



5. Géneros e Movimentos

Cinema Clássico

Aquilo que vulgarmente se designa por cinema clássico (americano) não conhece uma datação universalmente aceite tanto no que respeita ao seu surgimento como ao seu término. Porém, é relativamente consensual que corresponde a um período que se estende pelas décadas de 30 a 50 do século XX, mesmo se é possível detetar as suas origens anteriormente e estender a sua existência ainda pela década de 60. A atribuição de uma qualidade tão relevante, o classicismo, deve levar-nos desde logo a colocar a questão: porquê a designação de cinema clássico? Será porque as obras desta época atingiram ou procuraram atingir algumas das características que usualmente associamos a uma ideia mais ou menos comum de classicismo, como a unidade e o equilíbrio, as quais constituem uma espécie de ideal de beleza assente na harmonia e na perfeição? Será que falamos de classicismo no cinema porque o corpus legado pela indústria americana nessa época acabaria por se assumir ou ser assumido como uma espécie de conjunto canónico de modelos e padrões usados (e abusados, eventualmente) desde então como um repertório de regras e de referências que, em última instância, procuraram sempre a ordem e a estabilidade, seja ao nível da estética e da ética, da criação e da produção, da realização e da montagem, entre outros?

A resposta a estas questões está longe de ser fácil, e pode ser dada tanto em sentido positivo como negativo. Assim, se é certo que a produção cinematográfica deste período é muito diversificada, quer em termos de género e tipo de produção quer em termos de qualidade intrínseca e reconhecida das obras, também é verdade que um vasto conjunto de procedimentos, normas e valores acabariam por tornar os filmes deste período não apenas fáceis de





reconhecer nas suas inúmeras semelhanças (narrativas, temáticas, estilísticas, iconográficas, etc.) como as características que os atravessam originariam uma espécie de manual ou molde para o cinema dominante futuro.

Que muitos filmes de baixo orçamento (e mesmo muitos de elevado) produzidos neste período estejam longe de exibir os sinais de uma perfeição imaculada, de uma harmonização total de forma e conteúdo, pode levar-nos a questionar a propriedade desta ideia de classicismo quando aplicada à produção e à criação fílmicas dessa época. Mas, por outro lado, quer na sua ambição comercial e organização industrial quer na sua planificação técnica e na sua concepção criativa, é inegável que o cinema de então sempre teve em mente a deliberada criação de um imaginário de perfeição formal (narrativa, sobretudo, e escapista, muitas vezes) assente na infalibilidade de um processo de produção resultante de testes exigentes, fórmulas depuradas e proezas asserbadas.

Os procedimentos em que assenta a sua concretização e os valores (estéticos, éticos, políticos, culturais) que transporta fazem do cinema americano destas décadas um momento ímpar (e familiar para gerações e gerações de cinéfilos) na história da arte visual e sonora.

Sistema de produção

Falar de classicismo a propósito do cinema americano deste período torna-se tão mais paradoxal e até intrigante quanto a lógica produtiva (e, consequentemente, criativa) do sistema de Hollywood vai buscar os seus fundamentos e princípios ao fordismo, a uma política ou um *layout* laboral assente na divisão e especialização do trabalho, a qual deverá assegurar uma boa cadência de produção e que resultará, em última instância, na padronização – tendencialmente total – das fórmulas e dos desempenhos. Os estúdios americanos organizaram o seu funcionamento como uma típica linha de produção, a qual pode ser brevemente descrita do seguinte modo: um produtor (ou chefe de estúdio) escolhe um tema apropriado para uma estrela; arranja-se um guionista que tratará de criar a história, as peripécias e o papel à medida dos protagonistas; preparam-se os cenários (uma vez que a produção é maioritariamente feita em estúdio); arranja-se um realizador (cujo trabalho constituirá apenas mais um contributo entre outros, anónimo, sem uma marca distintiva); são criados e testados os figurinos e a maquilhagem em função dos atores; durante a



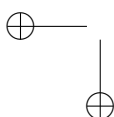


rodagem junta-se o diretor de fotografia (cuja preocupação principal é, muitas vezes, sublinhar as características quase divinas dos atores e atrizes) e, eventualmente, os técnicos de efeitos especiais; o material filmado é entregue ao montador; a música é composta; o filme é promovido e exibido.

Se quisermos ser cínicos, podemos dizer que esta foi a fórmula para o sucesso com a qual os financiadores de Wall Street se protegeram de qualquer risco de colapso ou fracasso (nem sempre, contudo, o conseguindo). Isto porque eram (e continuam a ser), em grande medida, os bancos da costa leste e os seus executivos e administradores que decidiam e definiam as políticas de produção dos estúdios, isto é, eram eles que aprovavam os projetos e controlavam os orçamentos dos filmes feitos em Hollywood. Nada havia de ingénuo nem de casual na produção americana de então. E continua a não haver. Os princípios da produção eram eminentemente industriais e economicistas: o lucro antes da arte (mesmo se a MGM inscrevia no seu logótipo “ars gratia artis”: *a arte pela arte*).

Neste contexto, facilmente se compreende a proeminência que a figura do produtor muitas vezes conheceu no contexto americano: ele é aquele que controla os custos, que doma as extravagâncias de criadores e artistas, que não perde de vista nunca a hierarquia da notoriedade: o sucesso do público antes da aceitação da crítica. Sempre com o público, nem sempre com a crítica, bem poderia ser o resumo da lógica de produção americana. Neste contexto, o trabalho do realizador e os seus ímpetus originais ou idiossincráticos eram muitas vezes estrangidos em limites muito apertados. São lendárias muitas relações adversas entre produtores e realizadores (sendo *Gone With the Wind*, de 1939, um dos mais emblemáticos casos, com as desavenças radicais entre o produtor David O. Selznick e os vários realizadores que passaram pelo filme a ficarem para a história do cinema).

Se ao realizador não era muitas vezes permitida uma marca pessoal vencedora, o que tornava o seu trabalho tão anónimo (e o que levou a que tivesse que se esperar pelos anos 50 e pela geração de críticos da *Cahiers du Cinema* para uma mais apurada apreciação do contributo criativo dos realizadores americanos das décadas anteriores, lançando a partir daí a categoria do *auteur* no discurso crítico e teórico sobre o cinema), ao ator estava destinada toda a exposição, toda a veneração, no limite até a idolatria. O culto das estrelas era fomentado, perpetuado e adensado. A vedeta e a estrela tornam-se a cara do filme (e literalmente isso pode constatar-se no cartaz, onde normalmente os



rostos dos atores ganham preponderância sobre os motivos narrativos que os ilustram). A estrela de cinema que encabeça um elenco acaba por se tornar o principal capital do filme, o principal fator de identificação e de sedução para o espectador.

Os atores acabam por ser parte integrante de um outro aspeto decisivo no funcionamento da indústria americana: as muito cuidadas e normalmente dispendiosas operações e campanhas de marketing com que os filmes são promovidos (interna e mundialmente). Dos cartazes aos *trailers*, das revistas especializadas (que surgem logo nos anos 10, como a *Motion Picture* ou a *Photoplay*) às conferências de imprensa, dos logótipos ao *merchandising*, tudo é pensado minuciosa e integradamente em função de uma estratégia que procura o sucesso comercial máximo.

Com o decurso dos anos, estas operações de marketing tornaram-se cada vez mais agressivas, abrangentes e avassaladoras. Nelas são gastos milhões de dólares, muitas vezes quase se equiparando os custos de produção aos de promoção, sabendo nós que os custos elevados sempre foram parte intrínseca da lógica de produção de Hollywood. A preocupação com os gastos é amenizada pela preocupação com o retorno – em última instância é este que interessa e não aquele. Assim, aquilo que se designa por valores de produção é entendido não apenas como uma condição necessária para certas produções e para a qualidade das mesmas (daí que noutros países se conheça a queixa recorrente de que não se pode imitar os americanos porque faltam os recursos para tal), mas mesmo como um trunfo na promoção do filme: um elevado orçamento torna-se um sinal de vitalidade da própria indústria, mas igualmente uma garantia de notoriedade (como se não se olhasse aos meios financeiros...) e um sinal de qualidade (... para atingir os fins artísticos).

Uma forma de assegurar que os elevados investimentos feitos têm uma elevada probabilidade de retorno passa por assumir e estimular um sistema de géneros facilmente reconhecíveis e por abordar um conjunto de temas de grande apelo popular. Estes géneros e temas foram quase sem exceção abordados sob o molde da narrativa clássica, linear e transparente. Este privilégio quase desmedido da narrativa haveria de levar a uma confusão quase imediata e perniciosamente consensual entre cinema e cinema narrativo, como se todo o designado *bom filme* tivesse de, necessariamente, contar uma história. No cinema americano, só muito esparsamente se puderam constatar exceções morfológicas à narrativa, e, de igual modo, à ficção e ao sistema de



produção industrial e, podemos dizê-lo, institucional dos estúdios: a animação mais radical, o cinema experimental e o documentário acabariam por se tornar redutos de resistência ou dissidência de uma homogeneização da criação cinematográfica através da ficção narrativa (ainda que a tentação para a narrativização seja uma constante, tanto naqueles géneros como mesmo – num outro contexto – no cinema de autor).

A coesão e a inteligibilidade do discurso narrativo revelaram-se não apenas uma tentação para os investidores como um desejo para os espectadores. Nesta narrativização do cinema clássico americano é impossível ignorar o papel de base desempenhado por uma série de fatores e recursos discursivos cujo domínio e controlo seriam decisivos para a estabilização formal desta cinematografia, como sejam a escala de planos (que permitiu hierarquizar, dramatizar, destacar, aproximar ou afastar emocional ou intelectualmente o espectador), a montagem invisível (que apagou o meio cinematográfico para assegurar uma transparência e autonomia quase total da narrativa) ou a criação de personagens típicas e familiares, claramente motivadas e de fácil empatia.

