

ENTREVISTA COM MARCEL MARTIN

A IMAGEM COMO MEIO DE EXPRESSÃO
A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Marcel Martin é um crítico e ensaísta de cinema muito conhecido e estimado em Portugal. Autor de uma obra importante, verdadeira sùmula da linguagem cinematográfica, com o título precisamente de Langage Cinématographique, o seu testemunho sobre este tema assume especial importância e oportunidade. É pois da linguagem cinematográfica, da sua evolução, dos seus problemas actuais, que Marcel Martin nos fala nesta entrevista que se classificaria, aliás com mais propriedade, de conversa informal.

HAVERÁ UMA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA PERMANENTE?

J.V.M.: Quanto você escreve Le Langage Cinématographique, fixou obviamente a sua reflexão sobre o cinema existente até 1965. É sabido que depois se deu uma rápida evolução na expressão cinematográfica com o desenvolvimento de experiências tão significativas como o cinema novo, o cinema paralelo, etc.. Isto permite perguntar se as observações feitas em 1965 sobre a existência e a forma de uma gramática cinematográfica conservam ainda inteira validade...

M.M.: Claro que há coisas diferentes. Antes de mais, quando estudei a linguagem cinematográfica fi-lo de forma puramente experimental, a posteriori, isto é, a partir de filmes. Não procurei formular teorias de linguagem. Apenas verifiquei que havia alguns processos de linguagem que correspondiam a uma certa vontade de expressão psicológica e que, em certa medida, havia a concordância entre as duas coisas; isto é, as formas de linguagem cinematográfica e as formas de pensamento correspondiam a certos códigos que eram admitidos pelo público. De facto, todos os processos da linguagem cinematográfica foram descobertos em breve espaço de tempo, entre 1905 e 1925 e se, de início, constituíram novidade para

o público, rapidamente se tornaram nos tais códigos ou esquemas, completamente compreensíveis.

Um exemplo: a imagem desfocada que era uma dessas descobertas da linguagem e significava a vertigem, o desmaio, etc., tornou-se no entanto rapidamente em esquema ou processo anquilosado. Aí está o problema: tudo o que foi, de início, novos processos de expressão descobertas que alargavam o campo da expressão cinematográfica rapidamente se tornam em esquemas despídos de significado. É por isso que, depois de 1960, com o aparecimento de novas vagas de cineastas, um pouco por toda a parte, e com o desenvolvimento, da televisão e do cinema directo a evolução da linguagem cinematográfica manifesta tendência para rejeitar todos esses processos tornados completamente anquilosados.

Se correspondem a um tipo de compreensão do público fundado sobre o hábito da percepção e completamente compreensíveis, creio que esses processos acabaram por ser um obstáculo à expressão artística. Para dar um exemplo absurdo volto à proposta da imagem desfocada: revela-se afinal um processo inútil na expressão cinematográfica pois pode exprimir-se a vertigem ou o desmaio por outros processos diferentes desse truque técnico que é uma pura convenção.

Creio que a descoberta dos processos da linguagem é uma experimentação total de todas as possibilidades técnicas da câmara. É claro que apenas sobrevivem os processos que foram compreensíveis por referência a fenômenos psicológicos. É típico o caso da imagem desfocada pois esta era um modo compreensível de exprimir a perda de consciência; mas, tornando em clichê da expressão, acabou por ser apenas uma espécie de blocagem dessa mesma expressão cinematográfica. De 1960 para cá a tendência do novo cinema para rejeitar os clichês acabará por conservar apenas os processos fundamentais da expressão, como por exemplo, a montagem. Aliás eu creio que esta é a única alternativa que permanece e afinal o cinema moderno mais não tem feito do que experimentar de novo, todas as suas possibilidades. Por tudo isto eu falaria de uma era, de uma época moderna do cinema, a partir de 1960.

