonstances.

Sur «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne», vous parlez du "geste rossellinien" comme précurseur de la modernité en cinéma, notamment de la modernité telle qu'elle est vue par Luc Moullet ou de ses principes constitutifs: la répétition, l'holocauste et l'ablation. Suivant ces positions (la vôtre par rapport à Rossellini et celle de Moullet concernant la modernité), dans quelle mesure on peut définir Little Fugitive comme une œuvre moderne?

La modernité du geste qui a produit *Little Fugitive* est, comme pour celui de Rossellini, le geste de l'esquisse (comme l'écrivait Rivette dans sa lettre à Rossellini), de la vitesse d'exécution, d'un scénario réduit à une trame laissant place aux hasards, aux rencontres et à l'inspiration du moment. C'est aussi la place capitale laissée au comédien comme personne et non comme interprète. Et il y a déjà dans ce film un cinéma

du dispositif qui est très proche de ce que fera Godard plus tard : je pense à la scène où il s'entraîne au base ball. La caméra enregistre quelque chose qui est un dispositif plus que véritablement une mise en scène. C'est aussi un cinéma qui, comme *Monika* de Bergman, est sensible aux variations météorologiques imprévisibles et accueillies avec bonheur par le cinéaste, comme chez Renoir et Straub. C'est indiscutablement pour moi une oeuvre pré-moderne.

JONAS MEKAS

A vinda de Jonas Mekas a Portugal, por ocasião da retrospectiva da sua obra organizada pelo DocLisboa, não podia passar ao lado deste trabalho. Na por si fundada *Film Culture*, Mekas escreveu vários textos sobre o Novo Cinema Americano, tendo sido dos poucos autores a sublinhar o papel de Engel na sua fundação. No dia 20 de Outubro, fizemos uso da palavra durante a sua *master class* para lhe colocarmos as seguintes questões. Esta respostas foram publicadas pela primeira vez em sede de dissertação de mestrado.

First of all, I read some of the articles that you wrote in Film Culture in the early sixties and I noticed that you had, by then, a great faith on the generation of filmmakers that was appearing at that time. I'm talking about the New American Cinema and authors like Cassavetes, Robert Frank, Shirley Clarke and Morris Engel.

Do you think that this movement accomplished its main objective of freeing the American cinema from the Hollywood pattern? And do you think that their efforts resonate in nowadays American independent cinema?

Yes to both questions.

I also would like to know why do you think the work of most of the film makers of that generation, like Morris Engel, is so unknown or underappreciated?

Morris Engel was one of the early fifties filmmakers who first introduced portable light camera, (…) which was later perfected and utilized in cinema *vérité*. (…) Helped a lot of other filmmakers and was embraced and developed by Godard and Truffaut. They were very much inspired by Morris Engel, what he did and how he did it, maybe not so much inspired by the films themselves, but by the technology that he sort of introduced into cinema. And the films were made with so little money and were so free. And as time goes, in the perspective of what else was done in cinema at that period, Morris Engel's films were not… they are ok, but you cannot compare

with someone as Cassavetes. It is not that he was not appreciated, he was appreciated for what he contributed and I think he still is appreciated.

BILLY WOODBERRY

Billy Woodberry é um realizador e professor de cinema norte-americano residente em Los Angeles. A sua primeira obra, *Pocketbook* (1980), tem como director de fotografia Charles Burnett e é dedicada a Sidney Meyers e Helen Levitt. Repete a colaboração com o realizador de *Killer of Sheep* (1979) na sua primeira longa-metragem *Bless Their Little Hearts* (1984). Em 2015 lança *And when I die, I won't stay dead*, documentário sobre o poeta *beat* Bob Kaufman que foi produzido pela portuguesa Rosa Filmes.

O encontro com Billy Woodberry aconteceu no dia 16 de Dezembro de 2013 a propósito da retrospectiva organizada pelo programa *Harvard na Gulbenkian: diálogos sobre o cinema português e o cinema do mundo* na Fundação Calouste Gulbenkian.

When American cinema completely excluded the cultural diversity of society and real people's struggles, photographers as such as Helen Levitt or Morris Engel were taking their cameras out for a walk, documenting everything that showed up. When they started making movies, like In the Street and Little Fugitive, a kind of transference took place: cinema was now going out for a walk. It was a natural gesture for a street photographer, but a very bold and fresh one for a director. Their "revolution" was a "quiet revolution", but years later, with a boom, John Cassavetes' Shadows did something similar and Godard changed the face of cinema with À bout de souffle, while shooting furtively in the streets of Paris. Your first movie The Pocketbook, mainly in the first part looks and feels like part of this kind of realistic and modern street cinema. Do you see yourself in this lineage?

Sure, but not in a kind of academic way. What happens is also that the street is a part of the history of cinema. But also it was also a part of the Italian neo-realist movies. It was part of the movies that were influenced by them. In the American context, yes. What happened was that I was aware of *The Quiet One*, but of another movie that was made by Helen Levitt, Janice Loeb and James Agee and which was called *In the Street*. It has the small children of East Harlem that she photographed many times and

knew very well. And I know this movie very well. I kind of knew these things, it was something that was with me, but I was never trying to illustrate or compare... It was something that was with me and something that I deeply admired. And probably I absorbed the influences without being fully aware of it or conscious of it - when something affects you deeply sometimes you do that. And later maybe I become even more aware of that tradition. Helen Levitt used to photograph with Walker Evans, they used to walk the streets and photograph. They used to photograph with Cartier-Bresson when he was around. They used to photograph with a famous American painter called Ben Shahn, who was quite an accomplished photographer and participated in the Farm and Security Administration. So, that was a visual reference for anyone who wanted to make urban cinema, in an urban context. I was aware of that and acknowledged Helen Levitt. She was a favourite and she was very good at it. The subject also, because they made *The Quiet One* in 1948. It's a film I love a big deal. And my friend Charles Burnett loves this film a lot. It was a film I was aware of and I was sort of aware of the films that came later like *Shadows,* as you mentioned, but also *Cool World* by Shirley Clarke and, later, *Nothing But a Man* by Robert Young and Michael Roemer. Those people in New York traced their lineage in a way to the *The Quiet One* and the early awake of those people. But in New York also there was another group called The Film and Photo League. It was a kind of left-wing incarnation and organization. And I happen to get to know a number of those people. When I was younger in school, in the seventies, a great thing happened. One of the founders of that group, a man called Tom Brandon, became an important film distributor. Tom Brandon had the collection of films of Film and Photo League and he made a tour. For my generation of people, and those a little older than me, this was a discovery; we got to see these films for the first time.

Consequence of McCarthyism in the United States, this history was supressed in many ways. It was something we had to discover. There was another man: William Klein, photographer and filmmaker. He tells a story in a long documentary film about him, which is on YouTube, about how he came to be a photographer and when he made his book on New York. It was a more interesting, more radical approach to photography. And a lot of it was made in the street. He was a New York guy and he knows that a lot of the life takes place their. He captured it in a striking and original

way. And then later when he returned, he made this film *Broadway by Light*, which is a short film about the signage, the overwhelming commercial bombardment in a place like Times Square. Other took it as normal, but he filmed it. He was able to show the prominence and presence of this in American culture. The people lived with and were almost a part of it: the advertising, the selling, selling, selling. He is another reference. Then are other photographers... we have a great photographer and a filmmaker. He made works in the streets, he made work in Harlem. One is a man called Gordon Parks. In his huge body of work, he has extraordinary work in the streets of Chicago that were never exhibited. And then in New York he made work in Harlem, he made... there's an iconic picture of a black emerging from under a man-hole cover. And there's another one. He made kind of a very special work about jazz... He's name is Roy DeCarava. He was a Harlem native; he made a book with Langston Hughes *The Sweet Flypaper of Life*, but all those people... Aaron Siskind. New York was the principle place. But we have now an amazing discovery of a woman in Chicago: Vivian Maier. Extraordinary story and extraordinary work.

She made short movies also.

I didn't know that she made movies, because I know they made a movie about her. But this is wonderful to discover. And there are others, right? So yeah, I'm aware of that.

You were acquainted with these works when you started making movies?

Some of them, I was acquainted with Robert Frank, he was a favourite, I was acquainted with some photography. And my friends and me started taking pictures and that kind of thing. We were amateurs. I was aware of photography. Then later, after I made this film, I went to California School of the Arts as a visitor in the art program and eventually in 1999 I was hired to be half-time teacher in the photo media program in the art school and I was hired in the film video program in UCLA (University of California). So I actually teach in the photo program and I learnt a *great* deal more about photography and with photographers and teaching students whose primary medium is photography. So maybe I'm retroactive, because I'm very, very aware of it

now. I discovered a lot over the years... incredible Dutch photographers. Two of them: Ed van der Elsken and Johan van der Keuken. Both of whom made films. Extraordinary filmmakers but even more extraordinary photographers. The other man who is a great photographer and filmmaker is Chris Marker, of course.