Séries: A, B... Z

Na produção americana desta época não é apenas o trabalho e cada função específica que são objeto de divisão (as *production units* lideradas por produtores com provas dadas que se ocupavam de tipos ou géneros de obras bem determinados são disso um claro exemplo). Também os filmes eram divididos em categorias em função da sua qualidade geral e de certos aspetos em particular. Essencialmente, existiam duas categorias, A e B (ainda que se lhe possa acrescentar uma categoria C que, no essencial coincide com a B). Como facilmente se depreende, os filmes A eram as grandes produções com grandes estrelas e grandes orçamentos: no fundo, as obras que fizeram do cinema o mais importante fenómeno popular do século XX. Os filmes de série B, por seu lado, eram produções baratas, destinados a serem exibidos em sessões duplas como complemento do filme A, recorrendo sobretudo a atores secundários, reciclando cenários de outras produções e contando histórias típicas ou mesmo estereotipadas, com uma duração mais curta (cerca de 80 minutos). Os filmes de série B surgem nos anos 30 com o objetivo de recuperar para o cinema a popularidade que a Grande Depressão tinha posto em causa, através das sessões duplas referidas. Apesar de ser nesta década que este tipo de fil-





mes conhece o seu momento de maior glória, a verdade é que ao longo das décadas seguintes, a sua produção seria uma constante, em vários contextos e com vários propósitos (entre outros, o de combater a crescente popularidade da televisão).

Business as usual

Tratar o cinema como mais um negócio entre outros nunca foi uma atitude escamoteada pelos executivos e dirigentes das chamadas *majors* americanas (os grandes estúdios). Essa postura era assumida e não existia a pretensão de a disfarçar. Esta lógica empresarial e comercial haveria de se concretizar em duas modalidades de venda dos filmes: o *block-booking*, em que se compra um conjunto de filmes que incluem um ou dois êxitos seguros, acompanhados de uma série de outros filmes de menor apelo; o *blind-booking*, modalidade através da qual se compra antecipadamente a produção de uma companhia para uma temporada.

Blockbuster

A ideia de *blockbuster* é relativamente tardia na história do cinema e está associada aos filmes de sucesso planetário que nos anos 1970 redefiniram a estratégia de exibição e promoção cinematográficas a nível mundial para as décadas seguintes. *Jaws*, de 1975, e *Star Wars*, de 1977, são as obras emblemáticas desse período. A estreia simultânea no maior número de salas possível e uma estratégia de promoção muito agressiva são algumas das características fundamentais deste fenómeno. Mas a ideia de fazer da exibição de um filme um evento espetacular e glamoroso não surge apenas com os *mega-hits* da nova *Hollywood*. Filmes como *Intolerance*, na década de 10, *Gone With the Wind*, em 1939, em plena *golden age* do cinema, *The Ten Commandments* (1956) ou *Ben Hur* (1959) são exemplos vários dessa vontade de sucesso público massivo. O que se nota de diferente é que, depois de *Jaws* e *Star Wars*, esta tendência haveria de se implementar cada vez mais, desde os filmes-catástrofe dos anos 70 e de ação dos anos 80 aos filmes de super-heróis contemporâneos, passando pelos estrondosos sucessos da fantasia e da ficção científica atuais, de que *Avatar* será a súpula perfeita.





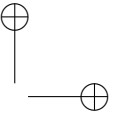
Last cut

Por fim, vale a pena referir um dos maiores motivos de controvérsia criativa no sistema de produção americano e o momento em que, eventualmente, produtor e realizador mais afincadamente se digladiam: o chamado *last cut*, ou seja, a palavra final sobre a montagem definitiva do filme (no fundo: que imagens entram e saem e em que ordem são apresentadas). Em Hollywood, são poucos os realizadores, mesmo na atualidade, com um direito incontestado ao *last cut*; usualmente, esse privilégio é concedido aos autores que já provaram com audiências (e, correspondentemente, com bilheteira) e/ou com aclamação crítica o seu valor. Nas primeiras décadas apenas uns *happy few* como DeMille ou Chaplin usufruíam dessa prerrogativa. Nesta luta entre produtor e realizador nem o génio é poupado ou serve de garantia, como se pode constatar pelas amputações sucessivas sofridas por *Greed*, filme de 1924 realizado por Erich Von Stroheim, que das nove horas originais acabaria com duas e um quarto, pelas mudanças constantes de realizador e de guião de *Gone With the Wind*, ou pelos problemas entre Orson Welles e a RKO a propósito da montagem final de *The Magnificent Ambersons*, dos quais nem as inovações geniais de *Citizen Kane* (profundidade de campo, ângulos invulgares, planos-sequência, etc.), que antes Welles realizara para o mesmo estúdio, o livraram.

Cinema Moderno

Aplicar a ideia de modernidade, de moderno ou mesmo de modernismo ao cinema é, à semelhança do que ocorre com as outras artes, sempre um exercício perigoso e sujeito a questionamentos e ceticismos. No cinema, toma-se usualmente a *nouvelle vague* como uma das possíveis fronteiras entre uma idade clássica e uma idade moderna do cinema, o que não deixa de revelar inteira coerência, ideia que, aliás, é objeto da nossa aceitação. Ainda assim, relembramos a este propósito que a ideia de uma modernidade no cinema pode ser encontrada, noutros moldes, já na ligação do cinema aos movimentos artísticos modernistas das primeiras décadas do século XX como o cubismo, o futurismo ou o surrealismo, por exemplo. Já por essa altura, e nesse contexto, o cinema colocava em questão a sua condição de arte autónoma e à altura do seu tempo, gesto que se repetiria tanto com o neo-realismo como com a *nou-*





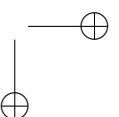
velle vague, os dois movimentos que nos parecem melhor definir e enquadrar a modernidade cinematográfica.

Seja com o neo-realismo, seja com a *nouvelle vague* ou com os diversos novos cinemas que foram surgindo um pouco por todo o mundo, há mudanças muito significativas na forma como o cinema foi desenhando as suas tendências e linhagens históricas durante a segunda metade do século XX. Assim, podemos dizer, figuradamente, que passamos de Dickens (onde Griffith tinha assentado o cinema, na narrativa e no *pathos*) para Brecht (para onde Godard o levou, ou seja para o próprio cinema enquanto atividade técnica e artística). A narrativa é então objeto de estilização e desconstrução, bem como o são uma série de outras convenções que a rodeiam ou a servem (movimentos de câmara, montagem, som, etc.).

A ideia de liberdade perpassa um pouco por todo o fenómeno cinematográfico de final dos anos 50: as câmaras mais leves permitem explorar a rua e o quotidiano, os atores permitem-se maior elasticidade na composição das personagens, o sentido de uma obra assume-se muitas vezes como mera possibilidade, deixando ao espectador uma latitude interpretativa vasta, o cinema deixa de se confinar a contextos industriais estritos como o americano ou o europeu e a sua produção distribui-se pelo mundo. O classicismo, que tanto inspirou os jovens da *nouvelle vague*, conhecia agora uma série de alternativas estilísticas e temáticas que dariam ao cinema uma multiplicidade de rumos que, no seu conjunto, configuram a chamada modernidade cinematográfica. Entre a primeira e a segunda metade do século XX, a história do cinema pode reconhecer continuidades e tradições, mas se repararmos bem, encontramos ainda mais rupturas e riscos.

Realismo Poético

Sinais de modernidade podem ser encontrados já no realismo poético francês, um movimento (ou, talvez mais propriamente, uma tendência) que se notabilizou na produção francesa dos anos 30 e no qual podemos encontrar pontos de contacto tanto com o passado (numa certa estilização expressionista ou no fatalismo trágico do filme de *gangsters*) quanto com o futuro (a atenção à realidade, nisso apresentando semelhanças com o neo-realismo, ou os ambientes duros e violentos similares ao *film noir*). Brumas, portos, cais, ruelas são os locais mais comuns onde estas histórias decorrem, nos quais encontramos



personagens na margem da sociedade (desertores, rufias, mulheres desamparadas), todos eles com um destino aparentemente traçado, a quem nem uma última oportunidade amorosa poderá redimir; todo um fundo de amargura, fatalidade, angústia atravessa estes filmes, que se encontram a meio caminho entre a observação documental e o artifício da estilização (refira-se o caso de *Foi uma Mulher que o Perdeu*, de Marcel Carné, de 1939, rodado em estúdio onde foi reconstituído um bairro popular parisiense), entre o quotidiano e o poético. Alguns dos realizadores mais importantes do movimento são Jean Vigo (*A Atalante*, 1934), Julien Duvivier (*Pépé le Moko*, 1937), Marcel Carné (*Cais das Brumas*, 1938) ou Jean Renoir (*A Regra do Jogo*, 1939), e o ator mais icónico é Jean Gabin.

Neo-realismo

O neo-realismo vem-se opor, enquanto movimento, à produção cinematográfica italiana anterior, a qual ficou conhecida por filmes de *telefone branco*, onde se contavam histórias encantatórias em ambientes elegantes, que reforçavam ideologicamente os valores do regime político vigente, o fascismo. Este mundo artificioso recriado nas obras da época estava longe de retratar a situação vivida social e politicamente na época de conflito em larga escala que foi a II Guerra Mundial. É assim que, depois de *Obsessão* (1943), a adaptação que Luchino Visconti fez do romance *noir* *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, uma espécie de precursor (ou de prenúncio) do neo-realismo, surge aquele que é tido (e parece-nos que justamente) como o primeiro filme autenticamente neo-realista: *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini.

Roma, Cidade Aberta é uma obra que se propõe (e consegue) captar a atmosfera de desespero e resistência do fim da guerra. Uma das características que mais distinguem este filme – até por razões de ordem técnica – é a autenticidade que introduz no discurso cinematográfico, através da quebra com a harmonia formal do cinema anterior. A atenção ao tema ganha primazia sobre o cuidado estético. A ética e a estética cruzam-se neste movimento como, possivelmente, nunca antes tinha acontecido na história do cinema, aspirando-se a um absoluto compromisso com a verdade: “as coisas estão aí, para quem manipulá-las?”. Assim, os atores são maioritariamente não-profissionais e os cenários são naturais: o que interessa é uma aproximação à realidade através

do cinema, mesmo assumindo as deficiências e insuficiências técnicas ou a rudeza dos materiais. São estes aspetos que vão contrastar as obras neo-realistas com os filmes de *telefone branco*, todos muito cuidados, com cenários glamorosos e histórias superficiais que pretendiam desviar a atenção do espectador da realidade difícil que o envolvia. O neo-realismo é um cinema contra o escapismo, uma das características de muito do cinema clássico, com o musical em primeiro plano.

