

O CINEMA, AS ARTES VISUAIS E AS ARTES DA NARRATIVA (Síntese histórica)

Nascido no final do século XIX, por invenção dos irmãos Louis e Auguste Lumière (a sua primeira sessão pública com entradas pagas teve lugar no Salon Indien do Grand Café, no Boulevard des Capucines, 14, em Paris, em 28 de Dezembro de 1895)¹, o cinema faz parte de uma importante revolução científica e técnica em que encontra precedentes na fotografia, em especial, mas também no telégrafo, no telefone, no fonógrafo e até no automóvel. Na mesma década em que ele surge, os anos 90 do século XIX, dão-se acontecimentos importantes nas áreas da semiótica e da psicanálise, com os escritos de Charles Sanders Peirce e de Sigmund Freud. Já no início do século XX, surgem o avião, no prolongamento de revolução tecnológica, e a banda desenhada. Sucedem-se escritos fundamentais de Henri Bergson, de William James e, mais tarde, de Ferdinand de Saussure, de Albert Einstein.

É no quadro desta modernidade que cresce e se afirma, que encontra correspondente na modernidade artística, teorizada nomeadamente por Charles Baudelaire, e cujo apogeu vai ser cortado pela I Grande Guerra, que os Lumière inventam o cinematógrafo e que este se impõe como equipamento de filmagem e de projecção, funções a breve trecho separadas.

Num quadro de industrialização crescente e acelerada, o novo equipamento, com as suas novas técnicas de captação e de reprodução do movimento, que acolhem avanços importantes feitos anteriormente designadamente por Étienne Jules Marey e Edward Muybridge sobre a decomposição do movimento, vai tornar-se a base de um novo espectáculo, primeiro de feiras, depois de modestos salões de província, os “nickelodeons”, por fim de salas de teatro e de cinema. Estes desenvolvimentos vão ser acompanhados, em especial nos anos dez do século XX, pela criação dos princípios básicos e fundamentais da linguagem cinematográfica, que arrancam o cinema do plano fixo com que tinha sido inventado, embora o utilizem, o aproveitem e o integrem.

Com precedentes de vulto na Europa, nomeadamente o italiano Giuseppe Pastrone, vai ser o americano David Wark Griffith quem, em especial com “Judith of Bethulia”, “The Birth of A Nation” e “Intolerance”, de 1914, 1915 e 1916, respectivamente, vai articular os elementos fundamentais da linguagem cinematográfica, em tempos de cinema mudo e a preto e branco (salvo os processos de viragens e de tintagens), note-se: multiplicidade da

1. Sobre a invenção do cinematógrafo e os seus antecedentes, de entre uma vasta bibliografia, cf., de Laurent Manoni, “Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma”, Nathan, Paris, 1995 (edição brasileira “A Grande Arte da Luz e da Sombra – arqueologia do cinema”, SENAC/UNESP, São Paulo, 2003)

escala dos planos e dos ângulos de tomada de vistas, movimentos de câmara e montagem. Pela utilização deles, e pela conseqüente criação de um espaço filmico autónomo e auto-consistente, criam-se as condições para a integração do (olhar do) espectador no espaço-tempo do filme, na filmofania. Noel Burch fala mesmo da transição de um Modo de Representação Primitivo para um Modo de Representação Institucional², e é a partir da criação da linguagem cinematográfica que se pode começar a falar de um efeito de fascinação no cinema, resultante da conjugação do dispositivo de projecção com o uso dos elementos dessa linguagem e com a narrativa. Esses elementos, que permanecem ainda hoje na base da linguagem cinematográfica, vão ser desenvolvidos pelos impressionistas franceses, pelos expressionistas alemães, pelos construtivistas soviéticos e pela vanguarda francesa e europeia dos anos 20 do século XX. Aliás, é ainda na década de 10 que é criada Hollywood, a mítica capital do cinema.

Ora desde cedo que, num outro sentido, o cinema se liberta do plano fixo dos Lumière. Na verdade, para ultrapassar o estádio de espectáculo de feira, o cinema precisa de desenvolver formas narrativas, que vai buscar primeiro à literatura e ao teatro e que depois desenvolve por si próprio.

