

BRANCA DE NEVE E AS IMAGENS NO ESCURO

«Um som evoca sempre uma imagem,
uma imagem não evoca um som.»

Robert Bresson

Introdução

O que diz o cinema através dos seus filmes? O que escapa ao autor e ao argumento que faz a força do cinema? O que acrescenta o cinema ao que dizem os seus autores e os personagens da trama narrativa?

As questões performativas são hoje mais pertinentes do que as ontológicas e insípido debate entre «cinema de autor» e «filme de estúdio», mais entretido em revisitar a já gasta fórmula da função-autor ou da atracção do produto enquanto objecto de consumo e de entretenimento. Tal como as outras artes, o cinema também tem os seus próprios meios técnicos que condicionam a realização dos filmes. E esses meios não são neutros e, muito menos, inocentes. Importa averiguar como eles se manifestam e em que filmes isso ocorre.

No caso da indústria, ainda se pode pensar num uso instrumental da técnica cinematográfica. Submetido à tirania do género que delimita a escolha dos temas e impõe as suas estratégias discursivas e narrativas, o cinema apenas desenvolveu uma parte das suas potencialidades: a da visibilidade da palavra. Mas isso obrigou-o a esconder os seus processos de fabricação em favor de uma narração da história através de uma linguagem tipificada — a dos *raccords* de continuidade do movimento dos personagens, do espaço e do tempo.

A linguagem desenvolvida pela indústria cinematográfica americana baseou-se numa

Paulo Viveiros

Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias
paulo.viveiros@ulusofona.pt

convenção da proibição do olhar frontal para a câmara, não confrontando os actores com o espectador com o facto de estar perante um artifício técnico e artístico. Daí que a invenção do campo/contracampo tenha substituído uma relação frontal com o acontecimento (como no teatro) e contribuído para nos atrair para dentro do filme enquanto espectadores e, conseqüentemente, partilharmos e identificarmos-nos com aquele universo. Assim, a proibição do olhar directo do actor para a câmara para ocultar a presença da sua mediação com os espectadores surgiu naturalmente. E o filme contribuiu para esse «esquecimento» através do «apagamento» das marcas da sua produção, ou seja, através da ocultação do discurso fílmico, visível na transição suave dos planos com os *raccords* de continuidade.

Mas o «cinema de autor», escudado pelas tendências da sua teoria — a que revelava um conjunto de significações e temas, e a que explorava o estilo pessoal —, fabricou filmes que procuraram apenas contar a história pessoal do seu autor e exorcizar os seus fantasmas de uma forma literária, tal como na má literatura.

Se por um lado temos o cinema como instrumento de uma repetição de fórmulas narrativas já testadas e que garantem um sucesso comercial imediato, pelo outro temos um cinema como instrumento hermético de delírio pessoal ao qual falta o poder de comunicação com o público, porque não há nada para dizer e partilhar. E o enfoque deste debate deixou permanentemente de parte o facto do filme poder ser enunciador de si próprio.

O cinema pode falar de duas maneiras: uma técnica e outra criativa. No primeiro caso, temos como grande exemplo a narrativa clássica, isto é, uma homogeneidade gramatical da linguagem cinematográfica com vários objectivos: a padronização da produção, realização, montagem e escrita, que resulta num conjunto de filmes pré-fabricados em função de uma fácil compreensão pelo espectador. No segundo caso, temos linguagens mais livres e criativas que permitem abordagens mais pessoais, que exploram de outra forma todas as possibilidades do cinema, no entanto mais difíceis de delimitar em termos gerais e de maior dificuldade de compreensão geral. As duas grandes possibilidades de expressão do cinema são a montagem e o som.

A montagem e o som: algumas propostas teóricas

Para Münsterberg o cinema era um meio expressivo da mente e não do mundo, daí que a tecnologia não era o mais importante. Neste sentido, o som enquanto desenvolvimento técnico era supérfluo para a experiência do cinema, porque não activava outros níveis da mente.