Talking a little more about that relation to The Quiet One, I found resonances of Donald, the protagonist, in the character of the child in your movie. I'm wondering if for you it was like shooting a virtual episode of the troubled childhood of Sidney Meyers' character, more than 30 years later.

Not consciously, but I went to a presentation at the offices of the International Documentary Association in Los Angeles and they have in the lobby of their offices a large still frame of Donald and I took a picture with my cell phone. I wanted to steal it. It was part of the film, it was a blow up and it was the only photograph exhibited in that place. And I was very moved by it. I didn't watch *The Quiet One* again before. I took the impression and what it gave me. Maybe unconsciously the boy appealed to me because I already sort of saw him. And the way that worked [in *The Pocketbook*] is I got all of those boys together and then I had them play in this abandoned railway yard and my idea was the one who would the main character for the dialogue part, snatching the bag, would be the one who seem to have the presence and the ability to carry the thing. He emerged out of that group. It could have been anyone.

You were almost doing the casting right there?

Yes, but I was filming the casting, taking in mind that one boy would emerge and that would be "my guy". And this boy arrived that day with the hat and the vest. He distinguished himself. He was ok with solitude, he could be by himself, and he seemed to be more introspective than the others. What emanated from him was a kind of leadership and a kind of charisma. He was not the biggest guy; he was not the oldest guy, but the others tended to do what he did. So I felt that was the guy.

And when have you seen The Quiet One?

I saw the film [*The Quiet One*] in a class and then in order to see the film you have to get a copy and you have to project the 16mm. There were no videotapes, no DVDs, you couldn't stop it. You have to see it and remember it.

But now when you took that photograph that photo of Donald, did you see the similarities with your character?

No, I love the boy. I love the film. It stays with me. I posted this poster of that film on the Facebook and a lot of friends, in Germany, different places, said "Yeah! I like that". I think it's a rare film. I hope they restore it.

If you are talking about abandon, loneliness and social uprooting in a child's life in The Pocketbook, in Bless Their Little Hearts you give us a very honest and tender look on the everyday life of a working class family. From a life of delinquency and orphanhood in the streets to a life unfolded from the core of the family's nest. Was this transition thought out? Were you planning this thematic evolution?

Well, it sort of makes sense in a way, because even in the other film I emphasized the fact that the woman is a worker. So I was sort of committed to trying to put this people in movies. When we came up with this story, it maked sense. It was a kind of continuation because of the subject and because of whatever I learnt in the process of doing. But it's the problems of this class of people, this kind of people. Even my professor, who really liked that movie and who was a New York man and who knew the movie better than me, *The Quiet One* and all of them, he warned that you can't make this kind of movie now.

Because it is a kind of old fashioned movie?

Yes, and movies have colour, have this and that. It was not sorted to be strikingly retrograde. It was more common than you could have. As a matter of fact, the black and white stock was cheaper than colour at that time; colour was more expensive and

more difficult to deal with. Black and white was kind of simple. You keep the customs simple and you don't have a lot of problems. That was the appeal. The second film was easy because my friend knew the stock. He had shot a lot of it. So he was very familiar and he thought it was very rich and you could get a lot out of it. So it was easy to choose the negative stock to do that.

I'm saying this because I'm thinking if you restore The Quiet One and do a double bill with The Pocketbook they will feel almost as two contemporary movies.

One problem with *The Pocketbook* is that it was shot on reversal stock, so it has a high contrast ratio. And maybe the stock then was panchromatic stock, but it was recent and they shot that movie on 16mm and then they blew it up to 35mm. And it was one of the first done like that. It won a big prize in Venice. It was recognized in its time. It was special and it gave courage to Cassavetes and to the others. They knew that world. But there used to be a film industry in New York that made quite different films from what they made when they moved to Hollywood. The independent people, the people who insisted on making in New York, they have their own aesthetic, their own approach to the city. It makes sense. I always liked those films. The more radical people and the more experimental people of the thirties and forties remained in New York. Leo Hurwitz, all those people, Frontier Film people... Speaking of photographers, Paul Strand. All those people, who started in the twenties, as cameramen, were an appeal.

I also find in Sidney Meyers' movie the same prudence in approaching racial and social issues. In a movie like Bless Their Little Hearts the main focus seems to be on an individual conflict. The black child or the black man struggles mainly with himself than with the vicious prejudices of "white society". Do you agree with the idea that simply denouncing racial discrimination in American society would be just inverting an inscribed formula? In other words, that would end up being another form of racism?

Not completely. In my own case, they make jokes about skin coloured, but they the main character never attributes his situation, his condition to racism or to whites. He

never declares himself or bemoans his existence as a black man, because obvious that he is. On a macro level, the larger level, his condition is determined by forces beyond his ability to explain, it's the larger economy that makes people redundant. That is a generalized class condition that is nearly universal in all advanced capitalist societies. All societies where you have capitalist relations of production are bond to have a certain amount of people that are in reserve that are released from work. These people have a complex kind of reality: how long will they remain in that state? What will happen if they remain too long? So is that over arching understanding of it. And it just so happens that he is a worker from a group with a certain history, but he is a worker, a universal man in that sense. That was important to assert, as opposed to simply attributing all that happens to a man to racial prejudice. That is an aspect, but people can raise these questions themselves.

I was thinking of a director you talked a lot yesterday, Ousmane Sembene, mainly his movie Black Girl, and I'm thinking of another movie, Lionel Rogosin's Come Back, Africa. These are two very strong and engaged movies against racism. What's your relation with these two approaches?

Those are movies that I know. The Sembene movie is also a movie against what colonialism imposed in Africa and what African man of colonialism imposes on the people and how the people have to fight through the estrangement and alienation that that imposes. And then what happens between them, in the way that he asserts the cultural validity of Africa in that situation is important also. All of the French characters, imprisoned by the relations, the prejudice, but also their position in the hierarchy of things - they can't see the other person, really... So I certainly know that is valid and important. The Lionel Rogosin movie, again, is a really complicated thing, because apartheid was a specific system. He was able to make a movie clandestinely that talked about what that imposed on the people, in terms of the restrictions of the movement, of just simply to exist and to move freely in their own society. And also, what enters the life of the people among themselves, the violence, but also the beauty, the ingenuity, the humour. But it is a precious film. I include that with those New York people, *Shadows* and all the rest. But maybe it belongs partly to Africa, because of the collaboration of the South African people in that film.

Previously, he made On the Bowery.

Yes, *On the Bowery*. He certainly was one of the inventors of New American Cinema. He was a theatre owner also; he projected films, foreign films.

Moving back to the discourse about racism, were you able to do a movie like Black Girl? Because I believe your movies are more universal. It's more an inner conflict; it's more man versus society than society versus man.

Maybe. But my colleagues and friends in school a lot of them were engaged with the discourse and politics of the influence of the black power movement, which was vital and important for all of us, and also with the assertion of black beauty, intelligence and value. I was a part of that, I absorbed that and I understood that. But then what we chose to make movies about and from what position? Some of them were quite pan-Africanists and they fully engaged with discourses about Africa. We have a beautiful movie by a man Augusto [M. Seabra] mentioned last night: Haile Gerima. He made a beautiful movie about a welfare woman, a recipient with a child and her husband called *Bush Mama*. It is an important and iconic film. And preferred by many. My colleague Larry Clark and another colleague have links to the black American situation and what happens in Angola. The little kid writes MPLA because the father went to work with the MPLA. There are a lot of them who address this and some of them address more directly the problems of racism and racial prejudice.

How did they react to your movies or Charles Burnett's movies?

They were wise and generous enough to respect differences within the group. They can admire and respect the legitimacy and also they know that Charles Burnett speaks the truth; that he knows and that even if it is different from that they know it makes them reconsider what they know. So, no, they liked the movies, they were the first to like the movies sometimes. Even though it is not the movies they make, it's not their temperament, it's not their passion, and it’s not their interest. They make films about

women who need to assert themselves, their preference, their identity, their voice. We cohabitate with all of these things together.

I'm asking this because it seems that you are giving several steps forward. Perhaps the political context of that time said that you should do more radical and political statements in film, but you were doing more complex and universal movies.

Maybe I had a good story from a sensitive and intelligent man and we had the interest in doing. The black experience, in some ways, is particular, but in that is also universal. I would argue the same about *Black Girl*. Even if that story were set among Vietnam or some place people would have a similar experience of being alienated, not being understood and having to deal with the power residing in another place. Those are universal things. The other thing is, maybe, some writers in Afro-American traditional - I'm thinking of people like Ralph Ellison - have argued that, in fact, the aesthetic of the blues is a way to address the existential problems of life. It's similar to higher philosophical considerations told in a very simple language, in its own musical way. It was not academic, but it was acknowledging and offering that. If people experience as such then we are lucky, right? But the influences come from a lot of different things. You are trying to understand what others have done, how others have addressed this things and how best to reach. Brecht and all of that... But it comes from some place. It comes from the American culture through the African-American people.