Deste modo, pode-se dizer que o desenvolvimento do cinema como linguagem acompanha o desenvolvimento da sua narratividade, o que, aliás, se compreende, uma vez que o plano fixo com que nasceu o cinematógrafo pouco propício se mostrava a uma narratividade própria desenvolvida.

Nos anos 20 do século XX acontecem coisas muito importantes no cinema e nas artes em geral, com a eclosão das diversas vanguardas anteriores no cinema, e o cinema, tal como a fotografia, vê-se generalizadamente reconhecido como arte. Uma nova arte baseada num dispositivo técnico recente e numa linguagem ainda mais recente.

Logo aqui os caminhos do cinema interceptam os das outras artes, visuais, plásticas, cénicas, literárias e narrativas. Na verdade, vanguardas como a dadaísta, a surrealista, a futurista vão ter expressão cinematográfica, enquanto o expressionismo e o construtivismo só assumem expressão plena quando se alargam ao cinema.

Mas também a decomposição do movimento, o tratamento do espaço e do tempo e a narratividade vão implicar quer a influência do cinema nos escritores da época (Joyce, Dos Passos, por exemplo), quer a influência da literatura sobre o cinema, que Sergei Eisenstein identificava já na influência da escrita realista de Charles Dickens sobre os filmes de David Griffith³ e que, com o tempo, veio a assumir a forma de argumentos para cinema escritos ou co-escritos por escritores conhecidos e de adaptações de obras desses e de outros escritores ao cinema – refiro-me, concretamente, a William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steibek, Erskine Caldwell, Dashiell Hammett quanto ao segundo ponto, enquanto o primeiro pode ser exemplificado por Faulkner, Raymond Chandler, nomeadamente.

2. Cf., sobre esta questão, "La Lucarne de l'infini – Naissance du langage cinématographique", edição francesa Nathan, Paris, 1991.

3. No texto "Dickens, Griffith e nós", actualmente disponível em português no importante catálogo "D. W. Griffith", com organização de Maria João Madeira e Luis Miguel Oliveira, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 2004, pág. 96.



Night and the City
Jules Dassin, 1950.

Nos anos 20 do século passado verificou-se também a circunstância extremamente significativa e relevante de artistas plásticos se dedicarem a fazer filmes, e filmes importantes pelos seus aspectos visuais e plásticos, como aconteceu, designadamente, com Hans Richter (“Rhythmus 21, 23 e 25”), Viking Eggeling (“Diagonal Synphonie”, de 1924), Man Ray (“Emak Bakia”, de 1927; “Le Mystère du Chateau de Dé”, de 1929), Fernand Léger (“Ballet Mécanique”, com a colaboração de Man Ray, de 1924), Marcel Duchamp (“Anemic Cinema”, de 1926) e Salvador Dali, este em colaboração com Luis Buñuel (“Un Chien Andalou”, de 1929; “L’Âge d’Or”, de 1930). Na mesma época dá-se também a colaboração de artistas, plásticos e outros, e de arquitectos em filmes das vanguardas, como acontece com Francis Picabia (e Eric Satie) em “Entr’acte”, de René Clair (1924), ou com Antonin Artaud em “La Coquille et le Clergyman”, de Germaine Dulac (1927), e com os arquitectos que conceberam as cenografias do expressionismo cinematográfico, como Heinz Poelzig. A estes casos haverá que acrescentar, desde o início dos anos 30, também o de Jean Cocteau como cineasta, e não devem ser esquecidos filmes como “Uma página louca”, do japonês Teinosuke Kinugasa (1926), e “Limite”, do brasileiro Mário Peixoto (1929), em que ecoam as influências das vanguardas europeias.