O cinema era uma arte com a sua força própria e autónoma das outras artes, em particular do teatro. Assim sendo, o filme bastava-se a si próprio independentemente do mundo real, e cativava o espectador através da captação da sua atenção, porque eram os mecanismos internos e não o referente dos filmes que trabalhavam na mente do espectador.

Como é que um filme é, então, uma obra de arte? Primeiro porque não é um mero canal neutro de transmissão, nem veículo do mundo real, ou seja, não é um duplo da natureza porque não nos dá o cheiro da flor, nem os salpicos das quedas de água. Segundo, porque se uma parte da natureza ou uma peça dramática funciona esteticamente num filme, isso tem a ver com o poder de transformação do cinema, criando, deste modo, um filme como obra de arte que flui de acordo com as leis da mente — coincidindo aqui a sua teoria estética com a sua teoria psicológica do cinema.

Münsterberg acreditava que a única pretensão do cinema para a sua validade estética, que residia na sua transformação da realidade em objecto de imaginação, encontrava o seu eco na pretensão psicológica de que o cinema apenas existia na mente, e não na película nem no ecrã, e que o activava conferindo-lhe movimento, atenção, memória, imaginação e emoção. Por outras palavras, a arte é qualquer coisa que se separa do mundo através da imaginação, mas isto não impede que contenha alguns elementos miméticos, só que o filme, ao afastar-se da representação do mundo, aproxima-se dos mecanismos da mente e atinge o estatuto de arte. O cinema é uma prótese da intervenção da mente na percepção do mundo.

Com Arnheim ainda se vive a batalha contra a realidade, no entanto faz-se mais do que um inventário das diferenças do cinema em relação à realidade, desenvolvido por Münsterberg.

No texto «Como se faz um filme»¹ de 1933, Arnheim analisou as possibilidades do cinema. Diz que se o cinema se limitasse a representar a realidade não era necessário haver formas. São as limitações que constituem a forma com que se manipulam em todas as fases da realização de um filme. E é nesta limitação que o cinema tem o seu valor, porque deixa campo aberto à criatividade, nascendo aqui a arte.

Também se o cinema desse uma forte sensação do espaço talvez a montagem não fosse precisa. É a irrealidade parcial do filme que permite a sua aplicação, isto é, a montagem é a ultrapassagem da impossibilidade de um espaço/tempo narrativo contínuo real. Daí a necessidade de uma planificação rigorosa para que cada cena apresente no menor tempo possível tudo o que é imprescindível à acção.

Por outro lado, Arnheim viu no som um vírus que chegou ao cinema que, subjugado ao diálogo, no sonoro, subordinou todos os restantes elementos cinematográficos a um realismo forçado. Deste modo, perdeu-se o poder de imaginação do mudo em suprimir a falta do som.

Por seu lado, Bela Balazs abordou a arte do cinema através daquilo que chamou de linguagem-forma. E nisto assemelha-se a Münsterberg e a Arnheim; no entanto, foi mais longe ao analisar a infra-estrutura económica do cinema que, como marxista, dizia estar na sua base.

Para Balazs, a linguagem-forma do cinema foi um produto natural da oscilação entre o tema e a forma técnica. Segundo ele e todos os teóricos formativos², o processo fílmico pressupõe a criação de uma arte cinematográfica com o material do mundo. Mas a matéria-prima do cinema não é propriamente a realidade, mas o tema fílmico que tem a ver com ela e que é trabalhado pelo cinema. E neste sentido, todas as adaptações teriam de ser submetidas à linguagem-forma específica do cinema³.

Dois elementos fundamentais da linguagem-forma do cinema são, segundo Balazs, o grande plano e a montagem. Se através do grande plano o realizador revela a sua sensibilidade, é o sentido da montagem que determina a introdução de grandes planos no desenvolvimento da narrativa, sem que a sua continuidade diegética esteja comprometida, porque é a montagem que cria o ritmo do filme.

¹ Cf. Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957 (trad. port. *A Arte do Cinema*, Lisboa, Ed. 70, s/d).

² A ideia da teoria formativa é a de que a arte do cinema começa quando a reprodução da realidade acaba. É muito mais importante a capacidade de sugerir do que a de mostrar. A teoria formativa tem o seu valor ao mostrar as potencialidades do cinema para além da representação da realidade.