You mentioned Brecht. I was thinking of the moment of Bless Their Little Hearts when the wife tells her husband to tell the truth before her and before god. When she says "before god" I believe she addressed the camera, as in a way putting us inside that discussion. From there on, I felt that the spectator was summoned and it was impossible to escape from that scene. What is the relationship you want to entail with the spectator?

One interesting thing to know is that scene is three figures: the man, the woman, and the camera. The cameraman, Charles Burnett, has the camera on his shoulder. He never saw this scene before. The scene is not rehearsed. The scene is the second take

complete, except you cut off the tale and the head of the shot. But he never saw that complete action before and he needs always to be in the right place to make it meaningful for you, to give you an image and a sound at that - and the feeling of that. He needs to find the correct distance to have it play up. So that's what happens. And if he goes to her at a moment is because it feels right and it sounds right to be there. We took all the furniture out, we empty the kitchen and it becomes a space for her. They create and utilize the space. He creates with the frame the space that you see, the experience you see. He never saw it before, because we stated "the guy grabs the woman, it stops". "You can't grab her". That's what happens when you do overt things, like you use physical force, you stop discussion, you stop exchange, and you stop everything. I have no scene, so you need to do something else. He needs to come up to do other things than grab her. You have to sustain that all the way through. So that's what happens. And if that happens to be that she looks at the camera when she says "God", she's not even aware of that. He makes the scene. The script is a page that says "she feels that this is happening, she knows that something is wrong, she tells this, she let's him know that she knows this, he tries do deny it, he tries to argue against her, he tries to explain in a way" It's all he had, but the dialogue they carried it. When the scene starts she is peeling the apple with the knife, he goes to the stove. You have the knife, fire, you have all kind of possibilities, but they move away from it.

You said that you made your movies with "little money but a lot of freedom". Can we say this is a condition for all filmmaking: less money means more freedom?

No, I don't recommend it. As a matter of fact, a man once wrote that he hopes "I won't be spoiled by getting to much money".

But we are talking about great movies that were made with almost no money.

No, they had. It's necessary to have the minimum; to have the resources you need. The thing is: if you don't have money, in fact what you do is that you exploit yourself. The actual cost is greater than the amount of money you spend, because the people were not paid to act in this movie. You can't expect to do that. But you do have free-

dom, because nobody cares really about what you are doing. They don't invest a great deal of money and some producer is coming... That's not the condition that most people face, but if you have that condition you have to take the opportunity that you have and you have to realize you're a free person. Your limitation is what you have. If you have the equipment, people, talent, you're fine.

Also if you don't have any money and you are not in the system, I see in some cases of the American independent cinema that it is very difficult to have a career and to do a lot of movies. Morris Engel made three movies, Sidney Meyers made few movies.

And they are movies that suggest - in the way people of your generation value them - that they could continue. "Oh, why couldn't you continue?" But at the time the reception of the movie was restricted by the limitations and the vision of the people who supported movies. There was no institutional support; there was no example even of what we have from around the world. People weren't lobbing and campaigning: "The film needs support, it is an important cultural thing".

You felt that you wanted to do more and didn't have the support?

No. I had a movie fall through after this movie [*Bless Their Little Hearts*]. I needed to come out with another movie. I had a project. I had a good book by an African-American writer. I had the cooperation of then fairly big agency and public television. I had the support of the big branding institution in the public television. But they couldn't find foreign partners; they couldn't find all of the money that was required to make the movie. It was not a movie that I could say "Oh, I could make it for that much", because it was a movie they were risking money, so they need to know that you have the adequate amount to deliver the movie and I have to have a crew, I have to pay the cast and I have some decision. I always insisted that I wanted to work with the people that I worked with and that I knew. A lot of colleagues faced that. But then that movie didn't happen because the agency broke. After a point, in the early nineties, I sort became depressed, didn't acknowledge it and I set it aside. Then I decided: "Ok, I don't want to pursue that, I don't want to go through that again. So, I need to find a way to work". Actually teaching in the photo program I discovered something

watching my photographer friends, many of whom were also writers, the most accomplished one was Allan Sekula. He and my other colleagues could devise the projects for themselves and they would have a concept, an idea, and sometimes they had notes for their work, but they would shoot. So I decided: "I like making moving images, these toys, this Hi 8 and this small video-format thing... I'm gone start from zero, I'm gone start to make things with that and I make them for myself, for my own reasons". I started doing that. Then I got a commission with Allan to make a video. I made a video project about the building of Frank Gehry Concert Hall. It is for exhibition, it's a projection. So I did that and then I decided I have a film I wanted to make about a poet of the beat era, he was a radical figure in San Francisco named Bob Kaufman. I learnt that in his early life he had been a labour organizer, a sailor, he was blacklisted, he couldn't sail anymore. Then he took his political understanding and approach... and he was always interested in bebop music and surrealism. He reemerges in 1958 as a poet. He wrote some three books in his entire life. He became a poet, a quite radical and interesting poet. This guy died some years ago, 1986. I decided I wanted to try to make a film about him, so people can discover him. I'm finishing the editing on that and that is my way of coming back. Some of my students and other people have said: "You should make another film". I think when Charles [Burnett] is back from working in Algeria, we will talk and see if there is something we want to do or we can do. We'll start to talk, but maybe I'll try another thing before.

Talking about "starting again", since it was restored and released on DVD, Killer of Sheep and the whole work of Burnett conquered the attention of new cinephiles, being one of the most incredible resurrections in recent movie history. Why do you think it took so much time to be acquainted as one of the most daring works in the history of American cinema?

I think because of the culture and the values and the power of the American commercial cinema. And because of the kind of film that it is... even though the leading critics acknowledge that Burnett is one of the most gifted and original creators of film in the United States. Periodically there are articles in major publications that state that. He has this McArthur Genius Grant and he has a lot of awards. People hadn't had the opportunity, because the film hadn't had a release. A whole generation of enthusiasts

of cinema hadn't had the chance to know the film and when they had the chance to know the film it spoke to them. They found useful things, inspiration in it. It surprised many, many people. So that was how it happened. People had been arguing it was important and good since it was made, but when you make it outside the system and against the system... not because he set down and said "Oh, I'm against the system!", but because he had something original do say. That wasn't accepted from him and when he comes from. As I said, critics, older critics, like mister Augusto [M. Seabra] and others knew the film. So when it arrived they could have a dialogue with the youngers. People responded phenomenally.

It's important you are talking about critics and scholars, because one my question regards Kent MacKenzies' The Exiles, which, for instance, was acknowledged by Charles Burnett as one of the major works of American independent cinema. You worked with Thom Andersen in the movie documentary Red Hollywood doing its voice over narration. Some give the whole credits for the resurrection o The Exiles for its appearance in Andersen's documentary Los Angeles Plays Itself, where your name is not forgotten. Now asking your opinion as a film scholar, can we say that this is one of the roles of critics, cinephiles or film historians: to repair history's missing links?

It has been the case in creating *Los Angeles Plays Itself*. That film became known and became desired to know by people all over the world. Another man who teaches in University of Southern California, David James, has been writing a kind of counter-history to cinema. He has a book, *Allegories of Cinema*, and he has a book on Jonas Mekas. I think he edited Jonas Mekas' writings. He is the man who decided: "Ok, where do we look for the missing links in cinema beyond the scholarship of the last forty years?" He started to investigate the archives of the University of the Southern California of the student's films. Many other archives too. He has written a lot about cinema in Los Angeles and the *avant-garde* from the time of Vorkapić. He was one of the principle people discovering Kent MacKenzie's work. He and Thom simultaneously discovered it. People who love cinema responded to this revision that was missing in this picture. Maybe we are going through a necessary and strange period. There is more and more restorations, archivist people through out the world. This is

the moment we are in. I don't how long it will last. I think it is necessary to last forever: the fight against time! So, I think Thom played a role because the film was shown. People discovered not only his film and thesis but they discovered another film.

Thom Andersen said in an interview: "I hope Billy Woodberry's Bless Their Little Hearts will also get some kind of DVD release at least. I think it's as deserving as the others. Some people regard Bless Their Little Hearts as a greater film than Killer of Sheep. I think it's certainly in the same league, let's say." Do you agree that your movies are part of this missing history of cinema?

That is for others to decide. But people are generous with the film. They showed it and kept it alive. It is supposed to have a release. It is preserved and was restored. At least they can consider it and decide for themselves. In other twenty years we will know if people find anything of interest in it.