Não é, assim, difícil identificar coincidências e influências mútuas entre o cinema, as artes visuais e as artes da narrativa – difícil seria negá-las ou minimizá-las. Bastará, para se ter uma ideia precisa das influências das artes plásticas sobre o cinema, acrescentar ao que se disse que David W. Griffith mandava o seu mais assíduo director de fotografia, G. W. Bitzer, estudar os quadros expostos nos museus para preparar a fotografia dos seus filmes, o que



teve grande importância nomeadamente para a concepção da iluminação destes.

Mas embora fosse desde o início uma arte eminentemente visual, o cinema teve, desde cedo, uma importante participação sonora, quer através da palavra dita, mesmo se lida a partir dos intertítulos dos filmes, quer através da música tocada ao vivo durante a projecção destes, que em certos casos consistia na interpretação de partituras expressamente encomendadas para o efeito, noutros casos era improvisada.

Antes de passar ao cinema sonoro deve-se deixar claramente dito que logo na época da invenção e dos primeiros desenvolvimentos da linguagem cinematográfica houve quem chamasse a atenção para a (o que quer dizer, quem se apercebesse da) coincidência da multiplicidade de ângulos de tomada de vistas pelo cinema com a multiplicidade de perspectivas do cubismo, i. e., com a dissolução da perspectiva única, que, como se sabe, já vinha da pintura de Paul Cézanne. Note-se mesmo que entre os primeiros admiradores da arte de Buster Keaton se contaram os dadaístas, enquanto outros, designadamente surrealistas, lhe preferiram Chaplin. E não deve,

Persona
Ingmar Bergman, 1965.

também, esquecer-se o desenho animado, que nasce com o francês Emile Cohl e prossegue com nomes tão importantes como os do americano Walt Disney e do canadiano Norman McLaren, nem o documentarismo, que nasce com Dziga Vertov e Robert Flaherty e prossegue com Walter Ruttmann, Joris Ivens, o filme científico e o documentarismo inglês, nomeadamente.

Aliás, é igualmente a partir dos anos 20 do século passado que o cinema se torna uma indústria, e uma indústria poderosa, em diversos pontos do globo (é então que são criados os grandes estúdios americanos), como é então que as focais curtas são substituídas pelas focais longas, quebrando a profundidade de campo do cinema primitivo, o que é reforçado pela substituição das emulsões ortocromáticas pelas emulsões pancromáticas. E é na segunda metade dos mesmos anos 20 que surge o cinema sonoro e que a velocidade de projecção, que era de 16 ou 18 imagens por segundo, passa a ser de 24 imagens por segundo (a rádio surgira em meados da década).

Depois de um breve retrocesso expressivo, motivado pela necessidade de compatibilizar os equipamentos de captação do som e de captação da imagem, o cinema volta a expandir-se, integrando já o som das palavras, dos ruídos e da música e, a partir de 1935, também a cor, que adopta o processo de tricromia como standard. É nesse início do cinema sonoro que se diferenciam, narrativa mas também expressivamente, em imagens e sons, os grandes géneros clássicos do cinema, como é do final do mudo e do início do sonoro que data o aparecimento de um cinema clássico no Japão. E é no início do cinema sonoro que a música de Benjamin Britten e os poemas de W. H. Auden se integram em filmes do documentarismo britânico, como é no sonoro que Sergei Prokofiev compõe a música de “Alexandre Nevski” e de “Ivan, o Terrível”, de Sergei Eisenstein, e que se estabelece a relação rica e célebre dos Gershwin com o cinema musical americano, como é no sonoro que Salvador Dalí concebe a sequência do sonho de “A Casa Encantada”, de Alfred Hitchcock, parcialmente amputada, e que surge um grande cenografista como Alexandre Trauner.

Se é durante a II Grande Guerra que nascem o “cinema moderno americano” e o “neo-realismo italiano”, com a recuperação que fazem, cada um a seu modo, da profundidade de campo, e o com o uso do plano-sequência⁴ (e da filmagem em cenários naturais, no segundo caso), não deixa de ser também então, e até mesmo antes, que se assiste à “estetização da política” a que responde a “politização da arte”, como observava Walter Benjamin. Assim, e nomeadamente, o cinema de propaganda, que nascera na União Soviética dos anos 20, assume um novo relevo ao ser utilizado primeiro do lado alemão, desde antes da guerra, depois por todos os intervenientes no conflito.