³ Neste ponto, Balazs afasta-se dos realistas, e de Bazin em particular, para quem o realizador devia por de lado os instrumentos do cinema se quisesse obedecer às regras das obras-primas que adaptavam.

Balazs distingue dois tipos de montagem (ou duas aplicações da tesoura-poética): simultânea e de refrão. A primeira assemelha-se a um certo número de factos que não tem nenhuma relação entre eles. A segunda é fundada no regresso de alguns motivos visuais que compõem o *leit-motif* de uma sequência.

Para Balazs, como para Pudovkin, o cinema sonoro não é um aperfeiçoamento realista do cinema mudo, mas uma possibilidade de revelação poética. A vocação do cinema sonoro é libertar-nos do caos do ruído informe através do acolhimento de uma expressão, significação, ou mensagem. Do mesmo modo que o realizador russo, Balazs também dá uma grande importância à separação entre som e imagem, que chama de assincronismo. Uma das suas utilizações mais sensatas consistia no prolongamento do som de uma sequência para a sequência seguinte, porque o espectador não procura no elemento sonoro uma referência precisa da realidade. O som não deve duplicar a imagem. Se o som não tem uma essência realista, então ele não deve ser tautológico em relação à imagem.

Para Pudovkin, a matéria-prima do cinema são as imagens do real (e não o próprio real) que podem ser manipuladas e montadas. Cada imagem é o resultado de uma série de escolhas significativas, a começar pelos objectos representados, que devem ser expressivos. A montagem, força criadora por excelência do cinema, é a organização dessas significações com o objectivo de um discurso global compreensível por um espectador, e onde a atenção está inteiramente nas mãos do realizador. A estética defendida por Pudovkin aproxima-se do ideal clássico da transparência.

Pudovkin opôs-se teoricamente a Eisenstein porque, tal como Kulechov, também acreditava que os planos podiam ser ligados na construção de uma cena, mas nunca recorria a imagens exteriores como Eisenstein. Portanto não havia choque, mas uma fragmentação da cena em vários planos. A sua fórmula traduzia-se por $A + B = A \times B$ em vez $A + B = C$, como sucedena síntese eisensteiniana. Acreditava mais na ligação em cadeia do que no choque provocado pelas imagens exteriores à narrativa⁴.

Um exemplo da montagem de ligação em cadeia de Pudovkin é a cena do tribunal de *A Mãe*. A cena está articulada em torno de um variado número de planos que isolam ou agrupam os personagens. Esta fragmentação permitiu ao realizador desenhar comparações directas entre as atitudes desinteressadas e alheias dos juizes, a expectativa do réu, a ansiedade da sua mãe e a curiosidade da assistência. Os planos dos soldados à porta do edifício sugerem, por sua vez, que a justiça está sustentada pela força. A vaidade e o egoísmo do juiz são visível no interesse que dá às fotografias de cavalos e no desinteresse pelo julgamento. Provavelmente, Eisenstein demonstraria esta vaidade inserindo o plano de um pavão.

As diferenças entre a montagem de Pudovkin e a de Eisenstein resultam da discordância do método dos saltos visuais entre os cortes. Por exemplo, enquanto Eisenstein se vai servir de imagens exteriores às cenas para criar uma antítese entre os planos e, conseqüentemente, uma síntese na mente do espectador, como na sequência da desnataadeira de *A Linha Geral*, onde os movimentos circulares da manivela são intercalados com planos da roleta dos casinos e da água a escorrer nos ralos dos lavatórios, Pudovkin prefere a ligação construtiva entre os planos⁵.

⁴ Segundo Sadoul, em *A Mãe*, «o despertar da Primavera é a imagem da libertação do prisioneiro e o quebrar dos gelos é a imagem das massas que se agitam. Estas metáforas são utilizadas com insistência; mas, ao contrário da «montagem de atracções» eisensteiniana, as suas imagens não são exteriores nem à época em que se situam, nem à acção da qual participam: o filho, assim, escapa aos polícias correndo pelos gelos que vão à deriva». Georges Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*, Paris, Flammarion, 1949 (trad. port. *História do Cinema Mundial II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 232).