Outras obras que merecem referência são, para além de *Liberdade* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1948), igualmente realizados por Rossellini, o empático *Ladrões de Bicicletas* (1948), no qual Vittorio de Sica retrata as condições de vida do homem comum na Itália do pós-guerra, por muitos tido como um dos melhores filmes de sempre (a que devemos acrescentar, do mesmo autor, *Engraxador de Sapatos*, de 1946, e *Umberto D*, de 1952, filme que em certa medida marca o fim do movimento), bem como *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, ou *Arroz Amargo* (1949), de Giuseppe de Santis. Com estas obras e algumas outras se constituiu um dos movimentos mais relevantes da história do cinema. Não apenas pela forma como se comprometeu eticamente com a existência, como demonstrou o acaso, a indefinição e a fragmentação da vida, ao contrário do que a narrativa tradicional tende a escamotear em prole de um fechamento e de uma unicidade enganosa, mas também porque serviu de inspiração tanto para os novos cinemas e os cinemas do mundo que haveriam de se multiplicar nos tempos seguintes, como seria um exemplo no qual muito do cinema realista contemporâneo se pôde inspirar ou espelhar, como o dos irmãos Dardenne, para darmos apenas um exemplo.

Nouvelle vague

Se o realismo poético e o neo-realismo nos permitem vislumbrar os primeiros indícios e sinais de modernidade, a *nouvelle vague* pode, e julgamos que deve, ser vista como a verdadeira declaração de modernidade na história do cinema. É então que o cinema se depara com um vasto conjunto de desafios e rupturas à sólida tradição do classicismo, seja o francês, diretamente visado, seja mesmo o americano. Questões como o estatuto da autoria, a legitimidade artística, as convenções da narrativa ou o espartilho estilístico do classicismo foram colocadas em primeiro plano de reflexão. Nada seria como dantes. Visto a esta distância, este movimento (na medida em que se poderá caracterizá-lo



enquanto tal, uma vez que os seus intervenientes e respetivas obras são muito variados) foi, possivelmente, a última grande revolução que o cinema terá conhecido.

Uma das questões que percorreu a *nouvelle vague*, e de que o cinema se ocuparia desde então, passando a falar-se mesmo de algo como cinema de autor, foi precisamente a da autoria de um filme. Quando perguntamos o que é um autor, são muitas as implicações resultantes, as variáveis atendíveis e as respostas possíveis. É possível teorizar a questão, mas é igualmente possível politizá-la, digamos assim. Com a chamada *politique des auteurs*, que se deve a François Truffaut, são as premissas historicamente aceites de criação e produção de um filme que são colocadas em causa. O que se advoga agora é que os filmes devem possuir um olhar cinematográfico, devem ser filmes de realizador e não de guionista, devem conter uma forma singular de ver o mundo e não devem nunca ser uma mera transposição de um texto para imagens.

É, portanto, preciso ter um estilo, uma visão única. Curiosamente, foi no sítio aparentemente mais insuspeito que os jovens críticos e cineastas franceses foram encontrar as marcas do estilo: precisamente no sistema de estúdios do cinema clássico americano, onde o anonimato e a discrição do autor presumivelmente seriam norma. Aí, no trabalho de autores (progressivamente) aclamados como Orson Welles, John Ford ou Alfred Hitchcock, eles vislumbraram concepções singulares de cinema. Era essa singularidade que eles almejavam para os seus trabalhos, contra o cinema da chamada *tradição de qualidade*, ou *cinema du papa*, que já não respondia às novas exigências artísticas e desafios criativos.

Como se vê, a *nouvelle vague* significa, em grande medida, a busca, mais uma vez, após os mesmos intentos terem sido perseguidos nos anos 1920, da legitimação artística do cinema no contexto da cultura da segunda metade do século XX. Mas significou igualmente uma inestimável libertação da arte cinematográfica, seja em termos técnicos ou em termos estilísticos, em termos estéticos ou mesmo éticos. Se levou para uma nova dimensão a predisposição do cinema realista para libertar o cinema das suas amarras industriais e comerciais, foi igualmente um precursor de todo um conjunto de novos movimentos e mesmo novas cinematografias, as quais viam nas ousadias do neo-realismo ou da *nouvelle vague* o motivo para arriscarem as suas visões.



Se o cinema clássico de Hollywood é tomado como a *idade de ouro* desta arte, quase poderíamos dizer que a *nouvelle vague* constitui a *idade de prata* do cinema. Com este movimento, e nas décadas seguintes, o cinema torna-se uma atividade fulcral para os jovens. O cinema passa a ser tão ou mais discutido do que o teatro ou a literatura. A sua importância rivaliza com a da música *pop* no ideário e no imaginário juvenil. É um período de crise do grande cinema americano, mas de intenso fulgor criativo na Europa, fulgor que se estenderia rapidamente ao resto do mundo, incluindo os próprios EUA. As salas de cinema alternativo vão-se multiplicando como nunca antes. O cinema enquanto forma de reflexão existencial e mesmo de intervenção política está mais vivo do que nunca.

Caraterizar a *nouvelle vague* como um movimento pode, apesar de perfeitamente justificável, levantar algumas dificuldades, em função, sobretudo, da heterogeneidade dos nomes e obras que a constituem. Ao longo do tempo, tem-se mesmo efetuado uma distinção entre os nomes canónicos da *nouvelle vague* ligados à revista Cahiers du Cinema, como Godard, Truffaut ou Chabrol, e o chamado grupo da *rive gauche*, a margem esquerda (do Rio Sena, em Paris), integrado por cineastas como Alain Resnais, Agnès Varda ou Chris Marker. Se os primeiros eram mais cinéfilos, os segundos praticavam um cinema muito ligado às outras artes, como a literatura, de que são exemplo *Hiroshima, meu Amor* (1959), escrito por Marguerite Duras, ou *O Último Ano em Marienbad* (1961), escrito por Alan Robbe-Grillet. Daqui se constata que o estilo de cada cineasta divergia bastante para o seu colega – o que, aliás, está de acordo com a premissa da singularidade estilística e da marca autoral defendida no contexto do movimento.

Para se tentar descrever, de forma muito resumida, a génese da *nouvelle vague* há alguns nomes e instituições que devem ser destacados: em primeiro lugar a revista Cahiers du Cinema, seguramente uma das mais prestigiadas do mundo, na qual vários futuros realizadores exerceram um relevante trabalho analítico e crítico (como Godard, Truffaut, Rohmer ou Rivette), e da qual André Bazin, um dos maiores críticos/teóricos da história do cinema, foi um dos fundadores, em 1951.

Igualmente muito relevante na génese e definição do que seria a *nouvelle vague* é o texto de Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle Avant-garde: la Camera-stylo*, de 1948, na qual defende a prática de um cinema muito pessoal com um uso da câmara estilisticamente tão flexível como a literatura per-



mitia. Igualmente importantes na origem da *nouvelle vague* são o movimento do *cinéma vérité*, do qual Jean Rouch é inquestionavelmente o nome maior, e a Cinémathèque Française, fundada em 1936, e que funcionaria como uma espécie de escola informal para toda uma geração cinéfila.

Para além dos realizadores, podem ainda destacar-se os contributos criativos de diretores de fotografia como Raoul Coutard, cujo trabalho de câmara em filmes como *O Acossado* (1959), de Godard, em clara contraposição com as convenções clássicas (recurso à câmara à mão, com grande liberdade de movimentos, permitido pela maior leveza e ligeireza das câmaras então surgidas) se tornaria uma referência, ou Sacha Vierny, colaborador regular de Alain Resnais, que em filmes como *Hiroshima* ou *Marienbad* demonstrou a elegância extraordinária do seu estilo.

A vontade de experimentação constante dos autores ligados ao movimento passou à prática com profícuos resultados, sendo que desde bem cedo o reconhecimento institucional esteve do seu lado, como é prova a atribuição do Prémio de Melhor Realizador a François Truffaut, por *Os 400 Golpes*, na edição de 1959 do Festival de Cannes. A dissolução ou termo do movimento é muito difícil de datar, mas com o decurso da década de 60, ele vai deixando de ser visto como uma unidade ou uma corrente, ainda que a sua influência sobre sucessivas gerações de jovens cineastas jamais se tenha esgotado até ao presente.

Free cinema

Se os primeiros sinais de clara modernidade cinematográfica podem ser encontrados no neo-realismo e a declaração dessa mesma modernidade é feita pela *nouvelle vague*, as décadas de 1960 e 1970 assistem àquilo que poderíamos designar como disseminação da modernidade. Um pouco por todo o lado, as cinematografias mais diversas vão-se redesenhando e refazendo em função das lições de liberdade e ousadia que colhem daqueles dois movimentos.

Em Inglaterra, o *free cinema* pode ser visto com uma espécie de equivalente britânico da *nouvelle vague* francesa. Tratou-se de um movimento promovido por um grupo de jovens cineastas que apresentaram seis programas de documentários sociais entre 1956 e 1959 em Londres, sob o título genérico Free Cinema (no sentido em que eram produções baratas, livres e fora da indústria). A sua inspiração fundamental foi a literatura dos *angry young man*,

Livros LabCom



estilisticamente despojada, direta, de cujas obras fundamentais os realizadores fariam diversas adaptações: Tony Richardson levaria para o grande ecrã, em 1959, *Look Back in Anger*, obra da autoria de John Osborne, e, em 1962, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, de Alan Sillitoe, e *Saturday Night and Sunday Morning*, deste mesmo autor, seria adaptado em 1960 por Karel Reisz. A estas obras devem acrescentar-se outras como, por exemplo, *This Sporting Life*, filme de Lindsay Anderson de 1963.

Algumas das questões que atravessam o *free cinema* prendem-se com a necessidade de questionar a responsabilidade do realizador, em termos sociais, políticos e morais, com a vontade de mostrar a *everyday life*, sobretudo da classe operária e dos jovens da época, e de proclamar verdadeiros manifestos contra o cinema comercial de então. Vários destes realizadores, de tão grande compromisso sócio-político, acabariam por se integrar na lógica industrial da atividade cinematográfica, aí conquistando grande reconhecimento, como Tony Richardson, vencedor de um Oscar em 1964 por *Tom Jones*, ou Karel Reisz, com o grande sucesso *The French Lieutenant's Wife*, de 1981.