Mas no pós-guerra ganha também novo impulso o documentário, com os trabalhos pioneiros do francês Jean Rouch, primeiro em África e depois também em França, trabalhos esses que vão ser a breve trecho acompanhados

4. A contraposição de um “cinema clássico” e de um “cinema moderno”, que é acolhida no essencial por Gilles Deleuze na distinção que faz entre um cinema da “imagem-movimento” e um cinema da “imagem-tempo”, é criticada nomeadamente por Jacques Rancière em “D'une image à l'autre: Deleuze et les âges du cinéma”, texto incluído em “La Fable Cinématographique”, Éditions du Seuil, Paris, 2001, pág. 145. Também o americano David Bordwell, no seu “On the History of Film Style” (Harvard University Press, 1997), critica as proposições simplificadas de uma história básica do cinema, em que essa contraposição historicamente se inscreve, assim como a teorização deleuziana. Importará, contudo, chamar a atenção para a comparação que Gilles Deleuze faz entre a profundidade *de* campo primitiva do cinema e a profundidade *no* campo do cinema moderno americano, nomeadamente de Orson Welles, e idêntica evolução no tratamento da profundidade que se verifica na pintura dos séculos XVI e XVII (cf. “L'Image-Temps”, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, págs. 140-142 no que diz respeito a esta questão). Aliás, a profundidade *no* campo, neste sentido, tinha já tido importantes precursores em Eric von Stroheim (“Aves de rapina”/“Greed”), em Kenji Mizoguchi e em Jean Renoir.

pelos de outros, entre os quais Alain Resnais, Georges Franjus e Chris Marker, e que vão dar um papel muito importante ao som directo⁵. Essa vai ser uma inovação tão importante como (e mais decisiva que) o aumento dos formatos no cinema, que surge e tem influência nos anos 50 com o “cinemascope” e outros processos, e vai ser um dos grandes trunfos da televisão, que se expande também no pós-guerra, em especial a partir dos mesmos anos cinquenta. Aliás, também nos anos 40 e 50 do século XX multiplicam-se os processos de cor no cinema.

Se os processos de descolonização vão dar origem a novas cinematografias nacionais no sul da Ásia e em África, vai ser a partir do final da década de cinquenta e do início da de sessenta que novas vanguardas vão criar uma nova modernidade cinematográfica, em França com a “nouvelle vague”, em Inglaterra com o “free cinema”, no Brasil com o “cinema novo brasileiro”, mas também em Itália, na Alemanha, no Japão, no Quebec, e mesmo na União Soviética de então e nas suas repúblicas, na Checoslováquia, na Hungria e na Polónia. E até em Portugal, país onde um surto criativo no cinema como o do início dos anos sessenta, com Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, mas também José Ernesto de Sousa e Artur Ramos, só tinha tido precedente no final do mudo, com o aparecimento da geração de Leitão de Barros, Jorge Brun do Canto, António Lopes Ribeiro, Cottinelli Telmo e Manoel de Oliveira, em coincidência temporal com o segundo modernismo português – com o que apenas pretendo sugerir *a coincidência temporal e a comum influência recebida do nosso primeiro modernismo* (e também das vanguardas de então no cinema europeu, no caso daqueles cineastas).

Aí e então, no início dos anos sessenta do século XX, terá surgido o verdadeiro cinema moderno, aliás na esteira de um caminho previamente desbravado pelo “cinema moderno americano” (Welles, Wyler, Huston e os cineastas surgidos no pós-guerra) e pelo “neo-realismo italiano” (De Robertis, De Santis, Rossellini, Visconti, De Sica), mas indo mais longe do que eles. Aliás, um “New American Cinema”, sediado em Nova Iorque, afirma-se então em consonância com os outros cinemas novos, e cujo nome mais conhecido é John Cassavetes. Generalizadamente, entende-se que este movimento de cinema moderno só atingiu Hollywood com a geração dos “movie brats” do cinema americano: Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian De Palma, Michael Cimino, John Carpenter, nomeadamente, a partir do final dos anos sessenta, assim como se entende que **é este cinema moderno que acaba por, em diversos países, cumprir o espírito das vanguardas dos anos 20 no cinema.**