⁵ Leon Moussinac dizia que um filme de Eisenstein se assemelhava a um tiro e um de Pudovkin a uma canção. Cf. Léon Moussinac, *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, EFR, 1967.

Eisenstein acreditava que o impacto da montagem podia ser maior quando houvesse um choque entre os planos. Esta crença baseava-se na ideia filosófica de que a existência só podia continuar se houvesse mudança constante. Ou seja, tudo o que nos rodeia no mundo era o resultado de um choque de elementos opostos. O mundo estaria num estado temporário até à próxima ruptura. Chamou-se dialéctica a este método de criação de significado. Do mesmo modo, quando dois planos eram conjugados, um significado novo era adquirido. Por exemplo, o plano A mais o plano B é igual ao plano C (tese+antítese=síntese), mas é preciso ter em atenção que o plano C é formado na mente do espectador.

Toda a teoria de Eisenstein tem presente o efeito do filme na mente do espectador, através do conceito de atracção/choque, mas também tem presente a forma como o espectador recebe esse estímulo. Neste sentido, trabalha o conjunto de estímulos dos planos, nomeadamente com os planos expressivos e de tonalidade, e não num encadeamento lógico como a continuidade de espaços e diálogos. Eisenstein joga livremente com as matérias-primas, porque entende a obra como um organismo vivo que resulta de uma «montagem monadológica».

Mas é preciso perceber que o plano é uma célula e não um elemento da montagem. É a partir dele que há montagem. A montagem é a expansão de um conflito intraplano, em vez do conflito de dois planos que se encontram lado a lado: o conflito dentro do plano é a montagem em potencial, no desenvolvimento da sua intensidade que fracciona a célula do plano e que lança o seu conflito nos impulsos de montagem entre os fragmentos de montagem. Então, a difusão do conflito ou do choque através de todo um sistema de planos, pelos quais se reúne novamente o evento desintegrado no ponto de vista do espectador — de acordo com o modo como orienta a sua relação com o evento —, é que origina o filme. Assim é dividida uma unidade de montagem — a célula — numa cadeia múltipla, que é novamente reunida numa nova unidade qualitativamente superior. A montagem como princípio geral da organização de um filme é a concepção a que chegará no final da sua teoria, isto é, a unidade na diversidade dos elementos de construção do filme através da criação de esferas de integração progressivas em que o princípio geral do filme esteja em cada unidade (plano, parte do plano) — daí ser monadológica.

O aparecimento do som implicou um grande esforço de adaptação por parte de Eisenstein. Para ele, os novos elementos não são negativos por estarem mais próximos do real, porque eles também podem ser manipulados. O som obrigou a um alargamento dos planos, primeiro devido a aspectos técnicos e depois para aproveitar a própria coreografia interior dos planos. O primado da montagem soviética sofre um forte revés com a chegada do sonoro, que implica uma reconversão brutal da indústria. De uma forma geral, há um retrocesso na montagem devido ao equipamento mais pesado que não permitia grandes movimentações de câmara. Daí que seja coerente afirmar que o sonoro corroeu a estética do mudo que tinha acabado de se afirmar.

Com uma concepção da montagem radicalmente oposta da que vimos até aqui, e com o objectivo de defender um cinema que não deforme a realidade — nomeadamente a sua interpretação excessiva — e que não imponha apenas uma única significação ao espectador, André Bazin⁶ disse que quando o essencial de um acontecimento depende da unidade do espaço-tempo, a montagem é interdita, caso contrário, perde-se toda a emoção da cena. Por exemplo, em *Louisiana Story* o

⁶ Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1969 (trad. port. *O que é o cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, pp. 57-70).

plano-sequência do deslizar do crocodilo no pântano até à ave distraída no tronco à deriva, e a sua consequente ingestão.