J.V.M.: Essa sua observação sobre a sistematização semântica dos processos de expressão que rapidamente se anquilosam e deixam de servir a própria expressão cinematográfica leva-me a pensar numa

observação pertinente dos seguidores ou defensores da chamada ten
dência social da crítica cinematográfica moderna: para eles, toda
uma outra corrente que aceita os dados ou processos próprios da ex
pressão cinematográfica e os torna para situações ou temas novos
não faz mais do que defender ideias feitas e aceitar uma ordem es
tabelecida (que frequentemente é desordem). Por outras palavras,
eles contestam a ideia mesma da existência de uma gramática cine
matográfica. Ora é uma realidade que o cinema não é a linguagem
escrita ou falada, utensílio racionalizado e intelectual de comu
nicação. Socialmente, o cinema actua de forma mitológica, através
de uma expressão global. Por tudo isto, parece-lhe que se pode,
apesar de tudo, continuar a falar, pelo menos de uma forma um tan
to utópica, de uma gramática cinematográfica, de uma gramática de
expressão pela imagem ou deverá antes falar-se de uma perpétua ex
perimentação, precisamente porque é a imagem, global na sua plura
lidade de aspectos, a base de expressão cinematográfica e televi
siva?

M.M.: Creio que o aspecto de gramática é bastante infantil e mui
to limitado, é o que eu fiz tentando inventariar todos os proces
sos de linguagem. Mas apesar de tudo, ao agrupá-los em categorias
um pouco mais vastas que a gramática pura e simples, encarei o ci
nema como um meio de expressão estético-dramatúrgico: por um lado,
há processo de estética pura que existem ao nível da imagem; por
outro, há processos dramáticos, da dramaturgia que existe, sobre
tudo, ao nível da linguagem, isto é, da totalidade da obra. Por is
so, penso que o simples objecto da linguagem é muito limitado e
rapidamente se encaram todas as suas perspectivas; tudo isso foi
descoberto em poucos anos e tem pouco interesse o seu estudo. A
não ser para um espectador que veja o cinema de um modo totalmen
te instintivo e que deve dar-se conta de que ele é realmente uma
linguagem, dotada da mesma capacidade de expressão que todas as ou
tras.

Aqui tocamos naquilo que se pode chamar o complexo de infe
rioridade do cinema em relação às outras artes. Não apenas eu, nas
minhas obras, mas muita mais gente antes de mim, quisemos suprimir
esse preconceito ao mostrarmos que o cinema é uma linguagem com
capacidade de expressão extremamente ricas, tão ricas como a lite
ratura, o teatro ou a música, antes reconhecidas desde há milha-

res de anos; pelo contrário, segundo aquele preconceito, os intelectuais que não discutem o valor daquelas outras artes consideram o cinema, arte mais nova, como parente pobre e desprezado.

Há pois um duplo aspecto: por um lado o desejo de destruir aquele preconceito afirmando o cinema como uma arte, por outro, o aspecto da gramática da linguagem cinematográfica, muito limitado e tudo somado bastante ingênuo, essencialmente. Para além desta faceta puramente verbal, há, ao nível da imagem, toda uma expressão propriamente cinematográfica que é algo de muito diferente dos simples processos de linguagem. O cinema moderno contribui precisamente para pôr em evidência tudo isso ao mesmo tempo que rejeitou o aspecto da gramática propriamente dita, acrescentando aliás outros processos de expressão, outras capacidades de reflexão e expressão que ultrapassam a gramática propriamente dita.

J.V.M.: Portanto, na sua opinião afirmar uma ruptura entre o cinema moderno e o que existiu para trás é antes de mais uma ruptura ao nível da forma, ao nível das imagens utilizadas?

A RECONQUISTA DA SIMPLICIDADE DO OLHAR

M.M.: Sim, é a minha opinião. O cinema moderno seria a reconquista da simplicidade sob a influência da televisão e do cinema directo; ambas as coisas estão intimamente ligadas. Creio que a contribuição da televisão foi considerável. Isto é, as pessoas através da televisão redescobriram o mundo, de certa maneira em visão directa e não deixaram de ter necessidade dessa espécie de obstáculo, de muro que é a linguagem cinematográfica e que é, ao mesmo tempo, uma segurança.

