

Introdução à Temporalidade e Cinema

Geraldo Ferraz

Inserem-se a temporalidade como um sentido, tanto na palavra de um poeta quanto na de um filósofo — para o poeta, o sentido se refugia nas imagens, e Claudel então nos diz que será tal qual esse «sentido» o de uma corrente de água, o de uma frase, o de uma tela, o do olfato; para Heidegger, a temporalidade se restringe à situação — é o sentido de ser num ponto, aí. Mas para a aproximação mais íntima do sentido de temporalidade, o pequeno livro de Gaston Roupnel, essa «obra de solidão, feita para solitários», no elogio de Bachelard, que a interpretou («L'intuition de l'instant», éd. Stock, Paris, 1932), é num pequeno texto de «Siloë» que vamos encontrar o mais substancial indicador para o leitor apressado de agora. Roupnel coloca-nos diante do tempo. Marca os seus limites, fecha o círculo de uma tensa descritividade do fenômeno, e regressamos a nós mesmos, em nossa situação bem definida e clara. Por isso e não apenas pelo gosto de citar, pois poderíamos transcrevê-lo noutras palavras, desejamos que sua explicação, destituída de dogmatismo, venha a esclarecer o tempo, a temporalidade que titulam este trabalho:

«Pode-se dizer que a duração é a vida. Sem dúvida; mas será preciso ao menos colocar a vida no quadro do **discontínuo** que a contém, e na forma assaltante em que se manifesta. Ela não é esta fluida continuidade de fenômenos orgânicos que se escoam uns nos outros se confundindo na unidade funcional. O ser, estranho lugar de lembranças materiais, não é mais que um hábito em si mesmo. O que pode haver de permanente no ser é a expressão, não de uma causa imóvel e constante, mas dum justaposição de resultados fugitivos e incessantes, de que cada um tem sua base solitária, e cuja ligadura, que não é mais que um hábito, compõe um indivíduo» (G. Roupnel, «Siloë», pág. 109).

Parece-nos enquadrar-se afinal o tema.

O indivíduo na sua historicidade, a produção de uma arte na sua precariedade, a referir-se a expressões de vida.

Arthur Schlesinger Júnior marcou a fogo o hermafroditismo do cinema — metade estética, metade indústria, o que iria causar nos que por ele se interessaram tanto a ambição argentária quanto a aspiração artística. Ocorre então que ao produzi-lo, se se fez o cinema em termos, há muito tempo, de consumo internacional, é buscando o «estranho lugar de lembranças materiais» do ser humano, que um Fellini, um Bergman, um Kurosawa, partindo de um espaço, uma área, bem delimitadas, muitas vezes, comunicam-nos a sua expressão afirmativa diante do tempo que corre. Para efeito também de mercado, naturalmente, há co-produções e co-participação de várias nacionalidades, sacos de gatos nem sempre capacitados a convencer da imprescindibilidade da internacionalização — esta é dada pelo sentido profundo da descoberta, em cada espectador, de sua íntima arena de acontecimentos, de lembranças.

A obsessão mundial que Schlesinger assinala para o cinema em seu artigo, «Um hermafrodita, o cinema», é da ordem de 16 a 19 bilhões de pessoas, que vêem cinema produzido por mais de 30 países; cinco ou seis vezes a população mundial senta-se, silenciosa, diante das telas no escuro misterioso, segregador, das salas de projeção.

Recordemos a comparação de Paul Claudel, inicial: ele nos fala de uma tela, outra obra de arte.

O sentido de uma tela será mais amplo, possui mais coagulação de tempo em constante devenir, ao desfile dos que a contemplam, anos seguidos, centúrias mesmo, do que o filme? Como arte visual, o cinema parecerá ao homem de nosso tempo, mais completo. O descontínuo dele é mais ativamente paralelo ao da «vida assaltante» de Roupnel, porquanto sua soma de acidentes, de episódios, de mutabilidades, de gradações, torna-o trepidante, fixativo, impressionantemente dotado de sugestibilidades imediatas...