Is it scheduled the re-release of your movie in DVD or in theatres?

Yes, it has the same distributor [of *The Exiles, Killer of Sheep* and Rogosin's films]: Milestone. They are clearing the music and preparing. When they are ready they'll do the release.

ALEXANDRA CUESTA

Alexandra Cuesta é uma cineasta de origem equatoriana residente nos Estados Unidos. Cuesta realizou um conjunto de curtas-metragens inspirado no cinema de Bruce Baillie, Ernie Gehr, Robert Fenz e Helen Levitt, tudo cineastas incluídos na carta branca que programou no cinema de arte OFFoff na Bélgica.

A entrevista que se segue foi realizada por *email* no dia 9 de Junho de 2014.

I cannot help to think of still photography when I see your work. Not only street life is a major part of your work, but also you are dealing with space and memory - a re-collection of something past or an imprint of something that is far away. I'm thinking mostly of Recordando El Ayer, where I perceived that you are invoking, through the landscape of Queens, the distant roots of Latin American people. Is this part of a broad photographic approach to the cinematographic matter that you want to entail with your oeuvre?

I am glad you notice the influence of still photography in my work because it is very much part of it. My background is as a still photographer, and early on I was influenced by people such as Robert Frank, Paul Strand, and Helen Levitt; essentially 20th century street photography. Also it happens that these artists all made transitions into filmmaking, which I discovered later. Helen Levitt along with James Agee and Janice Loeb made the film *In the Street* in the 1940's, a portrait of children in the streets of Spanish Harlem. I saw this while I was filming *Recordando el Ayer*, so simultaneously I was finding my personal process into image making, and seeing work that opened up the possibilities of thinking and making cinema where the image is central. *Recordando El Ayer* is my first completed 16mm film and my first transition into moving images, so the influence there is very present in the composition and the movement, and editing. Looking back it was the way I could approach an observation into a public space without having to worry about creating a "story". In this sense it borrows from photography, capturing and documenting images, and finding the concept while being behind the lens. I was interested in this neighborhood because it has a very large number of Ecuadorians (I am originally from Ecuador), and I wanted to

see this city outside the country, however, the film is not only about this, it is a meditation on collective memory and space. I became interested in the way a group of people shape the idea of home, homeland, or personal identity and how that is represented in a new space, which is spatially very different: the overhead train, the climate, the light. It is distant and close at once. Spaces not often documented, interest me.

Most filmmakers argue that cinema and photography are two separate and sometimes irreconcilable realms of work. What do you think filmmakers like yourself, working on themes like public space, memory and identity, can burrow from still photography?

Like I said before I am interested in a cinema that allows me to communicate mainly through the image. Through making films I began to understand that I was not searching for narrative connections found in sequences. I am searching connections that appear in the relationship of images and movement, and what those evoke, not as symbols or metaphors but in association and emotional impact. A strong aesthetic and strong well-composed images are very much part of the concept of the film. It is through that construction that meaning is found. I like to look at the mundane, the ordinary and transcend that by framing, composition and editing.

In your carte blanche in OffOff you chose to show In the Street. I was wondering how did you get to know this little movie and in what way did it influenced you in your work.

I was lucky to see a lot of Avant Garde and experimental work in a class I took at the School of The Museum of Fine Arts in Boston taught by Robert Fenz. I was only there for one semester but Fenz became a mentor and friend. His work has a strong relationship to street films and he introduced me to In The Street. It was eye opening because it meant freedom. I never thought films could be made like that. It was revolutionary to me that I could use the medium of film and work by myself. I didn't need a crew, just a Bolex. And I could wonder in the street, and find images that later would become a film. In this sense the act of filmmaking is a personal one and it is from me

linked to sculpture and photography more than to conventional cinema. Also, Fenz's films were the first contemporary relationship to what was to become my work later.

I believe In the Street's innocence as a filmic object explains a lot about its freshness today. It is more a documentary about a way of inhabiting the street and the manner in which especially children appropriate the urban space than an ethnographical or sociological document about Spanish Harlem. Your Recordando El Ayer seems less "innocent" and more culturally rooted, starting with its title. Is it possible to assert that that innocence is no longer possible when you take a camera and go out to the streets? Or, on the contrary, that innocence wasn't pursued?

I don't understand the concept of "innocence" I think any time you have a camera and you make an image there is a mediation and a subjectivity about reality. In that sense it is hard for me to think about "innocence" in image making. But I do see that Levitt's film is joyous, almost musical and there is a subjectivity that is not confronting, maybe because if the focus on children. Although she is exploring with the camera, the subject is more linked to photography, as a photojournalist. My film, REA is similar in the sense that it's an exploration of public space and the streets of Jackson Heights, another neighborhood in New York, but I have another type of construction. I am looking at specific things that bring up the dialogue of memory, so in this way it is not just a document of what I find, but how I see the place, in connection to personal experience. It is not a document of what is there, but of what I perceive of the place.

The title refers to a song. It is a type of music called bolero which is very specific to Latin America. It is nostalgic and talks about the past. While I was filming in the neighborhood I met a musician who gave me his card and in the back it read Recordando el Ayer. So it was a nice synchronicity and I felt it was fitting.

Still thinking about these parallel lines between innocence and freshness, or naiveté and modernity, I was thinking about the poor, unadorned straight style of In the Street. You shoot in 16mm, as Levitt and Agee's did, and also I find in your movies this fragility or this positive poorness of the image, namely in the black and white photo-

graphy of El Ayer, like it is always, and weakly, going extinct. Is this an avant-garde way of putting Hollywood aesthetic, as perfect, "professional" and irresistible as it is, into question?

I have always been attracted to work in analogue mediums so when I discovered 16mm filmmaking it was an obvious choice. But using 16mm is not just an aesthetic decision. Technically yes, I understand the way film reacts to light and I know how to communicate with that. But the other reason for my preference in the medium is the process. I work very well with limits and rules, and having these limitations are very much part of finding the films.

In terms of 16mm film against the Hollywood aesthetic however, I think there is a definite break because Hollywood (and the majority of contemporary mainstream cinema) is more and more about looking hyper real, sharp, defined. It feels so robotic to me, and boring, because everything looks the same. It feels as if images are just there to illustrate words, but not to be explored with. The fact that film is an object gives it a different aura. The decision to use as an avant-garde filmmaker actually becomes a political reason. It is a small gesture against the overwhelming capacity of the entertainment industry.

Now, in 2014, and being you a young director, can it be more than that: is it possible to see in this way of dealing with the medium and with its language a reaction against the highly defined or, sometimes, overtly post-produced cinematographic images of digital filmmaking? Or do you see yourself working with digital in the near future?

I am a 16mm purist most of the time, for my own work, but I do understand need to experiment with other mediums, sometimes due to economics and sometimes due to conceptual constraints. As a matter of fact I am working on a film right now that was shot digitally. It is the first time that I am working with this medium and the process changes entirely, not necessarily for the better although I have learned a lot I believe you have to be true to the medium no matter what it is, let is do what it can do, so film is film and video is video. For this project I wanted to explore with duration and the passing of time in a different way that I was used to so it made sense to use HD.

In spite of the fact that *Piensa en Mi* recalls the subway photographs of Walker Evans or Robert Frank's *From the Bus*, what I found most interesting in your movie is that it is almost constantly between the two: not as focused on people as Evans (with fragmentary images of people or indoor details) and not as "exterior" to the bus as Robert Frank (as if it is a moveable cinema on its own, but with a clear frame within a frame). Were you looking for such "blind spots" in the cinematographic or cultural perception of common and everyday spaces?

I think that images in film can evoke a feeling, a sensation, a thought, etc, but I don't use them as metaphors. So the image of a shoe next to the image of a window can open up the cinematic space and use this language to create meaning. What is creates is a portraits not of a physical space, but a psychological space.

Being you between places (Ecuador and EUA) and languages (cinema and photography) that made me ask myself "from where" are you looking the world. A difficult question, I know, but one that I didn't help myself from asking. I am always looking from the perspective of an outsider, both in EUA as in Ecuador. I have moved since I was a child and I have never lived in a place longer than 5- 6 years. So O am used to adapting and being in a place but also never really being a part of it. And I think that it is from this place where I find the subjects of my films. I tend to be interested in the way people that create a new space, in memory is a part of their every day, I am interested in the in between, the invisible, the margins. In my last film *Despedida* I met the poet Roger Nduku who is a contemporary drifter and a passerby, and I identify with that. I don't believe you have to know or be part of a place to look at it and describe it. In fact, it is the presence of the outsider that cam look at it in a new way.

KEN JACOBS

Ken Jacobs é um veterano realizador experimental norte-americano que a partir de *Tom Tom The Piper's Son* (1969) se especializa na utilização de *found footage*. Foi um nome relevante no movimento do New American Cinema, tendo vencido um Maya Deren Award em 1994.