Mais recentemente, Jean-Luc Godard falou de dois tipos de montagem: uma herdeira da escrita e outra da música. A primeira verifica-se no cinema americano através da *ellipse* — pequena omissão que exige do espectador a ligação mental entre dois planos — que instaurou e aperfeiçoou o princípio do *raccord* no mesmo gesto, posição, para não romper com a unidade melódica da cena, isto é, um *raccord* puramente manual, um procedimento de escrita. A segunda verifica-se com o *salto* — montagem de dois planos da mesma cena, eliminando parte dela —, porque também se pode passar de um plano a outro, sem ser por uma razão de escrita, mas por uma razão dramática, como, por exemplo, o *raccord* de Eisenstein que opõe uma forma a outra e as liga na mesma operação. A passagem do plano-geral ao grande-plano é equivalente à passagem do menor ao maior e vice-versa, em música. Ou seja, o *raccord* do salto é uma espécie de rima.

O salto apareceu como uma figura de estilo em três momentos da história do cinema comercial de ficção: Méliès (magia), soviéticos (dialéctica dos planos) e *nouvelle vague* (o *raccord* assinala um lapso de tempo, mas é imperceptível, de forma a nos habituarmos à mudança).

O salto pressupõe um universo diegético, não é um procedimento gráfico abstracto. Os critérios mais importantes são a continuidade do ponto de vista e a descontinuidade da duração. O salto pode provocar um afastamento entre a duração da história (quanto tempo é necessário para uma mudança de posição na diegese) e a duração do discurso (a mudança instantânea no ecrã). É o ponto de vista estável que distingue o salto de outros géneros de descontinuidade da montagem. De facto, o salto é um procedimento perturbador. Ele é contrário aos princípios da continuidade narrativa. Perturba a percepção do espectador relativa à posição dos personagens no espaço e viola a continuidade da duração. O salto pode também chamar a atenção para a presença singular da câmara/espectador, porque o nosso ponto de vista não muda, mas sim o universo diegético.

No Quarto da Vanda e Branca de Neve

Mas então, o que pode dizer o cinema? Tome-se como exemplo, *No Quarto da Vanda* de Pedro Costa. É um filme discutível, porventura um pouco longo, com uma montagem arbitrária, e demasiado obsessivo. No entanto, mostra perfeitamente como o cinema, por vezes, transcende as intenções do seu autor, tornando-se numa obra importante de reflexão do tema que lhe serve de conteúdo — o problema da droga no bairro da periferia lisboeta das Fontainhas. A experiência da droga tinha sido um factor de criatividade no final do século XIX, nas letras francesas, e até mesmo aos meados do século XX, com as técnicas do *cut-up* de Burroughs. Por exemplo, no livro *Haxixe em Marselha* de Walter Benjamin, escrito sob o efeito do haxixe, o autor relata-nos a sua experiência, mas o que se torna primeiro plano são as marcas da produção literária com a sua narrativa fragmentária e alienada. E essa descontinuidade narrativa inaugurou um híbrido na literatura entre auto-retrato, narrativa e ensaio. No filme de Costa, o que vemos é que o consumo da droga hoje é uma negação da experiência e da criatividade, ou seja, é a evidência do vazio. O que nos fica do filme é o vazio de Vanda e de todos os outros fantasmas que o habitam, mas, mais do que isso, os planos sem ponto de vista da moral ou da punição, sem ritmo e negando qualquer tipo de movimento, submetem o olhar do espectador a um vazio narrativo. Muitas vezes, só há o movimento da

respiração. Intencionalmente ou não, o filme mostra como formalmente o cinema pode reflectir sobre um determinado tema. Por outras palavras, a forma do filme confunde-se com o seu conteúdo.

Em *No Quarto da Vanda*, o excesso de vazio está ali, quase obsceno, diante do espectador, provocando a perturbação. É como se o tempo tivesse parado e o cinema arrancado o vazio ao fluxo das coisas para expô-lo enquanto tal. Essa paragem faz a diferença entre o cinema e a narração. O cinema fala quando pára o fluxo do tempo, congelando um momento para expô-lo na sua nudez perante a percepção de um sujeito. Neste sentido, o cinema torna-se presente através da montagem quando congela o tempo ou quando o repete, dando a possibilidade das coisas «serem» novamente. O cinema, através do tempo e do ritmo, tem a capacidade de suspender as coisas e pensar sobre elas. A montagem enquanto repetição e paragem permite-lhe isso.