Novos Cinemas

O novo cinema alemão tem a sua origem plasmada no manifesto de Oberhausen, documento assinado, entre outros, por Alexander Kluge e Edgar Reitz, que, em 1962, declara a morte do velho cinema e a necessidade de um novo cinema. Esta pretensão seria seguida por diversos cineastas que construiriam a notabilidade do cinema alemão entre os anos 1960 e 1980 como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Jean-Marie Strub ou Hans-Jürgen Syberberg. Filmes como *Crónica de Anna-Magdalena Bach* (1968), *O Amor é mais Frio do que a Morte* (1969), *Aguirre, o Aventureiro* (1972), *Hitler, um Filme da Alemanha* (1977), *O Tambor* (1979) ou *Paris, Texas* (1984) são apenas alguns exemplos de obras marcantes deste período da cinematografia germânica.

Entretanto, noutras partes do globo, como a Ásia ou a América Latina, novas vagas cinematográficas se iam multiplicando. No sul do continente americano, destaque para as mudanças verificadas no cinema brasileiro, de cujo *cinema novo*, Glauber Rocha será o nome maior (*Barravento*, de 1962, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e *Terra em Transe*, de 1967, são algumas das suas grandes obras), no cinema cubano, do qual Tomás Gutiérrez



Alea será a grande figura (*Memórias do Subdesenvolvimento*, de 1968, é uma das maiores obras do novo cinema da América Latina, por vezes também designado por *terceiro cinema*, que teve mesmo um manifesto assinado no final dos anos 60 pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino).

Novo cinema americano

De entre todos os movimentos de desafio ou ruptura que marcaram os anos 60 no cinema, a tarefa mais difícil cabia, parece-nos, aos praticantes do novo cinema americano: cabia-lhes contrariar, na sua própria pátria, os princípios daquela que é seguramente a mais poderosa indústria cinematográfica mundial, mesmo se o período em causa é certamente um dos mais angustiantes para os seus executivos e financiadores. O *novo cinema americano* surge em Nova Iorque, com uma existência muito exígua que levava à procura de espaços alternativos de exibição, e cujas obras foram marcadas tanto pela inovação como, muitas vezes, pela provocação: “não queremos filmes cor de rosa, queremos-los da cor do sangue”, pode ler-se no manifesto do movimento. Sempre longe do artifício e dos valores de produção de Hollywood, podemos ver o movimento dividir-se em dois ramos, um que conduziria a uma abordagem muito realista da ficção, como acontece na obra de John Cassavetes ou Shirley Clarke (*Cool World*, 1963), e um outro que conduziria a algumas das obras mais marcantes do cinema experimental da época como *Sleep* (1963) e *Empire* (1964), de Andy Warhol, *Flaming Creatures* (1963), de Jack Smith, cuja representação da sexualidade levou à apreensão do filme pela polícia quando da estreia, ou *Walden*, de 1969, de Jonas Mekas, um dos maiores impulsionadores do movimento.

Nova Hollywood

Por *nova Hollywood* entende-se um período de balizas temporais relativamente voláteis, mas que se pode localizar entre o final dos anos 60 e o início dos anos 80. De algum modo, é um período de grande intensidade criativa na indústria americana que se situa entre dois falhanços: o de *Cleopatra*, em 1963, que de certa maneira simboliza o estertor definitivo do *studio system* como fora conhecido, e o de *Heaven's Gates*, o contundente fracasso de Michael Cimino, de 1980, que seria um ponto final nas apostas de risco e na

Livros LabCom



liberdade então prevalentes em Hollywood. A *nova Hollywood* coincide igualmente com a cessação do denominado Código Hays, oficialmente designado Motion Picture Production Code, que recebe o nome do seu criador, Will H. Hays. Foi este código que durante o período clássico estabeleceu os critérios de auto-regulação da indústria americana, determinando que, para poderem adquirir o certificado de exibição, os filmes não se permitam ofender a moralidade e a decência cristã. Criado em 1930 e implementado a partir de 34, foi abandonado em 1968, quando é substituído pelo *film rating system*, o qual discrimina as audiências por idades: G-geral, M-audiências maduras, R-maiores de 17, X-maiores de 18. São estes os escalões essenciais, que se mantiveram, apenas com pequenas alterações. O Código Hays, por seu lado, estipulava, entre outras coisas que: a blasfémia, a nudez, as perversões sexuais, os partos ou o sexo inter-racial eram temas proibidos; o homem e a mulher, mesmo casados, não deviam dormir juntos; a bandeira devia ser honrada; o crime, o mal ou o pecado não deviam ser celebrados ou *glamourizados*; a lei e a religião não podiam ser ridicularizadas.

O fim de imposições tão constrictivas originaria um dos períodos mais libertários e criativos da história do cinema americano. De uma forma ou de outra, o sexo, as drogas e a violência viriam a tornar-se presenças recorrentes nas temáticas dos filmes do final dos anos 60 até início dos anos 80. A sua representação cinematográfica nada tinha a ver já com o pudor e a parcimónia das décadas passadas. As fronteiras entre erotismo e pornografia, ou entre amoralidade e imoralidade, por exemplo, revelavam-se frequentemente muito ténues, e o sangue e a nudez tornaram-se elementos icónicos durante este período. Alguns dos filmes que, de um forma mais ou menos ousada e central, tomam os temas da sexualidade, das drogas ou da violência como matéria são: *The Graduate* (1967), de Mike Nichols, *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn, *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper, *The Wild Bunch* (1969), de Sam Peckinpah, ou *The Midnight Cowboy*, de John Schlesinger, também de 1969. Estes são, também, alguns dos títulos fundamentais de finais dos anos 60 no cinema americano. Mas a ousadia temática ou formal continuaria na década seguinte em filmes como *Dirty Harry*, de 1971, de Don Siegel, *A Clockwork Orange*, de 1971, de Stanley Kubrick, *Deliverance*, de John Boorman, de 1972, ou *Texas Chainsaw Massacre*, de 1974, de Tobe Hooper. A estes títulos poderíamos acrescentar as produções de baixo orçamento de Roger Corman, com a sua espetacular dose de sexo, drogas, motos, terror e *exploitation*.



Esta é também a década que vê surgir uma das mais marcantes gerações de cineastas do cinema americano, a qual até aos dias de hoje mantém uma inegável influência na indústria. É a geração dos chamados *movie brats*, jovens que cresceram com o cinema clássico, pelo qual eram apaixonados, mas que descobriram nova fonte de inspiração nos autores e nas cinematografias estrangeiras que conheceram nas escolas de cinema onde se formaram. São também uma geração que concilia a cinefilia com o *merchandising* (veja-se o caso exemplar de Spielberg, um dos inventores do moderno blockbuster, com *Jaws*), que convive com uma nova forma de ver cinema, o vídeo (que se afigura igualmente como um novo mercado, de que a pornografia é um exemplo), e que faz filmes para um público-alvo cada vez mais jovem (o fenómeno *Star Wars* é a esse título bem ilustrativo).

Este período do cinema americano é extraordinariamente rico. Para além dos consagrados Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas ou Brian de Palma, vale a pena referir ainda autores como John Carpenter, John Millius, Peter Bogdanovich ou Woody Allen, cineastas que durante os anos 70 e 80 realizaram algumas das suas maiores obras. Alguns títulos que ressaltam deste período são: *The French Connection* (1971), de William Friedkin, *Shaft* (1971), de Gordon Parks, *The Godfather* (1972), de Francis F. Coppola, *Enter the Dragon* (1973), com Bruce Lee, *Nashville* (1975), de Robert Altman, *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, *Halloween* (1978), de John Carpenter, ou *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick.

Com o fracasso em 1980 de *Heaven's Gate*, cujo orçamento foi ultrapassado em 500%, que custou 44 milhões de dólares e gerou receitas de 1,5 milhões, recebeu críticas demolidoras e quase levou a United Artists à falência (fundiu-se com a MGM), e com o desempenho semelhante de *One from the Heart*, que em 1982 quase significou o fim da carreira de Coppola, o velho sistema acabou por retornar e a excentricidade foi de novo restringida na indústria.

Animação

É ao pioneiro e mago dos efeitos visuais, George Méliès, que se devem algumas das soluções que mais tarde predominariam na criação cinematográfica

Livros LabCom



em geral e na animação em particular, como o *stop-motion*, as sobreposições ou o dissolve, por exemplo, a que ele recorria constantemente para criar os seus truques visuais. É este fascínio de Méliès pela magia, pelo ilusionismo, pelo animismo e pelo fantástico que o torna uma referência obrigatória em qualquer história da animação.

Se, apesar da sua inventividade e prestígio, Méliès não é um animador em sentido estrito, já J. Stuart Blackton, um inglês emigrado nos EUA, bem pode ser considerado o primeiro destes artistas, com pequenos filmes como *Enchanted Drawing*, de 1900, no qual uma face humana vai, através da filmagem fotograma a fotograma de desenhos num quadro negro, mudando as suas expressões. No entanto, este filme recorre ainda à filmagem convencional em conjunto com os momentos animados. É apenas em 1906, com *Humorous Phases of Funny Faces*, que o realizador anglo-americano consegue realizar um filme completamente animado.

Entretanto, na Europa, outros realizadores se dedicam a esta forma de expressão. Em França, Émile Cohl fazia igualmente pequenos filmes de animação, sendo um dos mais conhecidos *Fantasmagorie*, de 1908, no qual recorre ao desenho de figuras que se metamorfoseiam das mais diversas maneiras e nas mais diversas situações. Na Rússia, por seu lado, Ladislav Starawicz fazia já filmes em *stop-motion* de grande sofisticação como *The Cameraman's Revenge*, de 1911, que nos apresenta um triângulo amoroso tendo como pano de fundo o próprio espetáculo cinematográfico.