A entrevista que se segue foi realizada por *email* no dia 8 de Outubro de 2013.

I read in that In the Street was the movie that awaken the filmmaker in you. How did you get in touch with this movie and what did move you so much?

Saw it at NY MoMA year it came out, I was 17. It said get a camera and begin, you don't have to be a leader of men, a Director. I was already an outsider looking on fascinated and appalled, and fascinated again. I wanted to record some of the spectacle.

In what manner do you think In the Street changed the landscape of American independent filmmaking?

Can only speak for myself. It did say to me that ordinary life was worth filming, was spectacular enough. Observation was every bit the equal to planning/scripts/expert fabrication. Or more valuable.

Jonas Mekas wrote in 1965 that Little Stabs at Happiness has "the most deeply happy scenes, and most simple - an image that I have been carrying in my memory from childhood, something that I have never seen since, until I saw it in Little Stabs again." The lightness and playfulness of your movie is akin, by any matter, to the spirit of In the Street?

If true, I'm pleased. I was working with amateurs not actors, towards achieving a spontaneous street-theater. No rehearsals and no discussion, playfulness instead. With the visual things of this world, the mundane as chorus to the action. The actions are mostly preposterous and in that way theatrical, and the performers aware of what

they're doing but calm, not posing, unconcerned with their appearances. So that something of life comes through even though they're self-reflective,

Also, Mekas wrote previously, in 1962, that In the Street (and also The Quiet One) incorporates a new way of exploring the world, "in a more prosaic and realistic manner, right here and now". What did engender in Levitt's generation and in your generation that need for a more private, almost homemade or purely "amateur", documentation of everyday life?

Sick Of Movies was the name of a course I once taught. I expect there were many of us who didn't want our vision of life commandeered by artifice. I appreciate many movies but they are "doctored" depictions –of what? Reality? Doubtful.

Was there a conscious attempt, in your case and in the case of your fellow New York based fellow filmmakers, to contradict the dominant canon of Hollywood, by this time?

The Fifties in America was a time of overwhelming Fascist dominance. The Left had been chased from moviemaking. They'd had a place during the Depression and during WW2 but USA now dominated the world and was planning on holding onto that domination. American movies with rare exceptions were inflated with technical grandiosity as they shriveled in human import. Movie buffs like Jack Smith and myself were starving; Shadow Hunger was Jack's name for it. Widescreen stupidity had taken the field and it wasn't until Underground Cinema and The Sixties challenged the industry that things began to turn around and films were made for aware adults.

Can you tell how did you get to see Weegee's New York (New York Fantasy and Coney Island) and what impressed you the most?

Amos Vogel came to USA from Europe and introduced the intellectual film club to New York. It was cheap and as a membership club he was able to bypass many levels of Catholic-dominated censorship laws. You surely know of the division in the "talkies", when the often robust Hollywood cinema before 1934 capitulated to the Pedo-

phile Church. Father Coughlin won control of the movies, as intimidated as the Jews of Hollywood had become by then. But Amos got away with an exceedingly intellectual cinema offering a tremendous variety of "shocks to the system", old and new and from everywhere. He undoubtedly influenced me –in the making of STAR SPANGLED TO DEATH and later in my teaching, and Jonas Mekas in the expansiveness of Anthology Film Archives, and most any organization serious about cinema.

Weegee was one of the artists shown and it was the scene of the Coney Island beach-crowd in their thousands waving at the panning camera that decided me towards a genuinely populist cinema, as much as I've failed at it, and away from what I felt as precious and claustrophobic of much personal cinema at that time.

I understand you get to know Weegee. He was, as I interpreted it, trying to have a major opportunity in Hollywood and, simultaneously, flirting with the nascent avant-garde niche. What do you think that he, finally, achieved in his work with the cinematic medium?

No, our only direct contact was, as manager of the Underground screenings, my asking him repeatedly to keep his contempt for our movies quiet. He used to sit in state at a cheap cafeteria where admirers would gather to him. He elicited very mixed feelings. His supremely great book of photographs NAKED CITY was undeniable but he was a squat frog of a man who wasn't forgiving the human race for his ugliness. The contempt for people in his photos of violence for the tabloid newspapers was transparent and when Jack drew back, at an exhibition of his reportage, from the image of a Puerto Rican woman watching her children burning to death in their tenement-home above the caption, "I cried when I took this picture", he turned away in his own work towards the most personal make-believe; exploitative "objective reporting" be damned.

One of the most surprising features in this movie is the relatively formal and substantial divergence that it undertakes with the previous, and (in)famous, street photography by Weegee (often, filled with brutal or caustic black and white imagery). The

use of colour, mirror-like distortions, playful superimpositions, frantic movement... It's almost a true kinaesthetic or kaleidoscopic experience. In your opinion, was this a liberating gesture from still photography and in what way do you think it represented at that time a liberating gesture to film language as a whole?

I thought it decorative and frivolous, and not what he was cursed to do as his true work. I suppose he needed a break from those brutal depictions.

If In the Street, mainly due to its free availability in the Internet, has been rediscovered in the last years, Weegee's work as a director is almost unknown. How do you explain the poor acknowledgment of his work as a director (contrasting with his work as a photographer), not only now but when he released his New York film(s)?

He wasn't a true filmmaker. Amos Vogel told me he was entirely unable to edit and that he, Amos, had to put together his material. Okay, so where's Helen Levitt's other films? Her film is a visitation, we must be grateful for it, but her true work was also the shot.

You have included Weegee's Coney Island and In the Street in a recent carte blanche retrospective in the MoMA. How do you attest the freshness of these works today? What kind of reactions did they provoke?

The Weegee filmprint was missing the one shot I loved in it, of the crowd waving. The rest of it is more or less interesting voyeurism, a period piece with women snapping bathing suits to encase their buttocks, just the thing you would expect from someone looking on at what was being denied him.

The audience was not galvanized and probably asking themselves why was it selected. I explained afterwards about the missing gem in this cheap setting.

People always love seeing IN THE STREET and this audience was no different. Unposed reality has that appeal. Nothing's more exotic that our recent surroundings, gone forever.

MICHAEL ROGOSIN

Michael Rogosin é um pintor e realizador nova-iorquino residente em Paris. Filho do realizador Lionel Rogosin, Michael tem-se dedicado à preservação e divulgação da obra do pai. Entre outras iniciativas, realizou vários documentários (alguns ainda por concluir) sobre cada uma das longas-metragens de Lionel Rogosin e supervisionou a transcrição desses filmes para formato DVD ou Blu-ray.

Encontrámo-nos com Michael Rogosin em Abril de 2015 para realizar a seguinte entrevista. Deste encontro nasceu uma cumplicidade que esteve na origem da retrospectiva Lionel Rogosin no Porto/Post/Doc e na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema em Dezembro desse ano.

In what why can we relate your father to the photographic school of New York?

I don't think my father had had a direct influence. He never mentioned it. I'm not sure my father knew about it. He didn't come to filmmaking from photography. He was very politically oriented. That's what differentiates him to the other New York filmmakers. They'll be grouping together in a later point. In 55, 56 on the Bowery there wasn't any group yet. When they started grouping together with Jonas Mekas it was a very diverse group. They didn't have just one aesthetic. But my father was very politically motivated and had an awareness of social injustice. So he has that in common with some of the street photography. Of course, Helen Levitt was the first editor of *On the Bowery* and she was a disaster. So my father wasn't in that movement, in that world or even hanging out with them. He definitely was involved with cameras, mostly 16mm. He was more of an amateur, but he had technical skills because he was an engineer, so he understood exposure and things like that. But there's a discovery that I made and no one knows about it: he was doing a lot of photography around the Bowery. Before he met Dick Bagley [cameraman in *On the Bowery*], he already had this experience of not only meeting the man but also taking pictures.

As a method or as repérage?

It's hard to say. I'm not quite right about that. I think I told the story about him going to the bars with a camera, [a method that] he abandoned. Of course, he wasn't a filmmaker when he started making the film, so went in there with an idea and started experimenting, thinking: "Well, I had to hide the camera, because no one has done that". The method he developed [consisted in] knowing the people in a very deep way, spending six months with them.

In an important article your father wrote in 1960 for Film Culture, «Interpreting Reality», he talks about his way of doing movies as a way to give freedom a cinematic form, starting with the people about whom the movies talk about. This is, of course, something that your father improved from the lessons of the Italian neo-realists, mostly De Sica and Rossellini, and even before Robert Flaherty. However I would like to ask you if this was, also, a more innate or even intuitive thing in your father.