Viu-se isso nas discussões dos cine-clubes, diante dum filme de Antonioni há dez anos, por exemplo, quando toda a gente entrava em pânico porque não sabia que dizer. Não existiam no filme os processos tradicionais de expressão; havia simplesmente a redescoberta do mundo através de uma linguagem externamente simples; aí o único domínio onde se exercia a criação era praticamente ao nível da montagem se nos confinamos ao nível da expressão plástica e dramática. Não se tratava de descrição do mundo mas de um outro domínio.

Em Antonioni, ao nível da linguagem cinematográfica a uni-

ca coisa que se podia discutir era a montagem. Era uma espécie de redescoberta da montagem e sobretudo da montagem lenta o que se não estava habituado desde há muito.

Quanto à montagem rápida de Eisenstein é fácil discutir de la, mas a montagem lenta é algo de muito mais subtil. Como é que um plano muda de significado porque dura mais trinta segundos do que o "normal"?

Trata-se de noções muito precisas a exigirem delicada análise. É por isso que se estabelece o tal pânico entre os apresentadores de filmes ou os espectadores de cine-clubes em dado momento, justamente porque havia desaparecido de repente a linguagem cinematográfica habitual sobre a qual se podia glosar perpetuamente. Aliás importaria constatar que desde há alguns anos há um regresso àquela linguagem antiga. Fazem-se hoje, muitos filmes que regressam aos processos de expressão tradicionais, há sobre impressão, à imagem desfocada, ao "plongée" que voltaram a estar na moda por uma espécie de reacção. Mas penso que se trata de uma reacção passageira e o essencial está na conquista de uma linguagem muito mais simples. É um mundo em imagem directa por intermédio da televisão e dos meios de filmagem do cinema directo que implica um novo contexto, que aplica, utiliza sobretudo um juízo de natureza moral. Isto é, as pessoas aprenderam a redescobrir, no écran, o mundo tal como existe. Que faz então com que este cinema seja ainda cinema apesar de ter rejeitado toda a gramática?

Aí está um problema extremamente difícil de definir. Trata-se aliás de uma bela questão. Creio que a reconstrução do mundo, se assim se pode dizer, por meio da linguagem é substituída pela intensidade do olhar. Seria assim que eu definiria as características essenciais do cinema novo, moderno. Digamos, pois, que há uma redescoberta no mundo em visão directa se assim se pode dizer, sem intervenção ou com muito pequena intervenção da linguagem, salvo a montagem, mas que o olhar é mais intenso. O mundo aparece com uma intensidade que não tem quando o olhamos na realidade.

J.V.M.: Se bem compreendi, você continua de acordo com o esquema que desenvolveu em Le Langage Cinematographique. Isto é, parte da análise da imagem isolada, considerada separadamente para concluir pelo estudo da montagem. Eu pergunto-me se de um ponto de vista do espectador é legítimo continuar a entender assim cronologi-

camente os dois níveis de crítica, de apreciação dos filmes; em segundo lugar e de uma forma mais global a montagem, depois de se encararem primeiro as imagens isoladas aquele que você definia por uma maior intensidade do olhar, que veio substituir todos os truques anteriores. Estruturalmente, não seria mais válido começar por abordar a análise de um filme do ponto de vista da montagem, acrescentando-lhe, por assim dizer depois a análise de algumas imagens isoladas mais significativas?

M.M.: Creio que, mesmo quando qualquer espectador comum, pode dizer-se que durante cinquenta anos a estética do cinema consistiu essencialmente em processos tendentes a tornar o espectador prisioneiro de uma dramaturgia uma estética, a deixá-lo um pouco fora do espectáculo, esquematizando também bastante claro. Assim, acabou-se a montagem praticada Eisenstein de tornar o espectador prisioneiro e de o conduzir, passo a passo, onde ele queria levá-lo.