Conceituado ilustrador e desenhador americano, Winsor McKay é outra das figuras-chave deste período inicial da animação. Em 1911, McKay faz uma adaptação da sua banda desenhada mais conhecida, *Little Nemo in Slumberland*, à qual se sucedem *Story of a Mosquito* no ano seguinte, bem como *Gertie the Dinosaur* e *The Sinking of the Lusitania*, filme sobre o naufrágio da embarcação do mesmo nome, o qual adota uma morfologia próxima do documentário.

Se seria Walt Disney a dar à animação a sua lógica mais marcante, quer estética quer industrial, outros nomes como John Bray (inventor do processo de animação em acetato, ou desenho animado, chamado originalmente *cel animation*, que se tornaria a técnica dominante ao longo dos anos até ao surgimento e massificação da animação por computador) ou os Fleischer Brothers (criadores, entre outras, de personagens como Betty Boop ou Popeye, e cujo

estúdio seria um dos primeiros a experimentar o som síncrono e a rotoscopia) devem ser igualmente tidos em conta nestas primeiras décadas.

A Walt Disney tornar-se-ia, porém, o nome emblemático do cinema de animação, em parte devido à produção sem par que o seu estúdio, criado em 1923, apresentaria ao longo do século XX. A Walt Disney se deve uma lógica de produção industrial em tudo semelhante à seguida pelos estúdios convencionais de Hollywood, com os quais viria a rivalizar quer criativa quer tecnológica e comercialmente. Assim, as peculiaridades individuais dos animadores são submetidas a uma estética global identificativa das obras do estúdio – e é essa estética, o *look Disney*, que, durante décadas, se torna, no imaginário comum, sinónimo de cinema de animação. Foi também com Disney que a animação atingiu a sua maturidade e entrou naquilo que muitos vêm como a sua época de ouro, durante a qual foram produzidos a primeira longa-metragem, *Snow White and the Seven Dwarfs*, em 1937, bem como outros clássicos dos anos 40, entre os quais *Pinocchio*, *Bambi* ou *Fantasia*. A popularidade da Disney no cinema de animação apenas seria (parcialmente) rivalizada por estúdios como a Warner Bros e a MGM e por animadores como Chuck Jones e Tex Avery.

Se, como sabemos das carreiras de Sergei Eisenstein e de Dziga Vertov, a implementação dos regimes comunistas nos países do Leste da Europa se revelou letal em certo momento, muito em função da assunção do realismo socialista como estética oficial irrefutável, não deixa de ser verdade que o cinema de animação haveria de conseguir nesta zona da Europa uma tremenda vitalidade criativa, em países como a União Soviética, a Jugoslávia, a Checoslováquia ou a Polónia.

Na União Soviética, o estúdio mais importante é o Soyuzfilm (designação que se pode traduzir por União da Animação), fundado em 1936. A quantidade de prémios amealhados é enorme e a diversidade de estilos e técnicas igualmente vasta. Este estúdio produziu apenas animação tradicional até 1954, ano em que é criada a divisão de marionetas. Durante a era soviética, mais de 700 profissionais chegaram a trabalhar nesta instituição, com uma produção que chegou aos vinte filmes por ano – no total, mais de 1500 filmes foram ali produzidos.

Outro país de leste com uma abundante e marcante tradição no cinema de animação é a antiga Checoslováquia. Um dos maiores mestres do cinema de animação deste país é Jiri Trnka que, em 1965, realiza uma das suas obras

mais aclamadas, *A Mão*, morrendo em 1969. O seu enorme talento e influência levou a que fosse denominado frequentemente como o Disney do leste. Jan Svankmajer é outro nome incontornável da animação surrealista em *stop-motion*, cuja influência é amplamente reconhecida por autores como Tim Burton, Terry Gilliam ou os irmãos Quay. Trabalhando desde os anos 1960, entre as suas obras mais prestigiadas contam-se a longa-metragem *Alice*, de 1988, e a muito citada e imitada curta-metragem *Diálogo*, de 1982.

Dentre os países do leste europeu que ao longo do século XX se destacaram na produção de cinema de animação, vale a pena referir igualmente a antiga Jugoslávia, sobretudo através do estúdio Zagreb Film, fundado em 1953, e que nas décadas seguintes lançaria mais de 600 filmes de animação, para além de anúncios publicitários ou séries televisivas, tendo conquistado o primeiro Oscar de animação para um filme não-americano, com *Ersatz*, de Dusan Vukotic, em 1962.

Para finalizar, devemos ainda destacar o património extremamente rico que a produção da Polónia nos ofereceu neste tipo de cinema, onde se destacam nomes como Jerzy Kucia ou Piotr Dumala.

O National Film Board of Canada (também conhecido, em francês, por Office National du Film du Canada) é uma organização governamental que se dedica à produção audiovisual mais alternativa e experimental, com inúmeras obras de referência sobretudo no âmbito do documentário e do cinema de animação. A sua definição e implementação surgiu a partir de um convite feito ao cineasta britânico John Grierson em 1938 para estudar e avaliar o estado da criação cinematográfica canadiana e propor as linhas diretrizes que deveriam ser futuramente prosseguidas. Desde então, afirmou-se como uma instituição cujo extraordinário sucesso se pode medir não apenas pelas mais de 13 mil produções existentes como, sobretudo, pelos milhares de prémios conquistados nos mais diversos certames internacionais, onde se incluem múltiplos festivais de cinema especializados e os Oscars.

Para além dessa prolífera e prestigiada produção, a importância do NFBC ao nível do cinema de animação revela-se decisiva sobretudo no campo da experimentação técnica e da diversidade estilística, com recurso às mais diversas soluções materiais e plásticas, as quais podem ir da areia aos recortes, passando pelo vidro e os mais tradicionais desenhos, as marionetas ou mesmo o *pinscreen*, recurso que consiste na animação através da iluminação lateral de milhares de alfinetes fixos numa superfície. Em 1941, um animador e re-

alizador haveria de se juntar ao NFBC, marcando para sempre a sua história. Trata-se do inglês Norman McLaren. A sua vasta e diversificada produção e a originalidade e perfeição que a caracteriza torná-lo-iam um dos nomes absolutos do cinema de animação a nível mundial. Em 1952 acabaria por vencer o Oscar (curiosamente ganharia o galardão para melhor documentário e não para animação) com o filme *Neighbours*, realizado recorrendo à técnica da pixilação, uma das várias que experimentou.

Embora correndo o risco de pecar por excesso, pode-se talvez afirmar que o *anime*, a animação japonesa como a conhecemos, se deve, em grande parte, à Disney e à animação americana. Esta ideia pode ser justificada tendo em conta a grande influência que a produção americana exerceu sobre os autores nipónicos, quando, a seguir à segunda guerra mundial, os seus filmes puderam ser vistos no Japão. Existiram nas décadas anteriores à segunda guerra mundial, no Japão, experiências neste tipo de cinema, mas elas revelaram-se tão esparsas que se assume geralmente que o *anime* começa verdadeiramente no final da década de 1950 e na seguinte. É então que autores como Osamu Tezuka, por muitos considerado o pai do *anime*, mas também Noburo Ofuji, conhecido pelos seus filmes de sombras chinesas, Kihachiro Kawamoto, um animador de marionetas que viajou até à Europa para aperfeiçoar o seu ofício junto de Svankmajer, ou o muito respeitado Hayao Miyazaki, se impõem progressivamente como criadores extraordinários.

É também no final da década de 1950 que surge a maior produtora de animação japonesa, a poderosa Toei, cuja lógica de produção visava antes de mais a exportação. Em 1958 lança *Hakujaden, a lenda da serpente branca*, a sua primeira longa-metragem e também a primeira longa-metragem a cores produzida naquele país. Em 1961, Tezuka, por seu lado, funda a sua própria produtora, a Mushi Productions, que além de assegurar os filmes deste autor, se viria a tornar uma das principais produtoras de séries televisivas. Um outro estúdio, surgido em 1985, responsável por muito do prestígio da animação japonesa até ao presente, seria o Ghibli, de Miyazaki.

Entretanto verificamos que ao lado de fenómenos de culto planetários, como as séries *Dragon Ball* ou *Transformers*, somos brindados com verdadeiras obras-primas da animação como *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo, *Ghost in the Shell* (1995), de Mamoru Oshii, ou *A Viagem de Chihiro* (2001), de Miyazaki. O *anime* acabaria por se tornar uma parte fundamental do património audiovisual contemporâneo, estendendo as suas influências não só

a filmes *mainstream* americanos como *The Matrix* (1999), mas igualmente à publicidade e aos videoclips, por exemplo.

É nos anos 1960 que a animação através de computador começa a dar os primeiros passos. Um dos nomes mais importantes desta época é o cineasta experimental John Whitney. Este artista havia já colaborado com Saul Bass na realização do genérico do clássico *Vertigo*, de Hitchcock, em 1958, socorrendo-se de equipamento eletrónico militar. Por essa mesma altura, começa a utilizar um computador analógico nos seus trabalhos e funda a produtora Motion Graphics. Em 1966 entra para a IBM, sendo o primeiro artista-residente da empresa. Entre as suas obras mais importantes contam-se *Catalogue*, de 1961, *Permutations*, de 1968, e *Arabesque*, de 1975. Outro cineasta que se dedicou à experimentação recorrendo ao uso de computadores foi Stan Vanderbeek. Entre 1964 e 1967, em conjunto com Ken Knowlton, realizou a série de curtas-metragens *Poem Field*.

Nos anos 1970 prosseguem e intensificam-se as relações entre as novas tecnologias informáticas e o cinema. No primeiro ano desta década é fundada uma das mais importantes produtoras de efeitos especiais do cinema, a Lucasfilm, de George Lucas. Bem se pode dizer que depois disto, nada foi como dantes.

Em 1973, Peter Foldès ganha no Festival de Cannes um prémio do júri pela curta-metragem de animação *La Faim*, na qual recorre à computação gráfica para criar as metamorfoses de objectos e formas que surgem no filme. Em 1978, surge o primeiro genérico feito com recurso a CGI (*Computer Generated Imagery*, uma expressão que se tornaria recorrente na análise técnica do cinema *mainstream* das últimas décadas), em *Superman*.