A imagem cinematográfica inaugurou uma nova forma de comunicação que assenta na complexidade das relações entre o som e a imagem. O cinema já não sobrepõe ou cola o som à imagem como nos intertítulos do mudo, agora o som é uma componente constitutiva da imagem. Deleuze⁷ dizia que o sonoro modificou a imagem visual, na medida em que ele faz ver nela qualquer coisa que não aparecia livremente no mundo. Essa «qualquer coisa» é o composto, a fusão da palavra com a imagem que faz com que a palavra se torne visível, e com ela o espaço que percorre e as relações que estabelece com os personagens. Na imagem-som, já não é o tempo que acede à visibilidade, mas o próprio acto de comunicação, a tensão da palavra para entrar em relação e a recepção mais favorável que lhe é feita.

A fusão da palavra na imagem pode sempre acrescentar qualquer coisa à narrativa sem ser necessário ver o que ela diz. Mas o sonoro, além da palavra, também é ruído, isto é, o som ambiente também é significativo.

O que diz o cinema quando a imagem desaparece? A passagem ao sonoro não foi apenas a introdução da palavra e do som síncrono numa perspectiva realista. Foi também a visibilidade do som. Como diz Godard, o cinema é o som mais a imagem e não o audiovisual, onde através de uma estratégia comercial e instrumental os dois elementos se tornam síncronos e redundantes. Ao contrário, o cinema pode apresentá-los como matéria significativa em simultâneo. Renoir dizia que o som devia dizer «eu odeio-te» e a imagem «eu amo-te» — como por exemplo no diálogo entre Shirley Temple e Pedro Armendariz mediado por John Wayne no início de *Forte Apache* de John Ford.

Branca de Neve de João César Monteiro, deixando de lado toda a polémica que envolveu o filme, tem o mérito de ser um convite à reflexão do ponto de vista da forma, porque suprime as imagens. Se as famosas teses de Débord em *A Sociedade do Espectáculo* diziam que a sociedade contemporânea estava dominada pela imagem, que mediava todas as relações, tornando todo o contacto numa artificialidade, César Monteiro acaba com o espectáculo ao abolir a imagem e dá a ouvir um texto pleno de metáforas visuais. No escuro da sala, o som — através do texto de Walser e da música de Holliger — impera.

Pontualmente, surgem algumas imagens: nuvens e ruínas. A ruína, elemento central do pensamento moderno, mostra o que sobra do cinema depois da hecatombe da imagem da a nuvem, imagem perfeita do movimento sem rumo, a falta de consistência da maioria das imagens.

O filme reflecte o estado do cinema português, que vive do défice do texto e dos diálogos e de uma representação (dos actores) teatral. As excepções foram as comédias do Estado Novo com os

⁷ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 e *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

seus diálogos herdados do teatro de revista e algumas experiências actuais trazidas da telenovela. Mas enquanto diálogos cinematográficos — e tome-se como exemplo a narrativa clássica de Hollywood — sabemos que o cinema português tem mantido uma relação difícil com eles. Já para não falar do jogo extremamente teatral dos actores. Ora, César Monteiro, num único lance, abole as duas representações (a das imagens e a dos actores). O texto vale por si mas com a ironia teatral da dicção dos actores. Até o príncipe fala brasileiro como nas histórias infantis.

Numa época onde proliferam as imagens, mas que não mostram nada porque são fantasmas de si próprias, a ausência de imagem em *Branca de Neve* evidência o seu comércio, mas também a esterilidade do autor, ao insistir na poesia da sua pequena história pessoal. Por outro lado, faz sentir que o som é cada vez mais importante, não no sentido da audiofilia, mas naquilo que pode dizer.

Com *Branca de Neve*, vive-se uma experiência do escuro. A narração do texto não pode ser comparável a um texto radiofónico, porque o espaço é outro. O filme funciona como uma instalação que obriga o espectador a ouvir o filme.