Talvez seja verdade esteticamente mas é falso ideologicamente. Na medida em que a montagem de Eisenstein era extremamente dialéctica e supõe a cada instante, a reflexão do espectador. Por isso, aquele raciocínio é falso. Mas, apesar de tudo, pode constatar-se que, "Grosso modo" é a orientação geral do cinema desenvolveu-se no sentido da libertação do espectador, no sentido de uma vontade de o pôr perante uma representação do mundo que era cada vez mais documental, cada vez mais directa deixando aquele livre em face desse universo.

Penso em que tudo isto é típico, por exemplo em Tannioni em cujo estilo não há da parte do cineasta qualquer vontade de prender o espectador na armadilha de uma estética nem de uma dramaturgia. A estética tradicional do cinema tornava o espectador prisioneiro, de certa maneira, da sua sensação mais visceral, da sua percepção mais imediata. Mas, ao mesmo tempo, a dramaturgia mais divulgada era a do tipo hollywoodiano que tornava o espectador ao mesmo tempo intelectualmente prisioneiro. É talvez este o aspecto mais grave se nos baseamos numa reflexão ideológica. Insisto em que a tendência geral do cinema moderno é a de libertar o espectador tanto esteticamente como dramaturgicamente. Tê-lo-ã conseguido sempre?

A questão permanece em aberto porque a dialéctica repousa sobre o conflito de ideias, portanto sobre a imagem. Pode conti-

nuar-se muito validamente a defender a montagem como o elemento fundamental do cinema tanto esteticamente porque é a própria raiz da expressão cinematográfica, como ideologicamente porque é o fundamento da reflexão dialéctica. Portanto, deixar o espectador livre é muito bom mas uma liberdade total é uma liberdade inútil. Isto é, se não se verifica a re-introdução de uma liberdade dielecticamente condicionada pela montagem, essa liberdade não serve para nada; é vã, é por isso que sob todos os pontos de vista, a montagem permanece como o instrumento dramaturgico e estético fundamental do cinema à semelhança do que existe em todas as outras artes, isto é, o ponto da reflexão dialéctica.

J.V.M.: Portanto... liberdade total que acaba por ser inútil. Isto é, estamos perante aquilo a que outros seguindo a linha de pensamento brechtiniano chamam distanciamento. Precisamente, eu perguntar-me-ia se nesta faceta dialéctica do confronto entre o espectador que o vê pela primeira vez e uma realidade cujo alcance eventual é mais ou menos honesto e mais ou menos interpretativo, se aí se avançou ou se recuou nos últimos tempos. Tomando como exemplo o moderno cinema brasileiro e sobretudo Glauber Rocha, é óbvio que este pretende atrair o público recorrendo a reminiscências folclóricas, espectaculares, etc., etc.; mas, por outro lado, introduz imediatamente a tificação das forças em presença; Em Antonio das Mortes, por exemplo, o bem é o Anjo Gabriel, etc.,... Por outras palavras, na sua opinião, a preocupação por criar uma distanciamento entre o espectador e a acção fílmica é a mais forte no cinema de hoje do que anteriormente?

M.M.: Sim, um pouco mais, na medida em que o cinema moderno destruiu a dramaturgia hollywoodiana. Aliás creio que importa tomar esta num sentido muito amplo, uma dramaturgia que pretendia prender o espectador na armadilha de uma fascinação através do enredo, das vedetas, etc.. Aqui importa ter presente a concepção hollywoodiana do espectáculo, um espectáculo mágico, fabuloso, onde os espectadores estivessem verdadeira e totalmente desarmados; trata-se portanto de uma dramaturgia que tinha também por objectivo mistificar o espectador e torná-lo prisioneiro de um mundo de sonho, etc..

Perante isso, Glauber Rocha, aliás, um exemplo extremo, re

corre a alguns processos da dramaturgia tradicional na medida em que alguns dos seus filmes têm a forma de ópera muito delirante, muito barroca. Essa dramaturgia é completamente posta em questão pela montagem e pela introdução de uma reflexão dialéctica.