Um cineasta porém nos fala da intemporalidade do cinema, define-nos o seu «tempo» muitas vezes como limitado a uma precariedade que a tela do pintor, mais

limitada, mais resumida, não conhece, pois sua pululante fonte de imagens permanece como que intocada, de um para outro expectador, e pode ser sempre recriada. E o tema começou a nos parecer cada vez mais fascinante, embora não quiséssemos de início perquirir suas profundidades. Nem todo momento estamos dispostos a recorrer caminhos da espeleologia.

Mas posta em função uma idéia, ela simultaneamente se desdobra; a resposta que em nós mesmos procuramos vai aos poucos se ampliando numa necessidade de libertação. E a reflexão magoada do cineasta nos vai levando à consideração dos dados que todos possuímos, mas que será imperativo agora ordenar em um levantamento que não deve ser sistemático para não servir de sonífero, mas continuar despertando a exata avaliação.

A exata avaliação nós a procuramos entre o tempo e o ser. O texto de Roupnel nos veio à memória; o artigo estava escrito. Faltava relacioná-lo com as contingências próprias do cinema, de suas produções, do emaranhado de considerações que as envolve e as afasta ou as aproxima do trilho que vamos prendendo ao chão.

Um filme feito ao tempo de Piranesi teria a mesma sugestibilidade que seu desenho até agora nos impõe? Mas como a reconstituição de «A Quermesse Heróica» mantém todo o seu prestígio? Em ambos os casos não estaremos também nós com preconceitos ocidentalistas, esquecidos do internacionalismo do cinema, desde que o exemplo histórico em ambos os casos se localiza bem mais dentro da situação ocidental? Pois não citamos Kurosawa?

O desenho de Piranesi, obsessivo, no tratamento temático, pertence simultaneamente a duas artes — uma, abstrata, a arquitetura; outra, figurativa, a do esquema do abrigo, do refúgio, da prisão. O tema de «A Quermesse Heróica» retrata com distorções e deformações um «momento histórico», é uma reconstituição. Se o primeiro milita a favor da idéia de tempo-

ralidade permanente, o segundo não milita a favor da temporalidade do filme, em caráter permanente, pois desde o princípio, desde a sua idéia inicial, ele quis marcar uma época evocada. Trata-se de uma viagem ao passado.

Na verdade, então, o filme de um presente dado, de um instante vivido, não serve mais à sensibilidade com a mesma força com que recomeça a desenrolar o fio de um passado recém-passado, que ainda afeta, «assalta», como a vida, nosso hábito de sofrer pelas comparações, pelas insinuações e sugestões postas em vigor, revividas na tela.

Talvez, então, nada mais exemplificativo do que a história de um filme moderno para a antologia da «nouvelle vague», que é um filme mais baseado no tempo do que numa localização — ao contrário, esta nos foge, não obstante todo o esforço feito para enquadrá-la por meio de palavras (recurso excessivamente literário no caso) — **O Ano Passado em Marienbad**. A referência ao ano que no transcorrer da literatura do filme não fica bem claro se é mesmo o «ano passado», «année dernière», marca bem a intenção do autor, a sua busca de lembranças não em Marienbad, mas dentro de cada expectador. Se ele considerava, como escreveu, que «a característica essencial da imagem (cinematográfica) é sua presença», e que «enquanto a literatura dispõe de toda uma gama de tempos gramaticais, que permite situar os acontecimentos uns em relação aos outros, pode-se dizer que sobre a imagem (do cinema) todos os verbos estão sempre no presente», a busca de uma linguagem ondulante, como se fôra um «mobile» fazendo a sua revolução completa, chegou, em «Marienbad», o filme, a uma eficiência bastante. Esse o grande mérito da tentativa de Robbe-Grillet, no cinema, para a qual Resnais, naturalmente, não pode ser esquecido.