My opinion has changed quite a bit. I knew my father was sophisticated. But I thought filmmaking wasn't as intuitive as painting. He was much more artistic than I originally realized. But often a film is a very collaborative effort. When you look at the later films which no one has never seen you see a lot of things that are similar, you can see that is coming from someone's eye. Reading his lectures I understood a lot of his methods. Which make sense with these photographs I found. He was doing a lot of photography not with the objective of being a photographer. He bought a very sophisticated Linhof camera. He was definitely into photography but without the pretention of being a photographer. Morris Engel and a few other people are coming completely out of sophisticated photography. He was not in the line of it.

The other thing that strikes me as particularly fascinating is that, being him a very political and socially conscientious filmmaker, he didn't reduce his cinematographic gesture to a simple way of "sending messages" or forming ideas in a very rhetorical way. He is, in fact, a singular case in the history of documentary filmmaking, as his movies have a very clear fictional structure. He is not just "using" reality to say something he is interpreting reality, being it alcoholism in On The Bowery and

apartheid (racism and social injustice) in Come Back, Africa, so that it "speaks for itself".

There is the humanistic and poetic side that is definitely an inspiration of the neorealism and Flaherty. He didn't grow up in a family where there was a lot of culture going on, but he was exposed to movies early as a child. He had to get through a long road to come back to his inspirations were. He had these expectations regarding his father working in the company and all that. The political side started when he was child. When he was six or seven years he was already aware of racism and anti-Semitism. When he was working on *On the Bowery* he had a little bit of film experience, not much, but he had a meeting with Bagley describing the film. He made this photographs. So he had an aesthetic idea. So on *On the Bowery* there was this symbiosis between my father and Bagley.

But if you compare On the Bowery with The Quiet One, which was shot also by Bagley, you see two different aesthetics.

That's true. I was surprised when I saw that.

Thinking again in The Quiet One*, for me it is very interesting the clash between Helen Levitt and your father. There is a purity in Levitt while in your father there is a very clear idea of shot and structure. She didn't work that way, she was very intuitive.*

You are very right about that. The key of that is my father's awareness of Russian filmmaker Eisenstein.

The scale of the humans and of the faces!

Yes, that's right. Definitely, when you talk about that structural thing it has something to do with that. Of course, he was well read. And he has that natural talent which I didn't know as a child. I have an interesting tape where he talks about intuition. It's a very short thing. So I would say what you are saying is right. *The Quiet One* is more flat; it doesn't have the same dynamism. And the thing about the faces in my father...

I just got a copy of *Woodcutters from the Deep South*, which is a latter film. I get to the end of the film and I see this faces again! You have to be incredible courageous to just sit a camera on somebody and you just film that face. And you see *Black Roots*, it keeps happening. Cassavetes understood that.

I was thinking also about the importance of framing. When I think of Jean Rouch or even Wiseman, even if they are glimpses of this kind of photogrammatical thought behind the images, in your father the stress is less in the documentary and more in the director.
In that article I mentioned, your father says that he as director would try to bring out "the unrecognized poet that exists in almost every individual". In my point of view, one of the closest filmmakers today of your father's work is the Portuguese filmmaker Pedro Costa. He has this same fictional structure that, in a way, legitimizes his very strong photographic sense of the "cadre". Pedro Costa also says that his screenwriters are his actors.

What you are saying ties in with a lot of things. A lot of things I tried to put in documentaries about film history to teach people in film school. There are a lot of debates that I suppose are very much unexplored today or people didn't get much thought about. My father's work was known by certain group of people in certain periods and then he was forgotten. And then there was the New American Cinema movement. Of course, Jean Rouch and Henri Langlois were constantly showing *Come Back, Africa* and were very big fans of it. And people had said that *Come Back, Africa* is the film Jean Rouch never managed to make. All the scenes where they are sitting on a table in *Chronique d'un été* is based on *Come Back, Africa*. What surprises people is how real and at the same time poetic they are. The closest from that is Flaherty, because he had that closeness to the people, except I don't think in Flaherty you have the same political consciousness. Then you have Eisenstein. All those references working together. It's a rich history that needs to be explored.

I will resort now to the very last words your father in the documentary you directed, The Perfect Team: "In a way, I lived as if I was trying to destroy Auschwitz. Everyday of my life". I believe that there is a very strong historical consciousness of your father

behind his decision of starting making movies. Without his very strong humanistic side perhaps he would continue following the steps of his father, your grandfather, as a great industrial man. However, I'm always asking myself: way destroy Auschwitz with movies? Why didn't your father choose other field of action?

He didn't know himself, I think.

[Pascale Rivault] He went through anti-Semitism himself. It's not only the Holocaust. We European don't think that there was a lot of anti-Semitism in the United States. But there was. He could not go to certain clubs because he was Jewish.

It's a complex family story... There was a lot of anti-Semitism, of course. I don't think my father suffered a lot directly. It was more taken out from his natural environment. Because my grandparents moved him out of the Jewish area and were living in a white Anglo-Saxon neighborhood. So he probably felt alone, he mixed with other kids, but he had to defend himself in the schoolyard. At the first day he had to beat up a guy not to be "the Jewish in class", etc. So, for some degree, he was conscious of that. He had a relation with black children and with the black community. It could happen with a million kids and not being so obsessed about it. But he had an acute political consciousness.

Your father talks about Dante's Inferno as an inspiration in shooting the very disturbing sequence at the bar, a very graphic sight over human degradation. I read a review that sees the character of Doc as a kind of Virgil introducing or reintroducing to Ray (the Dante in the movie) the hellish life of the Bowery. Didi-Huberman in his book Images malgré tout states that the most frequent word that the survivors of the concentration camps used to describe what they experienced was, exactly, hell. The first images of On the Bowery of ageless and skeletal bodies of men and women wandering or prostrated in the streets immediately creates a very strong resonance with the horrid images of the concentration camps. Was this a way that your father found to say that Auschwitz isn't over?

It may be an unconscious thing. There was definitely a criticism of imperialism in American society. He was completely conscious about it, but he wouldn't say to many people directly. He was not an intellectual. He wasn't politically sophisticated per se. Meaning: he wasn't intellectual with this idea "this is coming out of Marxist's theory". He doesn't fall into any political category. He was a pragmatist, really. He wanted to find a solution.

He was a pragmatist and an intuitive director. How can we relate him to the New American Cinema group, who was composed mainly by very sensorial artists?

He wasn't coming out from a film school or an art school. Today it would be totally different. Even film school for them wasn't like film school today. It was mostly university with some film classes. And they all go to Bleecker Street to see films. It's surprising he was so artistic and all. But, then, like any artist, you can't know why.
It's very interesting. He said something like: "I want to change the world, so I'll do a movie". In the fifties it's a very courageous or almost unconscious thing to do.

And if you knew what he was giving up... You can call it a self-destructive behavior. Or he was being completely crazy. Which he said about himself. He said that if he stayed in the company he could do enough money to do a movie every year. [But] he was completely obsessed.

His struggle was not only to make movies, but also to show movies. I believe that the Bleecker Street Cinema, that your father bought and was a sort of window to the works of the New American Cinema, was a very decisive place to defy the very closed boundaries of the exhibition market.

It was important not only to the New American Cinema. The Bleecker Street Cinema is such an enormous project I'm trying to mix up together [in a movie]. You can write a book about the Bleecker Street Cinema's influence. It comes up with some contemporary questions about distribution. Scorsese talked [in interview] about The Bleecker Street Cinema as a place you could go to see films in the big screen and how this is changing now. We don't know exactly where it's going. My father bought it in 1960

and run it until 1974. And then Jackie Reynal came in and kept it in the same tradition, but a little different. From 60 to 74 it went through different phases, with different people running the daily things.

Lionel was involved in the programming of the theatre?

Not in the exact planning. Through out that history, with different programmers, he would discuss "you can do this, you can't do that". But the basic principles, I suppose, came from him. My father let students come in for free starting at midnight. It was free for all. I don't know what's going on in there. All people were going there. From sixteen year old going there, living there, to Woody Allen seeing films in the evening. It's a university of cinema. And then you had the non-American cinema. Scorsese saw there *Senso* for the first time. It's funny: Scorsese was very much affected by *On the Bowery*. He lived across the street! He lived in Little Italy, which is the next neighborhood. He is the person I ever met that knew some of the people in the film! [My father] also showed New American Cinema's films. It was complicated showing Shirley Clarke's films. There were some conflicts. It got complicated. There were conflicts with everybody. But the whole generation following the New American Cinema went there: [besides Scorsese] Brian De Palma, De Niro... Everybody. I've got footage of Brian De Palma filming De Niro, an amateur stuff, outside the Bleecker Street Cinema. They didn't knew my father. He founded the Bleecker Street in 1960. Had it running and took us away to living in Israel for 3 years. So while the Bleecker Street was running he wasn't here. He was doing *Good Times, Wonderful Times*. And - this is crazy, nobody knows it - he took us all to India for 6 months to do a film company with Satyajit Ray or something like that. It goes on and on.