A FORMA E O CONTEÚDO

Aqui será o momento de, evidentemente falar dos conteúdos. Limitar-se a falar das formas do cinema, das formas de expressão é tratar apenas de metade do assunto. A forma apenas existe pelo conteúdo, ela não é mais que o conteúdo trazido à existência. Como dizia atrás em Glauber Rocha, há uma certa utilização das formas tradicionais do espectáculo e ao mesmo tempo, uma rotura da dramaturgia tradicional em benefício de uma dialéctica permanente. O mesmo acontece no cinema de Godard onde o espectáculo é ainda mais contestado em benefício de uma visão dialéctica de confronto das imagens na linha do objectivo de suscitar uma reflexão nos espectadores.

J.V.M.: Gostaria agora de pôr uma outra questão de carácter polémico. Há várias opiniões sobre as diferentes contribuições de vários períodos da história do cinema para a construção da linguagem. Lembro-me por exemplo de um ensaísta espanhol de origem alemã para quem foram os autores alemães os que mais decisivamente contribuíram para o aparecimento de uma gramática cinematográfica. Para outros Eisenstein tem uma importância transcendente e não é despropositado lembrar aqui que ele próprio tinha uma enorme admiração pelo norte-americano W.Griffith que considerava seu mestre. Quais são pois na sua opinião, os momentos da história do cinema com contribuições mais decisivas para o aparecimento daquilo que com todas as reticências já aqui apontadas, chamamos linguagem cinematográfica?

M.M.: Antes de mais, creio que o papel de W.Griffith é indiscutível. Foi ele o primeiro a descobrir o enredo cinematográfico propriamente dito na sua continuidade criada especialmente pela montagem paralela. Essa é a sua contribuição específica. Antes houve apenas balbucios. Eisenstein deu o passo seguinte; talvez o mais importante, a descoberta da montagem ideológica, isto é, a mon

tagem posta ao serviço do cleque das ideias em ordem a fazer compreender ao espectador o conteúdo político de tal ou tal cena, situação ou acontecimento.

O APARECIMENTO DA MONTAGEM IDEOLÓGICA

O contributo de Eisentein é decisivo ainda que pareça ter W Griffith chegado muito perto da sua descoberta. Efectivamente é quase já uma autêntica montagem ideológica o que se verifica em "Coeur revelateur" do mestre americano, na famosa sequência do polícia que bate na mesa com o lápis enquanto se sente aumentar o pânico no assassino que acaba por confessar. Entre este filme que data, creio, 1913 e os filmes do Eisentein, que são de dez anos mais tarde, a continuidade está quase restabelecida.

Mas, apesar de tudo, a contribuição do Eisenstein é mais importante. Como já disse, foi ele o primeiro que utilizou a montagem como um objectivo ideológico propriamente dito, pela introdução de uma dialéctica nas próprias imagens, através da montagem. A montagem pela atracção de que se fala tão frequentemente não é mais que um caso particular dentro da concepção eisensteiniana de montagem ideológica; verifica-se quando se dá a introdução de uma realidade estranha à acção propriamente dita.

Depois de Eisenstein, os contribuintes diversificaram-se mas não sei se se poderá citar algum com precisão que tenha significado um passo novo no cinema. Talvez Antonioni, talvez Resnais, mas de facto, não creio que tenham sido dados novos passos decisivos; não se pode atribuir a nenhum único criador nenhuma nova etapa na expressão cinematográfica.

J.V.M.: Voltando à opinião daquele ensaísta espanhol citado à pouco não lhe parece que ao nível da imagem, da intensidade do olhar como você dizia em relação ao cinema mais moderno não poderá dizer-se que o expressionismo alemão significou um grande avanço no que diz respeito aos elementos que compõem a imagem, isto é, a iluminação, os personagens, etc.?