Na década seguinte haveria de continuar o cruzamento entre as tecnologias digitais e a produção cinematográfica. A produtora Hanna-Barbera introduz a animação por computador no seu processo técnico em 1980. Em 1984, John Lasseter, um animador que se tornaria nome de referência nas décadas seguintes, junta-se à Lucasfilm, e mais tarde tornar-se-ia o nome fundamental da Pixar, a mais prestigiada marca da animação por computador da atualidade. Uma produção da Pixar, inteiramente realizada em computador, *Luxo Jr.*, é a primeira a ser nomeada para o Oscar de melhor curta-metragem de animação, em 1986. Passados dois anos, a Pixar acabaria por receber o Óscar com *Tin Toy*.



Se as décadas de 1960 a 1980 conhecem diversos desenvolvimentos relevantes para a animação no que respeita à evolução das tecnologias, a verdade é que a década das mais radicais mudanças é a de 1990. A Disney e a Pixar utilizam cada vez com maior frequência os computadores como auxiliares do processo de produção ou mesmo como ferramenta exclusiva: nos filmes *Beauty and the Beast* (1991) e *The Lion King* (1994), a animação por computador é posta ao serviço da animação tradicional, mas em 1996, surge um dos mais importantes marcos da animação contemporânea, *Toy Story*, a primeira longa-metragem realizada integralmente em computador. A partir de então, contam-se inúmeras curtas e longas-metragens realizadas por computador, nomeadas e vencedoras nos mais importantes prémios, tanto em festivais de cinema como nos Oscars: *Geri's Game* (1997), *Bunny* (1997), *Shrek* (2001), *Final Fantasy* (2001), *Ryan* (2004) ou *The Incredibles* (2004) são apenas alguns exemplos.

Documentário

O cinema desde cedo desenvolveu uma especial proximidade e dedicação à realidade e aos seus acontecimentos. Os próprios filmes iniciais dos irmãos Lumière são disso um ótimo exemplo, sendo mesmo possível afirmar que inauguram a tradição documental presente ao longo da história do cinema. Ainda nos primeiros anos e décadas de existência do novo meio, surgirão dois tipos de filmes fundamentais enquanto precursores, de algum modo, do que mais tarde se chamaria documentário: os *travelogues* e as atualidades (*actualités* ou *newsreels*). Os primeiros consistiam em relatos descritivos que um narrador (muitas vezes, mas não necessariamente, o viajante) fazia de locais longínquos. As segundas, que durariam até meados do século XX, quando a televisão vem substituir o seu papel de informação e entretenimento, consistiam na filmagem de acontecimentos (muitas vezes reencenados) sob a forma de curtas metragens, que eram exibidas acompanhando uma longa-metragem ou inseridas num programa de atualidades. Uma alusão ao formato da atualidade é feita em *Citizen Kane*, na sequência (designada *News on the March*, e que de algum modo cruza o nome de duas séries de *newsreels* muito famosas nos EUA: *Fox Movietone News* e *The March of Time*) que nos mostra a biografia do protagonista.



A história do documentário, e o corpus canónico que o define, acompanham de alguma forma, e em paralelo, o cinema clássico americano, ainda que a produção de documentários nos EUA seja visivelmente inferior à de ficção, e apenas muito esporadicamente Hollywood lhe dedique especial atenção. Ainda assim, há títulos na produção americana que vale a pena salientar. Desde logo, uma das obras fundadoras do género, *Nanook of the North*, de 1922, que nos mostra a vida de uma família esquimó, ou, do mesmo autor, Robert Flaherty, o filme *Louisiana Story*, de 1948, encomendado pela Standard Oil Company.

A abordagem para-documental de King Vidor na ficção *The Crowd*, de 1928, em que recorre, para efeitos de realismo, a uma solução muito típica do documentário (a filmagem com câmaras escondidas para captar a vida das ruas) e o uso das ruas de Nova Iorque como cenário da ação deve ser igualmente destacada. Mais tarde, uma obra *noir* e de crime como *The Naked City* (1948), de Jules Dassin, voltaria a empregar a mesma estratégia, dando à história, claramente de ficção, uma moldura documentarista. Estes são exemplos muito arcaicos de uma tendência que se tem verificado cada vez mais e que consiste na diluição das fronteiras, usualmente tidas como claras e exclusivas, da ficção e do documentário.

A relação do cinema com a cidade e a sua vida é uma constante ao longo da sua história, assumindo inúmeros modos e nuances. Um dos primeiros momentos verdadeiramente incontornáveis dessa relação concretizou-se ao longo das décadas de 1920 e 1930 nas designadas sinfonias urbanas. Como é possível depreender do nome, este subgénero remete para dois aspetos fundamentais: em primeiro lugar, o próprio conteúdo temático está bem explícito no adjetivo *urbana*, que desde logo focaliza o assunto privilegiado nesta abordagem cinematográfica; em segundo lugar, o termo sinfonia remete imediatamente para um género musical como referência formal e para a música como base criativa: procura-se ver na diversidade da cidade, nos seus ritmos, formas ou design os traços de uma musicalidade que as imagens deveriam restituir ou fazer sobressair. Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Joris Ivens e Jean Vigo são nomes incontornáveis desta corrente cinematográfica.

O Homem da Câmara de Filmar (1929), obra por muitos considerada como fundadora do documentarismo e também pertencente ao género sinfonia urbana, é, por outro lado, ilustrativa da aproximação (à época recorrente) entre a vanguarda cinematográfica e o documentário. Igualmente exemplifi-

cativos disso mesmo são os filmes *Berlim, Sinfonia de uma Cidade* (1927), de Walter Ruttmann, ou *A Propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo. Em cada um destes três casos, estamos perante documentos que não se limitam a registar a realidade, mas a transfigurá-la através da experimentação formal e conceptual. Estamos longe quer do domínio da narração quer da etnografia como moldes propensos ao documentário. A observação do quotidiano é aqui uma experiência, por vezes um espanto, outras vezes uma especulação, sempre um ato de inquirição poética.

Em Inglaterra, nos anos 20, surge o Documentary Film Movement, em cujo contexto se produziram diversos títulos marcantes como *Drifters* (1929), do fundador e grande ideólogo do movimento, John Grierson, a quem se deve o termo 'documentário', *Housing Problems* (1935), baseado em entrevistas a operários londrinos, ou *Nightmail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, com música de Benjamin Britten, comentários do poeta WH Auden e som de Alberto Cavalcanti.

Filmes como *Terra Espanhola* (1937), de Joris Ivens (que já assinara em 1929 a curta-metragem *Chuva*), *Triunfo da Vontade* (1934) ou *Olímpia* (1938), de Leni Riefenstahl dão-nos a dimensão política e de propaganda de que este género muitas vezes se aproximou. Riefenstahl tornar-se-ia mesmo um dos casos mais controversos e notados da promiscuidade entre arte e política, pelo facto de ter servido o hediondo regime nazi com um génio cinematográfico incontestável.

Vale a pena igualmente a referência à série de sete filmes *Why We Fight*, encomendada pelo governo americano, produzida entre 1942 e 1945, e dirigida, sobretudo, por um dos maiores cineastas de Hollywood, Frank Capra, que fez parte do esforço de propaganda no contexto da segunda guerra mundial.

Nomes incontornáveis do cinema mundial fizeram também as suas incursões no documentário, denunciando tanto a miséria e a fome, como aconteceu com Luis Buñuel em *Terra sem Pão*, de 1933, como a violência de um matadouro (*O Sangue das Bestas*, de 1949, realizado por Georges Franju, um dos fundadores da Cinemateca Francesa) ou as atrocidades dos campos de concentração nazis (em *Noite e Nevoeiro*, 1955, de Alain Resnais, um dos mais impressionantes e célebres documentários de sempre).

A existir algum paralelismo histórico entre o documentário e a ficção entre as décadas de 20 e de 50, ele pode ser notado se atendermos àquele que

foi o momento de mais radical redefinição formal deste género cinematográfico: o surgimento, em finais dos anos 50 e início dos anos 60, dos movimentos (cúmplices, simétricos, quase poderíamos dizer gémeos, mas ainda assim bem distintos), do *cinéma vérité* em França e do cinema direto nos EUA. Obras como *Os Mestres Loucos*, de 1955, e *Crónica de um Verão*, de 1961, ambos de Jean Rouch, bem como *Primary*, de 1960, realizado por Richard Leacock e Albert Mayles, *Don't Look Back*, de 1967, de D. A. Pennebaker, *Titicut Follies*, de 1967, de Frederik Wiseman, ou *Give me Shelter*, de Albert e David Mayles, de 1970, ficariam como marcos fundamentais de uma mudança na forma de conceber e fazer documentário que não apenas redefiniria este género e as suas convenções, como influenciaria enormemente o próprio cinema de ficção. E nunca será demais recordar que estas mudanças ao nível formal foram determinantemente propiciadas pelas mudanças técnicas que deram maior agilidade às câmaras (mais pequenas) e aos sistemas de registo de som (portáteis): também por esta influência técnica sobre a dimensão formal podemos perceber a proximidade entre estes movimentos e novas abordagens da época como a *nouvelle vague* ou o *novo cinema americano* que por essa mesma altura irrompem.

A partir dos anos 80, mas sobretudo dos anos 90, e até à atualidade, o cinema documental conhece uma popularidade crescente. Nos anos 80, nomes como os de Godfrey Reggio, cuja trilogia *Qatsi*, iniciada em 1982, constitui, ainda hoje, uma referência técnica e estética incontornável no que respeita à representação cinematográfica da natureza e da civilização, Errol Morris (*The Thin Blue Line*, de 1988, é uma obra marcante pela forma como desmonta a condenação de um acusado à pena de morte, ao ponto deste ser ilibado algum tempo depois do filme estrear) ou Michael Moore, cujo *Roger and Me*, de 1989, marca o início de uma carreira cinematográfica politicamente comprometida que conheceria na Palma de Ouro atribuída a *Fahrenheit 9/11* o seu ponto mais elevado, são nomes fundamentais na história recente do documentário. Aos títulos referidos podem juntar-se outros igualmente de grande sucesso público como *Supersize me* (2004), *Genesis* (2004), *A Marcha dos Pinguins* (2005), *An Inconvenient Truth* (2006) ou *Home* (2009), os quais nos dão uma ideia muito concreta da aceitação crescente que o documentário conhece (fenómeno que se observa igualmente na combinação do género com as novas plataformas mediáticas nos chamados webdocumentários).