E de novo e de novas formas os caminhos do cinema, das artes visuais e das artes da narrativa se cruzam, **e de novo o cinema reinventa a sua linguagem a partir das invenções do tempo do cinema mudo.** Escritores como Pier Paolo Pasolini, Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, artistas

5. Sobre a questão do som directo no documentário, o seu aparecimento e as suas incidências, com referências detalhadas à história do documentário, veja-se o filme “Cinéma Vérité – Defining The Moment”, de Peter Wintonick, National Film Board of Canada, 1999.



Chinatown
Roman Polanski, 1974.

plásticos como Andy Warhol trabalham no cinema fazendo filmes de autor, numa época em que, no cinema, se afirma a autoria como princípio fundamental.

De facto, tinha sido ainda nos anos cinquenta que tinha sido lançada uma “política dos autores” em França, hoje conhecida na literatura anglo-saxónica como “teoria dos autores”, e que ganhou expressão prática na modernidade cinematográfica dos anos sessenta, a qual veio acrescer à importância crítica e teórica que teve desde o início e que contaminou toda a história do cinema.

Além disso, que foi muito e foi fundamental, esta modernidade caracterizou-se pelo trabalho autónomo da banda-imagem e da banda-som, de forma que, com ela e por causa desse trabalho autónomo sobre a imagem e o som, o cinema passou, ainda mais justamente do que antes, a poder ser caracterizado como criação visual e auditiva, audiovisual neste sentido. Aliás, precursores modernos dessa modernidade tinham-se já destacado por esse tipo de trabalho disjuntivo imagem/som, entre eles, nomeadamente, Robert Bresson, Jacques Tati e Ingmar Bergman, e para o aparecimento dela foi também importante o início da divulgação no ocidente dos grandes clássicos do cinema japonês: Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, primeiro, depois Yasujiro Ozu, mais tarde Mikio Naruse. O gosto e a prática da filmagem em cenários naturais prossegue também então, assim como surgem no seio desta modernidades filmes que começam a trabalhar contra a fascinação filmofânica tradicional do cinema, procurando afirmar na construção de um efeito de distanciamento a sua singularidade – destacam-se aqui os trabalhos de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, António Reis e Margarida Cordeiro, Marguerite Duras, Jean-Luc-Godard em especial a

partir dos anos 70, nomeadamente.

O melhor cinema posterior é, em todo o mundo, descendente directo ou indirecto dessa modernidade, embora haja indícios seguros de uma nova modernidade, e vai intercepionar percursos cinematográficos com a “action painting”, com o expressionismo abstracto, com a “pop art” e a “op art”.

E vai ser em especial a partir do início dos anos 90 do século XX que o cinema vai enveredar por formas narrativas não lineares e assumir expressões visuais diversas, nomeadamente de uma cultura “punk” e “funk”, das culturas “camp” e “indie”, e que vai empreender a sua “revolução digital” na era do digital, i. e., na era de uma revolução diferente já da revolução industrial em que nascera (note-se que a revolução do som, com a introdução do “dolby stereo”, data da década anterior).

Ora se esta era do digital, dos efeitos visuais gerados por computador, é muito importante, ela não só não preenche todo o cinema como não acaba com o cinema como ele existiu anteriormente e continua a existir. Se surgem mudanças de vulto elas dão-se na distribuição, com a possibilidade de acesso a filmes em vídeo, em DVD, na internet. Se surgem novas possibilidades expressivas, o que é inegável, também surgem novas ameaças de piratagem de filmes. Se os “blockbusters” com efeitos digitais como que tomam conta do mercado, isso não impede que novos cineastas surjam e imponham propostas estéticas e narrativas novas e diferentes, frequentemente com recurso ao vídeo-digital, que entretanto se vulgarizou como suporte, que cineastas anteriores prossigam o seu percurso criativo e que se revelem novos e importantes cineastas de cinematografias consideradas excêntricas, como Chen Kaige, Zhang Yimou, Takeshi Kitano, Wong Kar-Wai, Edward Yang, Hsiao-Hsien, Abbas Kiarostami, Idrissa Ouedraogo ou Souleyname Cissé (e muitos outros depois deles nos quatro cantos do mundo).