James Agee was chosen by your father to be the screenwriter of On The Bowery. However, he died prematurely in 1955. Did your father know Agee?

It's in *The Perfect Team*. He knew very well who James Agee was, [that he was] a great screenwriter. He met each other in a bar. They talked. But Agee died. Years later, in the seventies, he was obsessed with a movie on Gaugin. He bought Agee's screenplay on Gaugin. He went and tried different variations, but he must have had

problems. I've several stories like that. How can you talk about films that never got made? That's one of his stories. One of things I was involved was a film about the Navajos. I went with him many times to the reservation. We contacted Marlon Brando and Jane Fonda to get money. I think David Carradine wanted to do the movie. He was on board. But I think my father abandoned it.

HANNES SCHÜPBACH

Hannes Schüpbach é um realizador experimental, pintor e curador de arte suíço. Schüpbach editou com Anita Haldemann o catálogo da exposição *Rudy Burckhardt – New York Moments*, patente no Kunstmuseum Basel entre 17 de Setembro e 22 de Janeiro de 2006.

A seguinte entrevista realizou-se por *email* no dia 27 de Setembro de 2013.

Born in Basel, Rudy Burckhardt started making movies almost at the same time that he started photographing his new home city of New York. How do you think his early very detailed, fragmentary or "detective eye" (as Edwin Denby put it) photographs of the city (sidewalks, walls, legs, advertising boards) and his first experimental 145 West 21) dialogue with each other?

I see a definite formal link between his first New York photographs made in 1937/38, of architectural details at street level, and the framing of cinematographic shots in *145 West 21* (1936). The still photographs mostly align the architecture with the rectangular format of the camera, and the same Mondrian-like composition can be found in the first movie, for example in the interior scenes following immediately after the first pan shot on the roof. It is almost as if Rudy Burckhardt had photographed the sidewalks and street level façades as a kind of stage set in the first place. It seems he didn't dare to point the camera at people. The bulkier large format camera he was using then also didn't allow for the mobility needed for snapshot photography. Thus, the legs of passers-by come a bit later, around 1939, when he had his first mobile Leica camera.[179]

In what way the fact that he was from another country, a Swiss citizen looking for a new life in New York, helped him shape his own aesthetic?

"Getting away" was certainly an important factor in his development. It is crucial that

[179] S. Anita Haldemann, "New York Moments: Photographs by Rudy Burckhardt," in *Rudy Burckhardt: New York Moments. Photographs and Films*, Basel/Zurich: Kunstmuseum Basel/Scheidegger & Spiess, 2005, p. 14.

in New York he could immediately join the circles Edwin Denby was familiar with and meet many artists, among them Virgil Thomson, Aaron Copland, Kurt Weill. Soon he and Denby also met their neighbor, the then young painter Willem de Kooning. Rudy Burckhardt had encountered Edwin Denby by chance in Basel, in 1934, and had been invited by Denby to join him in New York. Denby, who was born in 1903 (thus, eleven years before Burckhardt), had been touring Germany as a dancer, staging what was called "Grotesktanz" in the 1930ies. He was also a poet and was to become one of the most notable American dance critics of the twentieth century. It is important to see Rudy Burckhardt as immediately being part of this universe of gifted artists, a young member of a "New York School" *avant la lettre*, befriending actors, dancers, composers, painters, and writers. He was able to live on the inheritance from his father that he touched at age 21 for a good number of years. Also, as early as 1937, he "got away" once more, when spending nine months in Haiti. This second experience of living abroad meant a further step into different surroundings, and looking at the local rhythm of life seems to have opened his eyes for what Denby later described as "dancing in daily life" which "is also seeing the pretty movements and gestures people make." In the same essay, conceived as a lecture to dance students but never delivered, Denby acknowledged the influence of Burckhardt's particular way of seeing on his own: "As for myself, I wouldn't have seen such things [the manifold details of life in the city] if I hadn't seen them first in the photographs of Rudolph Burckhardt. But after seeing them in his photographs, I went out to look if it were true. And it was."[180] It was a reciprocal influence, as Denby's way of looking at gestures and movement patterns certainly helped to sharpen Burckhardt's innate sense of the movements in city life.

There is a kind of unpretentiously comical and casual feeling in his movies that deeply resonates with some of the work that was being done by Helen Levitt at that time, mainly photographing and filming children playing in the streets. These ideas of "lightness", spontaneity and almost ingenuity seem to foster most of Burckhardt's work, as a photographer but mainly as a filmmaker (for example, in Under the Brooklyn Bridge and What Mozart Saw on Mulberry Street). In what way should we associate a kind of "child-like quality" of being amazed with everything that is small

[180] "Dancers, Buildings and People in the Streets" (1954), in Edwin Denby, *Dance Writings and Poetry*, ed. Robert Cornfield, New Haven: Yale University Press, 1998, p. 257, 259.

and insignificant to Burckhardt's accomplished (if not innovative) aesthetic?

What is particular to Rudy Burckhardt's photographs and films is an emphasis on rhythm. When rhythm, like in poetry, becomes the matrix of what is being shown (or said) there is almost automatically a sense of lightness. Once the importance of rhythm as the underlying force of both life and perception has been established, questions about significance or insignificance, small or large-scale become less poignant. Most importantly, Burckhardt was an artist living among artists, and many photographers in the early twentieth century had a different background and focus. It has much to do with his upbringing in a well-to-do family in Basle, and with his early inclination towards the arts, thus towards an unconventional life focusing on an existence based on natural curiosity as such rather than preconceived goals or didactic meaning. With regard to *Under the Brooklyn Bridge* (1953) I suggest not to forget that Burckhardt had married Edith Schloss, a painter, in 1947, and they had a son, Jacob, in 1949. So when he filmed the group of boys going for a swim in the East River he had himself a 3 or 4 year old boy. Later, when working on *What Mozart Saw on Mulberry Street* (1956) Burckhardt's son was about the age of the children in the film. Beyond that Joseph Cornell contributed his delight in the scenes played out naturally by children in the then quiet Streets of Lower Manhattan to this latter film. There is very little directing in both those films, maybe none at all. Looking at *Little Fugitive*, one has the impression of watching children perform what they were told to perform even if the scenario is inspired by what children sometimes really do. In Burckhardt's films, the children seem to act quite naturally. He was known to be "unobtrusive," capturing spontaneously what was there. He was not very tall and was able to become quite simply part of a situation he wanted to film. In his essay *How I think I made some of my films*,[181] Burckhardt said, "My favorite films in those days [the 1940ies and before] were by Buster Keaton, Robert Flaherty, René Clair, and Jean Vigo; Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* I only saw around 1960, so its influence must have been subcutaneous. With Helen Levitt and James Agee's *In the Street* I also felt a real affinity." So he was aware of *In the Street*. What is quite genius in *What Mozart Saw on Mulberry Street* is the fact, that all what happens in the street seems to come together in the mind and consequently the music of Mozart, as if

[181] See the version reprinted in *Rudy Burckhardt*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1998, p. 195-196.

the architectural space of Mulberry Street were a staff line where single events (notes) take place and form a musical pattern. *In the Street* on the other hand is a collection of scenes found in different streets, and the emphasis is on the strange masquerades happening here and there. The music is mere background accompaniment. Therefore, on second sight the approach in *What Mozart Saw on Mulberry Street* and *In the Street*, despite a similar light-heartedness, is quite different.

Burckhardt's photography seems to be influenced by Walker Evans and Berenice Abbott. Also, he was in the Photo League activities. These are all very politically engaged references. At first sight some could judge Buckhardt's work as being almost apolitical—Scott MacDonald writes that it seems to have no "polemical edge". But perhaps we could detect, in a second reading, a very subtle irony in some of his photographic and cinematographic work (like the Mussolini photograph or even the way he comments urban life in most of his movies, especially in a film like Cerveza Bud). How do you assess Burckhardt's political implication with his work?

Perhaps there is a kind of irony, but is it not rather the innate irony of a city like New York? Life in this city was and is brimming with various nationalities, distinct social levels, and life-styles. Burckhardt liked to point out the coexistence in diversity, almost as if this theatre of differences in the metropolis could help to overcome the very importance of difference. His most profound political act was to be an artist and to see the world as such.

There is a very interesting combination in Burckhardt's movies between an inclination to plastic arts and animation and, at the same time, a documentary and almost "direct" urge to record life as it naturally unfolds. Do you agree that the way these two tendencies (or "forces") counterbalance can explain part of Burckhardt's aesthetic originality?

I agree that the unusual combination of Burckhardt's acute awareness of composition and rhythm with his sense of participation in something that is there, ready to be seen and shown, can explain why his works, his depictions and compositions are able to capture our attention. He doesn't force viewers to read his images in a particular way.