Vanguarda

A tomada do cinema pela narrativa haveria de conduzir ao desaparecimento dos géneros que antes dos anos 10 eram mais populares, como os *travelogues*, que nos mostravam cenários longínquos, as reconstituições e encenações, que transpunham para o cinema eventos relevantes ou os *tableau vivants* que nos apresentavam situações históricas ou lendárias marcantes. Ainda assim, se nos anos 10 e 20, tudo isto mudaria, não pensemos que apenas de narrativa – o molde que se impôs – se fez a história do cinema. Nos anos 20, o debate sobre o que é, o que pode ou o que deve ser o cinema conhece um pouco por toda a Europa aquilo que podemos designar como a sua idade de ouro, num contexto marcado fortemente pelo surgimento dos diversos movimentos modernistas que colocaram em questão os princípios, valores e procedimentos até aí predominantes no mundo das artes.

O cinema é, em diversas instâncias, influenciado pela vivacidade teórica e prática destas discussões e novas visões da arte. De modo breve, passamos a descrever as relações estabelecidas entre o cinema e os principais movimentos artísticos da época. Começamos pelo futurismo, cujo manifesto foi escrito por Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Fígaro* em Fevereiro de 1909. É na defesa da técnica como elemento fundamental das concepções tanto da vida como da arte que o futurismo se parece claramente aproximar do cinema: o cinema seria quase que uma metáfora do espírito que estes artistas e pensadores pressentiam como próprio do seu tempo. A forma como os futuristas entendiam o cinema e também a importância que lhe davam (uma arte para os novos tempos, um meio de expressão que deveria superar os passadistas teatro e literatura) está bem patente no Manifesto da Cinematografia Futurista, de 1916, no qual se sumariza o cinema futurista do seguinte modo: pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras-em-liberdade + composição de ruídos [intonarumori] + arquitetura + teatro sintético.

A capacidade do cinema para registar o movimento em imagens e manipular o ritmo e o tempo através da montagem parece ilustrar na perfeição o elogio do dinamismo e da velocidade – suscitados pela técnica – que os futuristas tão intensamente fizeram. Sendo o primeiro grupo de artistas a dedicar-se ao cinema, defendem, desde logo, para esta forma de expressão uma autonomia em relação às demais artes que destaque a sua especificidade criativa. Nos filmes realizados – e perdidos – regista-se uma tendência para a abstração e



uma denegação da narrativa que se tornariam imagem de marca de muitos dos movimentos artísticos que seguidamente se dedicaram à criação cinematográfica. Ainda que os filmes produzidos especificamente no âmbito deste movimento se tenham perdido, podemos verificar a influência da doutrina estética futurista no trabalho dos mais variados realizadores, de Eisenstein e Vertov a René Clair e Jean Epstein ou mesmo Abel Gance.

Um dos movimentos artísticos do início do século XX que dedicou atenção ao cinema foi o dadaísmo. Este movimento caracterizou-se pelo espírito de novidade, ousadia e transgressão em relação quer aos valores e costumes da época quer, sobretudo, aos códigos e dogmas vigentes no universo artístico. Daí a noção muito afincada de desordem e anarquia com que os seus intervenientes enfrentavam o processo criativo e o seu posicionamento crítico e satírico em relação quer ao gosto do público que às tradições culturais que o enformavam. A ligação entre a obra de Duchamp, um dos nomes maiores do movimento, e o cinema poderá não só ser atestada em filmes que realizou, como *Anémic Cinema* (de 1926, um jogo de palavras bem típico da abordagem criativa dos dadaístas), ou em que participou (como *EntrActes*, de René Clair, de 1924, uma das obras fundamentais do dadaísmo no cinema), mas também na pintura *Nu Descendo uma Escada*, na qual retoma a lógica de decomposição do movimento proposta e experimentada por Marey no final do século XIX.

De todos os artistas dadaístas, terá sido, contudo, Man Ray aquele que mais recorreu ao cinema como meio de expressão das suas inquietações estéticas em obras como *Rétour à la Raison* (1923) ou *Emak Bakia* (1927). Nestas obras, Man Ray parece colocar-se no exato oposto das estéticas convencionais, recorrendo aos mais diversos e por vezes incongruentes tipos de imagens, como as colagens, os *autogramas* (conseguidos através da colocação direta dos objetos sobre a película), as solarizações, os filtros ou uma montagem disjuntiva e aventureira, feita de interrupções imprevistas e cortes abruptos, para estilizar as expectativas cinematográficas mais arreigadas e interpelar o espectador

Entre as figuras fundamentais do cinema dadaísta podemos incluir ainda o alemão Hans Richter, nome igualmente decisivo da corrente mais purista e abstrata do cinema, e que, anos mais tarde, nos EUA, para onde emigraria, haveria de ser um dos mais influentes precursores do cinema experimental americano.



A proximidade do cinema à vanguarda conheceria na União Soviética um dos seus momentos mais felizes, com a obra de cineastas como Eisenstein, Vertov ou Pudovkin. Ainda que nitidamente marcadas por um discurso politicamente comprometido com o regime comunista, as obras fílmicas dos anos 20 daqueles autores apresentam algumas das marcas de experimentação estilística, retórica e semiótica mais notáveis de toda a história do cinema, incidindo o propósito de exploração sobretudo ao nível da montagem. Os filmes são fortemente influenciados pelas premissas estéticas do futurismo e pelo contexto criativo e teórico do construtivismo e do formalismo russos. Os cineastas dão uma relevância fundamental à montagem, dedicando especial interesse ao ritmo do corte e à duração do plano, mas igualmente aos conflitos e relações entre imagens, como formas de refazer as ideias habitualmente partilhadas, quer sobre os acontecimentos apresentados no filme quer sobre a forma como estes são apresentados.

Era crença de Eisenstein que a montagem deveria ser capaz de criar efeitos controlados na mente do espectador e condicionar a sua forma de pensar e interpretar um dado facto. Quer a sua concepção da montagem de atrações quer a de montagem intelectual são disso exemplo. Em obras como *A Greve* (1925), *Couraçado Potemkine* (1925) ou *Outubro* (1928), ainda que a experimentação não seja um valor por si, uma vez que serve um propósito ideológico claro, ela está bem presente.

Já Vertov, por seu lado, acreditava que a montagem haveria de permitir refazer a realidade através da sua representação cinematográfica, assumindo-a, por isso mesmo, como recurso fundamental do processo criativo. Para ele, o filme fazia-se na mesa de montagem, partindo das imagens colhidas – que procuravam registar a vida de imprevisto, como ele próprio afirmava – para construir novos sentidos e associações de ideias. Certamente, será essa noção de pesquisa e potenciação semântica que permitirá compreender *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) como um exemplar histórico notável da experimentação cinematográfica. Para além das obras referidas de Eisenstein e Vertov, vale a pena ainda salientar o trabalho de Pudovkin, em especial a trilogia composta por *A Mãe* (1926), *O Fim de São Petersburgo* (1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (1928).

Quanto ao expressionismo alemão, deu-nos um pouco de tudo: grandes realizadores como Robert Wiene e Paul Wegner, mas muito especialmente Friedrich Murnau e Fritz Lang; grandes atores como Conrad Veidt, Emil Jan-



nings ou Max Schreck; temas tratados alegoricamente como a gestação do nazismo e a predisposição coletiva do povo alemão para o mesmo; a duplicidade (o *doppelgänger*); a manipulação dos seres; a iconografia do pesadelo; as visões fantásticas; a cenografia como valor expressivo através de contrastes e distorções das linhas; a codificação enfática da maquilhagem e dos gestos. Ou seja: toda uma ambiência de escuridão e medo que atravessaria e influenciaria fortemente toda a história do cinema (vejam-se, a título de exemplo, obras como *Blade Runner* ou *Sin City*, ou mesmo a filmografia de Tim Burton) e em particular o género *film noir*. A sua produtora mais importante é a UFA, dirigida por Erich Pommer, na qual as equipas eram subordinadas ao realizador, detendo este grande liberdade artística, condição que se alteraria com a assunção da direção da mesma por parte de Goebbels. Alguns dos filmes mais importantes e definidores do movimento são *O Gabinete do Dr Caligari* (1920), de Robert Wiene, *O Golem* (1920), de Paul Wegner, *Nosferatu* (1922) e *O Último Homem* (1924), de Friedrich Murnau e *Metropolis* (1927), de Fritz Lang.

Apesar de, aquando da sua produção, Luis Buñuel não estar oficialmente vinculado ao grupo surrealista, *Un Chien Andalou* (1929), realizado com a colaboração de Salvador Dalí, é talvez o filme mais emblemático do movimento, pelo conjunto de associações livres e ousadas em que assenta a sua morfologia. O conjunto de associações do filme de Buñuel ilustra, de certa forma, aquilo que são algumas das pretensões do surrealismo: o privilégio do inconsciente sobre o pensamento racional (em que este, no limite, poderia e deveria ser mesmo liminarmente eliminado), a eclosão do onírico e do maravilhoso (através do chamado automatismo psíquico, que deveria dispensar todo o filtro lógico-racional na expressão individual, e que se concretizaria em procedimentos como a escrita automática) e a recusa de estruturas formais prévias, privilegiando a espontaneidade, a contradição e a descontinuidade.

Em certa medida, o surrealismo, surgido em 1924 e plasmado programaticamente nos manifestos assinados por André Breton, pretendia aproximar a arte da vida ou a vida da arte, nesse gesto apresentando as mais profundas experiências subjetivas, mas também transfigurando as mais banais. Para além da referida obra de Luís Buñuel, filmes como *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger (obra em que podemos seguramente ver também muito de futurista e de dadaísta), ou *Le Sang d'un Poète*, de Jean Cocteau, de 1930, são, a esse respeito, exemplares. A influência do surrealismo no cinema experi-



mental não cessaria de se manifestar, de formas mais ou menos vincadas (nas obras de Maya Deren ou Kenneth Anger, por exemplo).