Dir-se-á que esse não é o filme para toda gente. Toda arte também não é arte para toda gente. A própria «Gioconda», que é o melhor lugar comum para ser classi-

ficada como obra de arte para consumo geral, decepciona a maior parte dos turistas do Louvre. Queriam eles porventura encontrar um cinema circunstancial, seja no outra coisa; seja por uma curta ou longa superestimação, não se satisfazem muitos. E os que ignoram tudo do caso da tela de Leonardo, esses, então, não se impressionam mesmo. Mas a Mona Lisa permanece irreduzível como tela que resiste à contemplação dos séculos, como obra de arte em que o genial se tornou óbvio.

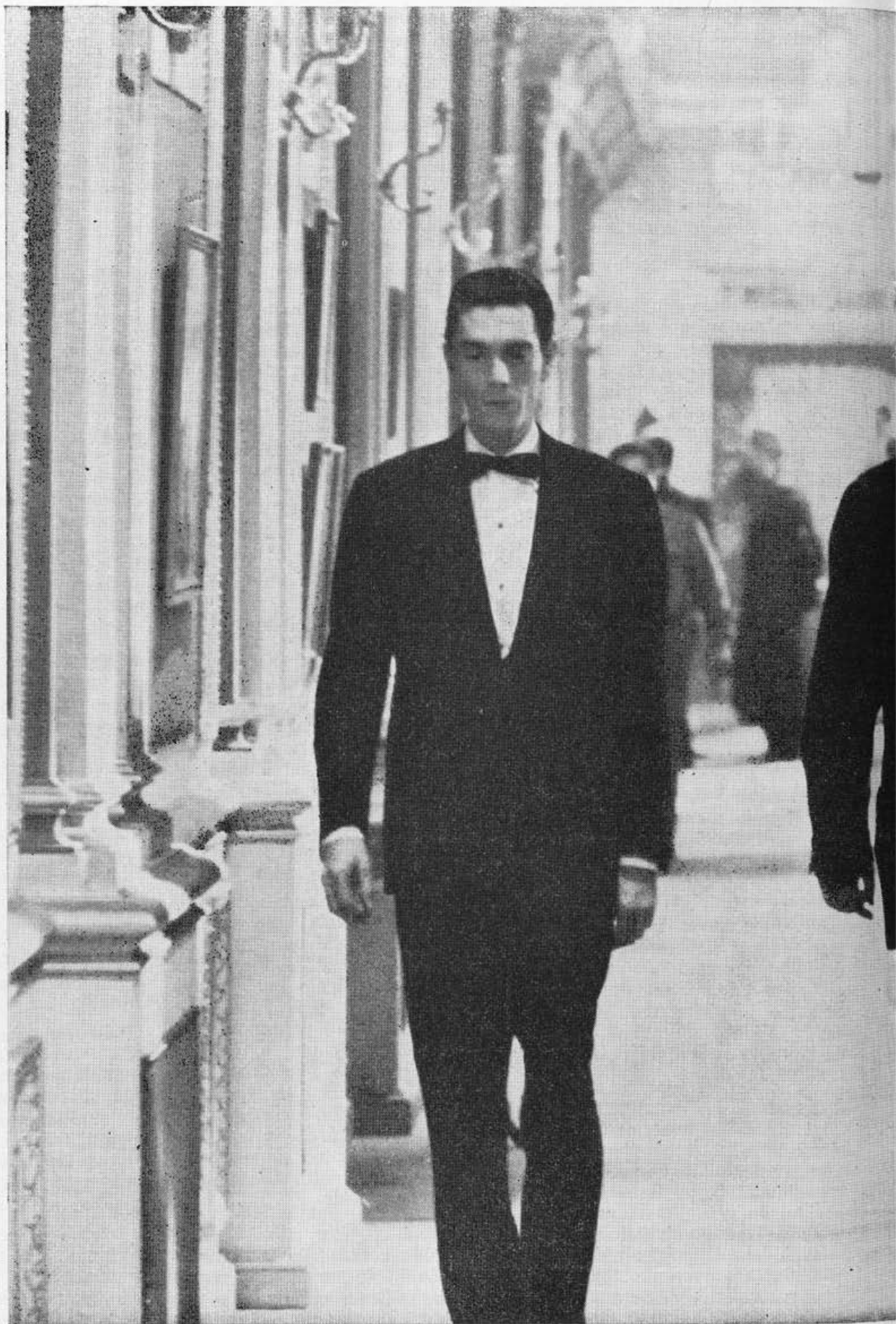
Assim **Marienbad** é cinema, é obra de arte — transpõe o terreno do tempo precisamente por agredir o tempo, jogar pingue-pongue com ele, brincar de esconde-esconde com o tempo, e as duas pessoas dentro do salão apenas evocam, apenas visionam a praia distante, rememoram, individualizam; urgentemente aqui é preciso ler a citação inicial de Roupnel para nos economizar o trabalho de citá-lo de novo como guia.