Esta é, pois, uma história que continua. E uma história cuja continuação também passa pelo audiovisual e até pelo multimédia.

Na verdade, desde os anos cinquenta do século passado que chegam ao cinema realizadores que fizeram a sua formação na televisão, assim como desde Alfred Hitchcock, Jean Renoir e Roberto Rossellini que grandes cineastas fazem trabalhos, filmes e/ou séries, para televisão: Jean-Luc Godard, David Lynch, Krzysztof Kieslowski, entre muitos outros nos quais se contam nomes como Ingmar Bergman. Além disso, se hoje em dia assistimos a uma nova “estetização da política” ela passa essencialmente pela televisão. Que se verifique, como parece estar a acontecer, uma nova “política da arte”, será questão que passará mais uma vez pelo cinema. E passará pelo cinema, tal como pelas outras artes, porque o cinema é uma arte por si mesmo, ao lado das outras artes, mesmo das artes visuais, das artes plásticas e das artes da narrativa, à parte delas e independentemente das relações que com elas possa ter tido e tenha. E é uma arte que persiste e se mantém, com o seu dispositivo de filmagem e de projecção e também com a



Hélas pour moi
Jean-Luc Godard, 1993.

sua história e, consequentemente, o seu património, e que subsiste e subsistirá apesar da existência de outras tecnologias da imagem, do som e da narrativa, enquanto mantiver as suas características distintivas, estéticas e narrativas, próprias (o que pressupõe que cada cineasta desenvolva temáticas e estilo próprios), pelo menos enquanto não for substituído por elas.

Dito isto, é preciso também entender que o cinema acaba por ser na actualidade, em muitos casos, mais um dos produtos audiovisuais aceleradamente produzidos e aceleradamente consumidos num mundo de cada vez mais rápida circulação de imagens e de sons, correndo assim o risco de se ver diluído numa produção audiovisual com a qual, no entanto, não se confunde, por muito grande que seja, efectivamente, a proximidade de linguagens. O cinema é, de facto, uma criação audiovisual no sentido já referido de criação visual e auditiva, as grandes produtoras cinematográficas de há muito que têm sectores especializados para televisão, e também os filmes para cinema são tornados, mais tarde ou mais cedo, acessíveis através da televisão, em DVD e também na internet. Além de ser esse o contexto da produção de filmes é também esse o contexto da recepção dos filmes, e se esse facto está a

mudar, com o acréscimo de outros ecrãs, o contexto audiovisual em que os filmes para cinema são recebidos, é mesmo assim, neste contexto, que eles devem ser vistos como é nesse contexto que os cineastas têm de continuar a trabalhar a diferença, a originalidade do cinema. Uma singularidade que é feita da criação do espaço e do tempo com recurso aos códigos, comuns e específicos, da linguagem cinematográfica, com a sua sintaxe, a sua semântica, a sua pragmática, mas também a sua narratividade, a sua semiótica e a sua poética próprias, na criação de blocos de movimento/duração, nos termos deleuzianos⁶ - que os outros media também criam mas de outra maneira. E note-se a tendência para a instalação de certos cineastas de relevo, como Hans-Jurgen Syberberg e David Lynch (*on-line*), Chantal Akerman e Atom Egoyan, mesmo Pedro Costa e Abbas Kiarostami, movendo-se, desse modo, nas fronteiras do cinema, assim como o facto de serem postas em causa as fronteiras entre o documentário e a ficção no interior do cinema, como acontece com Pedro Costa e José Luis Guerin. Deste modo, e também com filmes feitos expressamente para a internet, se alargam as fronteiras de uma arte que, repita-se, trabalha na actualidade em larga medida sobre a criação de imagens e de sons, sobre a coincidência e/ou a disjunção deles, deixando assim de centrar-se apenas na narrativa (o que só em parte explica a actual pobreza narrativa de muito cinema). Que o cinema dos últimos 10-15 anos tenda, em muitos casos, a centrar-se na imagem como imagem será outra questão, e reflectirá (e ampliará) a importância da imagem como tal no mundo contemporâneo.