At the same time one gets the feeling that he liked to share his aesthetic experiences in a form he worked on for quite some time, without ever wanting the work to present itself as an imposing achievement. I think he truly wanted to communicate how he experienced the world in his best moments, being aware of its pervasive rhythm.

In that tendency to the plastic arts, it is impossible not to remind oneself of the photographs he made of the advertising billboards, but also of the patterns of the city sidewalks vis-à-vis the patterns of the passer-by's clothing. This idea of life "painting itself" combines marvelously with the photographs he made of De Kooning or Jackson Pollock working. Also, Burckhardt's tries to combine the linguistic message of poetry with the iconic message of film in movies such as The Climate of New York, this one with poetry by his friend (and actor…) Edwin Denby, or Indelible, Inedible, including a poem by John Ashbery. Do you agree that there was a kind of a hidden painter or plastic artist or even poet in Burckhardt's photographic and filmic endeavors?

He lived in the midst of all those arts throughout his life, practicing some of them himself. He briefly studied painting with Amédée Ozenfant in the late Forties. Between 1950 and 1964 he photographed many visual artists for *Art News*. Among his friends were numerous poets, choreographers, dancers, and painters. Many of them appear in his films. He pursued painting alongside filmmaking, in his later years focusing on detailed views of trees in the forest near his house in Maine.

Still talking about patterns… In Dancers, Buildings and People in the Streets, there is also, like in a Maya Deren's film, a very close synchronism between the rhythms of the city and the movements of the dancers indoors. In my opinion, this universal ideal of movement is also being looked for when, suddenly, a movie about the movement of Haiti's streets "suddenly" appears in Burckhardt's filmography. Is this "uncovering" of universal linkage in human movement a kind of essential object of desire of Burckhardt's camera?

It clearly is. And, as I have tried to outline, it can be understood when considering the influence of his lifelong friendship and exchange with Edwin Denby, the dancer and dance critic who was keenly aware of bodily movement, as well as his upbringing

which emphasized “classical” culture. Even in the most mundane of gestures Burckhardt probably felt a resonance with the internalized history of the arts, or rather: the internalized possibilities in the different arts, culminating in a sense of presence that pervades all the different perceptions.

As you wrote about Default Averted, “In film he [Burckhardt] found a medium that allowed him to put moments of movement into a relationship with things that were emphatically motionless”. It is also impossible not to think of What Mozart Saw on Mulberry Street, which in a very “quiet” and sweet way sums up most of what we were talking about: the tendency to record life as it happens with a kind of magical, animistic joy in playing with images and filmic perspective. Here we see the world (mainly children’s movements) through the eyes of Mozart’s bust in a store window. It is here impossible, as you wrote, not to feel the “presence of the filmmaker”. In what way all of Burckhardt’s movies are touched, in a way, by this joyful play between movement and stillness, between cinema and photography, between life and arts, between outdoor and indoor, between public and private domains?

I think you are right in distinguishing a tendency to balance different rhythms and even movement and stillness. Burckhardt seems to be aware of the fact that no state of mind (or no moment of life) lasts forever. His films unfold in parallel to the changing pulse of attention. There is an organic quality in that.

The fascination for a kind of bucolic halo in the urban landscape reminds me intensely of Marie Menken and Jonas Mekas. In the movies that Burckhardt directed with Joseph Cornell and in his later experimental work, like Cerveza Bud, it is as if he is searching for something in the margins of the polluted and anonymous places of the city. Do you acknowledge this gesture, of resisting to the urban invasion or "returning to nature", in his work? If so, what do you think Burckhardt was trying to achieve or "say" with it?

There are moments of slowing down after all the whirl of the cheerful roller-skating in *Cerveza Bud*. Looking at the sky or nature in Maine feels indeed like retreating from the overwhelming multiplicity of impressions in the city. Did he want to “say”

something through those contrasts? Filmmaking became an ongoing activity. Again, an excerpt from *How I think I made some of my films*, speaking about his later films: "Without a plan, over a period of a year or two, I collect scenes and images wherever I happen to be, which is mostly New York and rural Maine in the summer. It needn't be an exotic place anymore. Almost anything, if it is lively or funny or beautiful, and has a clear mood, will fit in. If not, I can keep it around for the next film."

Can we say that the collaboration with Joseph Cornell, in works as such as Angel or Nymphlight, made Burckhardt, directly or indirectly, one of the architects of the still to come New American Cinema? Why do you think he was, in a way, excluded from or neglected by the movement?

I think one has to consider the fact that at the time when "The New American Cinema Group" was founded, in September 1960, Burckhardt had already worked as a photographer and filmmaker for about 25 years. He wasn't exactly looking for a public platform or distribution system for his work in the first place. He was supporting himself and his family mainly as a photographer for *Art News* and also doing photographic reproductions of artwork for galleries and museums. Nevertheless, up to the present day, a large number of Rudy Burckhardt's films can be rented through the "Film-makers' Cooperative" founded in New York in 1962. It is interesting to see that and how Rudy Burckhardt was mentioned in Sheldon Renan's *An Introduction to the American Underground Film*[182]: the emphasis is on the recent comedies and the works from the 1950ies. His earlier films focusing on movement in the city are not even mentioned. What was decisive as well in this context, Burckhardt was mentioned only as a footnote to Joseph Cornell in P. Adams Sitney's seminal book on the American avant-garde, *Visionary Film*.[183] In the collection of Anthology Film Archives listed in *The Essential Cinema*[184] figures none of Burckhardt's films (some of the films he did for Cornell are listed but under Cornell's name only) while for example *In the Street* (1952) by Agee/Levitt/Loeb had been included. Today, Anthology Film Archives is at the forefront of helping to restore some of Burckhardt's early films. It seems that time was not right to see his achievements. However, he was by

[182] New York: Dutton, 1967, p. 102, 134.
[183] New York: Oxford University Press, 1974, p. 387.
[184] Ed. P. Adams Sitney, New York: Anthology Film Archives, 1975.

no means invisible. In 1963 the painter Alex Katz wrote an enthusiastic article entitled *Rudolph Burckhardt: Multiple fugitive* for *Art News*[185]. He proposed a very positive view of Burckhardt's way of looking: "Burckhardt accepts anything that exists as a possibility for art. His judgment is whether it—things, people, ideas—interests him or not. . . . His art is the city, and the city of his art is the section he happens to live in." And, as another example of Burckhardt's being accepted into the art world, one can look at the article written in 1975 by influential art critic Lucy R. Lippard, *Rudy Burckhardt: Moviemaker, Photographer, Painter*.[186] Lippard wrote: "As a filmmaker, Burckhardt is self-taught. . . . He was influenced by Robert Flaherty, 'the first to make documentaries that weren't lectures, especially *Moana'*; by American silent comedies; by a film by John Ferno about a Belgian shantytown; and much later, by Helen Levitt's, Janice Loeb's and James Agee's *In the Street*. . . . His major contributions are the black and white (and later, some in color) city and country non-fiction films. Unique and earthy in their evocative concreteness, in their insistence on "the ordinary," they have an almost classical iconic quality. . . . The city and country films alike reflect the flow of life in a location, through what appears to be a process of merely sitting back and watching: here is how life is lived on this block or on this piece of land at this moment. . . . except that each understated composition or apparently random image is the result of precisely accurate observation and expert editing and cutting. Figures seem to have been planted in just the right places, buildings in just the right light. . . . The viewer discovers slowly Burckhardt's crucial stress on time, timing, point of view and a natural 'choreography.' . . . until an even web of visual information is set up which seems forged of specificity. The fragments add up, not to conclusions or climaxes, but to a fabric of great density dependent on the varying and autonomous nature of those fragments." A bit further down she continues: "the city films are particularly successful, for the harsh absurdity and potential tragedy of urban life are foils for Burckhardt's nearly neutral sensibility."

[185] Vol. 62, Nr. 8, December 1963, p. 38.
[186] *Art in America*, March/April 1975, p. 75-80.

In what way and if so how has Rudy Burckhardt influenced your work as an artist and filmmaker?

I certainly see him as a kindred spirit. We met only once, in person, in the spring of 1999, not long before his death. But it was and is an enormous pleasure to discover his work. I am glad to see that his oeuvre is receiving more attention, recently. There was a large exhibition with photographs and films by Burckhardt last spring at the Museum der Moderne in Salzburg.[187] Personally I feel very well with having Burckhardt "around." My films are quite different from his, but his interest in rhythm has confirmed me in looking very closely at the rhythms of my films. Similar to his inclinations I am very interested in the nexus between the art forms and like to think of film in terms of poetry, music, and more recently dance.

[187] *Rudy Burckhardt: New York/Maine*, March 16 – July 7, 2013, curated by Tina Teufel.