E se Robbe-Grillet chegou a atingir esse estado de «espeleólogo do imaginário», saindo da alucinação fixa para uma alucinação em revolução gradual até chegar ao ponto em que o círculo se fecha, inexoravelmente — outros filmes que não contam histórias senão com os verbos no «tempo» presente, que não nos referem senão o «presente contínuo», sem a descontinuidade (Roupnel), na pobreza do sentido do tempo do filósofo Heidegger, do ser que aí está — esses outros filmes empobrecem-se, empobrecem-nos — passarão sem ficar um a um em sua precariedade.

O cinema então revela-se capacitado a chegar ao ponto da obra de arte para a qual a temporalidade não conta. Mas tem sido, e é o cineasta que tem razão em sua melancolia, um ponto de encontro de sensações e de sugestões que não duram sequer o tempo da rosa, das famosas rosas.

Inequivocamente, o cinema, que surgiu de uma técnica, a fotografia animada, e se tornou uma indústria também, não passou por nenhum artesanato em que demoram,

Sacha Pitoeff, Delphine Seyrig, «Ano Passado em Marienbad», de Alain Resnais





como produtores solitários, ainda, e por muito tempo, os artistas da pintura, da escultura, da gravura e do desenho. Mas para se tornar estético, o cinema tem essa necessidade de uma temporalidade que permaneça válida. Obras-primas de plano que já pode ser considerado «não comercial», seja no plano da história contada modestamente como o faz John Ford (sempre comercial aliás), não acompanham o «tempo do sentido da tela» de Claudel, nem está nêles assumir tal responsabilidade. As multidões, 16 a 19 bilhões de expectadores, receberam a sua confessa e imediata deterioração ao uso. Logo se acalcanham, perdem os saltos, as solas, não podem mais ser usados.

O esforço por penetrar nos domínios do permanente existe. A angústia donde nasceu esta introdução está a comprová-lo. É muito natural no sentido de não ficar no produto «bon marché», mas deslocada talvez num campo em que a presença dos «aspectos risonhos da vida» ainda são os mais procurados, embora o western seja a delirante obsessão com que o influxo hollywoodiano marcou a sua influência de grande mercado. E também, ainda, num meio demasiado pobre. Mas o conselho de Malraux é válido: «Ainda que o cinema tenha de ganhar dinheiro, não se torna indispensável que isto ocorra com tôdas as películas... Temos que reconhecer portanto a necessidade de apresentar filmes que sirvam de experiência». Malraux aconselha a que se corra o risco.

Abordamos o tema complexo do tempo no filme, da sua temporalidade, que comumente o mata. Trata-se apenas de uma colocação do tema e sua explanação nos levaria a um tratado de estética do cinema, para que não estamos nem armados nem possuímos a pretensão. A complexidade da vida está indissolúvelmente ligada a qualquer arte que tente correr o risco de uma validade mais longa.