Diga-se mesmo que o filósofo francês Alain Badiou chega a afirmar o seguinte: "(...) o Cinema e os seus derivados, incluindo a televisão, representam à escala humana, depois da Tragédia e da Religião, a terceira tentativa histórica de uma submissão espiritual do visível que seja acessível a todos, sem excepção nem medida. (...)"⁷. O que nos poderá levar a compreender até que ponto é importante conhecer o contexto audiovisual do cinema e de que modo ele, contexto, faz parte da própria sociologia da cultura actual. Mas isso também não nos deve levar a ignorar nem a minimizar as relações do cinema com as outras artes, visuais, plásticas e da narrativa, pois isso significaria reduzi-lo a um mero derivado, apêndice ou antecessor dos media, o que de todo não é (apenas) o caso – muito longe disso!

Já André Bazin observava que o cinema é uma arte impura⁸. Hoje como tal o devemos continuar a entender com renovadas razões. Mas o verdadeiro ponto é que **o cinema é uma arte por si próprio, com os seus grandes e os seus pequenos mestres, com os seus clássicos, os seus modernos e os seus contemporâneos, com os seus diferentes estilos e as suas diversas estéticas, que estabelece relações diferenciadas com as outras artes mas é, ele próprio, uma arte em si mesmo, mesmo e até especialmente quando praticado por criadores dessas outras artes não provenientes nem especialistas.**

6. Cf. "Qu'est-ce que l'acte de création?", conferência proferida por Gilles Deleuze na FEMIS em 17 de Março de 1987, publicada no n.º 27, do Outono de 1998, da revista "Trafic" e retomada em "Deux Régimes de Fous – Textes et entretiens 1975-1995", Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, pág. 291.

7. Cf. "Du cinéma comme emblème démocratique", in "Critique", n.º 692-693, "Cinéphilosophie", Janeiro-Fevereiro 2005. A tradução do fragmento citado é minha.

8. Cf. "Por um cinema impuro", texto incluído em "O que é o cinema?", edição portuguesa Livros Horizonte, Lisboa, 1992, pág. 91.

Se há um paradoxo na formulação de Walter Benjamin sobre a “aura”, ele está em que se o cinema é responsável, como a fotografia (e hoje outros meios) pela reprodução mecânica das obras de arte, ele, cinema, vive da reprodução mecânica, de que é indissociável, sem que por isso perca a noção de original⁹. **E se existe um paradoxo no próprio cinema é o de, sendo ele um meio essencialmente apto a captar a realidade tal como ela é, ter que criar, filme a filme, uma realidade outra, fílmica, que acresça à realidade empírica em que se baseia, que inclui a arte e o próprio cinema existentes, para poder ser considerado arte**¹⁰.

9. Cf., sobre a questão da “aura” como sobre a relação entre estética e política, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, edição portuguesa in “Sobre arte, técnica, linguagem e política”, Relógio D’Água, Lisboa, 1992, pág. 71. Sobre a noção de original no cinema cf., designadamente, de Slavoj Žižek, “Lacrimae rerum – Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch”, traduzido do inglês por Christine Vivier, Éditions Amsterdam, Paris, 2005, págs. 40 e 52-53.

10. Sobre a temática genérica aqui tratada, aconselham-se, para maior particularização, dois catálogos da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema: “Cinema e Arquitectura”, com direcção literária e selecção de imagens de António Rodrigues (Lisboa, 1999), e o excelente “Cinema e Pintura”, que reúne as comunicações a um seminário internacional sobre aquele tema comissariado por Jean Louis Schefer e João Bénard da Costa, com direcção artística de Rita Azevedo Gomes (Lisboa, 2005).