M.M.: Sim, esse contributo é considerável mas apenas numa forma especial de cinema numa escola; nada descobriram de essencial; as iluminações expressionistas tinham já sido praticadas pelo cinema sue

co por volta de 1910 e mesmo no cinema americano por volta de 1915 e também em alguns filmes franceses de 1910/12. Nada há aí de declínio, de novo; há apenas o aparecimento de uma tendência cinematográfica, de um modo de criar um mundo cinematográfico que atingiu um cume jamais igualado, mas numa perspectiva muito precisa e talvez também num impasse uma vez que nos podemos perguntar se o expressionismo teve uma posteridade.

O expressionismo leva; pois, ao seu apogeu o domínio especial sobre o qual fez incidir a sua exploração e investigação mas, de facto, não inventa novas formas, a não ser talvez a câmara móvel. Parecer que foi Murnau o primeiro a dar à Câmara a sua total liberdade; mas na realidade, na medida em que Murnau estava afastado do expressionismo propriamente dito não se pode considerar isso um contributo decisivo daquele. Isto, o expressionismo é uma forma especial como o foram o expressionismo francês ou o neorealismo mas isso não significa uma descoberta fundamental de novos processos de expressão.

NECESSIDADE DA EDUCAÇÃO CINEMATOGRAFICA

J.V.M.: Mudando uma última vez o rumo à nossa conversa gostaria de relembrar as suas longas considerações do início do volume, sobre o contributo da televisão para o regresso a uma certa pureza do olhar. Ainda em relação a essa necessária purificação do olhar do espectador de cinema você referiu também a necessidade de fazer descobrir sobretudo ao espectador passivo que nada mais vê senão espectáculo o valor da linguagem inerente ao cinema. Hoje, perante a invasão e autêntica opressão do público criadas pelo massacre quotidiano ocasionado pelos media não lhe parece importante regressar com o mesmo entusiasmo pioneiro dos anos 40 e mesmo da década anterior às actividades de tipo escolar que visam o motivação da atenção para a linguagem da imagem?

M.M.: Concerteza. Isto é, a educação cinematográfica tanto a nível escolar como de cine-clubes e outras associações culturais, é sempre necessária e válida.

Talvez mais ainda, hoje, quando menos o público e sobretudo os jovens constantemente inundados de imagens se encontram.

Na medida em que as imagens que vêm, por exemplo, na tele-

visão, são para eles quase a realidade estabelece-se uma espécie de confusão entre o real e a imagem que dele aparece no écran. Ora precisamente importa fazer-lhes descobrir que essa invasão de imagens é, talvez, a forma de expressão de uma arte que tem as suas leis próprias, as suas regras específicas.

J.V.M.: E para além das suas regras específicas suas imagens servem muitas vezes inconscientemente, os interesses de grupos...

M.M.: Falar de ideologia veiculada pelo cinema é todo um outro problema. Na medida em que o contributo essencial do cinema é a impressão de realidade, é certo que o que aparece na imagem tem, para o espectador uma espécie de garantia de realidade, uma garantia de verdade. É por isso que me recusei sempre a empregar o termo cinema-verdade porque o cinema verdade pode mostrar tanto a mentira como a verdade.

Se não se reentroduz uma dialéctica no seu interior pode-se facilmente mostrar a mentira embora pretendendo fazer cinema verdade. É por isso, preferível limitar-nos à designação cinema-directo que indica simplesmente um método de aproximação da realidade não estando a verdade tanto na realidade como na cabeça do realizador, o cinema-directo não é mais do que um meio de aproximação da realidade desde que nele intervenham, como criador, o realizador para compreender aos espectadores a sua verdade, aquela que o realizador quis exprimir através das imagens.

Estamos, pois, tudo somado, perante o problema do conteúdo que se exprime não apenas ao nível da imagem, mas, creio, também ao nível da montagem. E aí volta o problema da dialéctica, ou melhor da dialectização da realidade pela imagem.

Entrevista realizada por
José Vieira Marques