Ao mesmo tempo que o dadaísmo e o surrealismo procuravam, em larga medida, estilhaçar os moldes formais que constituíram toda a tradição da representação no Ocidente, aquilo que se denomina de cinema absoluto procurava precisamente encontrar para este meio a sua maior depuração formal e privilegiava a sua concepção como uma arte plenamente autónoma, com valores e formas racionalmente dedutíveis e inteligíveis. Esta assunção de uma concepção intrinsecamente racional e abstrata da arte cinematográfica dará origem a um movimento que integrou, entre outros nomes, Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann ou Oskar Fischinger. Na obra de cada um deles parece perpassar essa espécie de utopia criativa e semiótica a que Eggeling e Richter aludem num texto de 1919 quando entreveem no cinema a promessa de uma “linguagem universal de pura forma”.

A investigação formal da pureza cinematográfica a que tais nomes se dedicaram não deixaria, porém, de contar com ensinamentos de, e referências a, outras modalidades artísticas, como a pintura (Eggeling e Ruttmann, por exemplo, têm formação nessa área) e a música (tão importante em diversas das obras do movimento, ainda que Eggeling insistisse para que a sua obra *Sinfonia Diagonal*, de 1924, um dos filmes de referência desta tendência, fosse mostrada, paradoxalmente, em absoluto silêncio). Daí que conceitos como música visual ou pintura em movimento fossem muitas vezes tomados como predicados criativos a perseguir. Ainda que o grupo tenha cessado a sua atividade, enquanto tal, por volta de 1925, este esforço de experimentação e depuração formal haveria de se fazer sentir em diversas instâncias, da animação ao documentário e ao videoclip.

Em França, um outro grupo de artistas e cineastas de vanguarda se dedicava à problematização do cinema enquanto arte e à experimentação de novas formas de expressão fílmica. São os impressionistas. É neste contexto de interrogação das características intrínsecas da sétima arte que surgem os clubes de cinema. O propósito consistia, sobretudo, em identificar a especificidade desta arte enquanto meio e matéria de expressão (e, nesse aspeto, os seus objetivos aproximam-se claramente dos do cinema absoluto).

Se a característica distintiva da corrente pictórica do século XIX que tomou o nome de impressionismo assentava no privilégio das formas de representação em detrimento do objecto representado, a corrente cinematográfica



homónima da década de 1920 assentou o seu programa numa inquietação epistemológica e estética semelhante. Prova disso são as manipulações da imagem que as obras que a constituem exibem: do ênfase dado à montagem, aos ritmos e tons que ela permite criar, ao uso de diversas soluções de focagem e de transição, passando pela apresentação de imagens em velocidade lenta e pelo recurso aos planos fechados, toda uma experimentação estilística é operada no sentido de colocar em evidência as potencialidades e propriedades expressivas e epistémicas do meio cinematográfico.

Neste contexto, um cineasta de enorme fulgor visionário e ambição criativa se destaca no início da década de 1920: Abel Gance. Em *A Roda*, de 1922, leva a experimentação com a montagem rápida a uma depuração ímpar e uma inventividade inédita. Ao lado desta, outras obras se revelariam importantíssimas para a caracterização desta corrente cinematográfica como *Napoleão*, do mesmo Gance, *El Dorado* (1921), de Marcel LHerbier, *Menilmontant*, de Dimitri Kirsanoff (1926) *La Chute de la Maison d’Usher* (1928), de Jean Epstein, ou *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac. São filmes claramente ilustrativos do esforço de transgressão e exploração que se manifesta das mais diversas e profícuas formas.

Ainda que a relação do cinema com as vanguardas não tenha cessado ao longo da história, com particular incidência nos anos 50 e 60, é nos anos 20 que a ligação entre vanguarda cinematográfica e vanguarda artística mais se faz sentir, e daí o destaque que aqui mereceu.

Indie

Do mesmo modo que outros tipos, géneros ou movimentos, também o cinema independente (comumente designado *indie*) se torna difícil de descrever e definir. Desde logo a questão coloca-se sobre o seu estatuto de género ou de movimento, e haverá boas razões para o incluir numa ou noutra categoria: um género porque os seus filmes tendem a exibir uma série de características que os assemelham ou, pelo menos, aproximam; um movimento porque, de algum modo, existe uma espécie de doutrina estética, com premissas e propósitos deliberados que orientam os seus criadores.

O cinema *indie* define-se e caracteriza-se, muitas vezes, e pelo menos em certos aspetos, por contraposição ao cinema comercial ou *mainstream*. Desde

logo, geograficamente: o cinema *mainstream* vem de Hollywood, na costa oeste, ao passo que a produção independente está muito localizada na costa este dos EUA. O *mainstream* tende a privilegiar as estrelas, o *indie* os atores talentosos, ou mesmo os não-atores. O *mainstream* valoriza a ação e a espetacularidade, o *indie* a personagem e o intimismo. O *mainstream* dispõe de grandes orçamentos e sofisticados recursos técnicos, o *indie* tende a ser produzido com baixos custos e equipas pequenas. De um lado, temos, no extremo o *state of the art*, do outro, o *do-it-yourself*.

Se esta separação e contraposição nos parece, ainda nos dias de hoje, bastante pertinente, a verdade é que nos tempos mais recentes muita coisa mudou: desde logo, o volume de produção, que deixou de ser um fenómeno quase marginal para se tornar uma prática disseminada; depois, o reconhecimento artístico e institucional, com vários filmes *indie* a receberem o Oscar de Melhor Argumento Original; por fim, a consagração no certame que é especialmente dedicado a este tipo de produções, o Festival de Sundance, criado por Robert Redford. A tudo isto acresce que muitos dos autores que se iniciaram numa lógica de produção independente acabaram por se transferir para a indústria, uns definitiva, outros intermitentemente.

Alguns dos nomes que lançaram ou consolidaram a popularidade deste tipo de filmes são John Cassavetes, cujo trabalho de grande improviso e intensidade com os atores o tornaram uma referência (*Shadows*, de 1959, ou *A Woman under Influence*, de 1974, são duas das suas obras mais importantes); Jim Jarmush, cujo minimalismo narrativo (reconhecidamente herdado de Ozu) é uma das suas marcas distintivas (*Stranger than Paradise*, de 1984, *Dead Man*, de 1995, ou *Ghost Dog*, de 1999, são obras a ter em conta); Hal Hartley, cineasta que assume a influência da *nouvelle vague*, mas cuja carreira, depois de um início promissor e elogiado, com *Trust* e *Simple Men*, no início dos anos 90, não atingiu a notoriedade esperada; Spike Lee, cineasta afro-americano que fez em várias das suas obras, como *Do the Right Thing* (1989) ou *Malcolm X* (1992), precisamente da sua condição étnica, social e política o tema central; Steven Soderbergh, cujo *Sex, Lies and Videotape*, de 1989, se constituiu como um marco, ao sair do circuito *art-house* para o comercial (aliás, Soderbergh é um dos casos mais notáveis de divisão da carreira entre o *indie* e o *mainstream*); Gus Van Sant, cujos planos-sequência inspirados em alguma medida na obra de Bela Tarr constituem uma das mais singulares propostas estéticas do cinema americano (*Gerry*, de 2002, ou *Elephant*, de 2003,



são disso exemplo); os irmãos Coen, também eles trabalhando no limiar entre o *mainstream* e o *indie*, ora pendendo para um ora para outro dos lados, numa revisitação constante dos géneros clássicos americanos (*Fargo*, de 1996, vencedor do Oscar de Melhor Argumento Adaptado, ou *No Country for Old Men*, de 2007, vencedor do Oscar de Melhor Filme, são obras ilustrativas da versatilidade e talento da dupla); Paul Thomas Anderson, que se confirmou desde meados da década de 90 como um dos mais talentosos cineastas da sua geração (*Magnolia*, de 1999, ou *There will be Blood*, de 2007, contam-se entre as obras-primas incontestadas da cinematografia americana recente); Wes Anderson, cineasta de culto, em larga medida pela ambiguidade com que trata os géneros da comédia e do drama em várias das suas obras, como *The Royal Tenenbaums* (2001) ou *The Life Aquatic of Steve Zissou* (2004); ou Sofia Coppola, filha do lendário Francis Ford Coppola, primeira mulher a ser nomeada para o Oscar de Melhor Realizador, com *Lost in Translation*, de 2003 (categoria em que Kathryn Bigelow seria a primeira mulher a vencer, em 2009).

Filme de Culto

É sobretudo nos anos 70 que a ideia e o fenómeno do filme de culto se dissemina cada vez mais. Não que antes não houvesse, com certeza, adoração um tanto ou quanto injustificável, subjetiva e mesmo clandestina por obras relativamente marginais. Mas é a partir de então que tal se verifica numa escala bastante abrangente.

A ideia de filme de culto levanta desde logo um problema que tem a ver com a caracterização e a definição do que seja uma obra de culto, tal a diversidade de critérios que lhe podem ser aplicados. E, no entanto, quando tal expressão é usada, todos parecem saber exatamente ao que se referem.

Alguns aspetos que podem ser referidos a este propósito prendem-se com o seguinte: um filme de culto contrapõe-se, usualmente, a um filme *mainstream* (ainda que essa distinção se tenha vindo a esbater); é, de algum modo, um fracasso (seja de público ou de crítica, seja inicial ou constante), mas que vai ganhando uma aura de sucesso ou aceitação crescente; os temas podem ser muito diversificados, mas o sexo e a violência contam-se entre os mais presentes; o pós-modernismo pode ser um bom enquadramento teórico para este fenómeno, com a sua ideia de hibridismo de estilos e géneros e a sua diluição



de hierarquias, integrando, por exemplo, o *kitsch* ou o *trash* na esfera da arte; o baixo orçamento e as debilidades técnicas tendem a ser vistas como sinais de autenticidade criativa e coragem artística, mais do que como deficiências imperdoáveis (os chamados série B ou o *grindhouse* são disso exemplo).

Se recuarmos na história do cinema, vemos que paralelamente com as *ma-jors* existiu um conjunto de estúdios essencialmente dedicados à produção de série B que ficaria conhecida como a *poverty row*. Aquilo de que se ocupam é da produção de filmes de baixo custo, mas cuja qualidade pode ser muitas vezes surpreendente. Algumas destas produções e estúdios seriam objeto de culto posterior, como acontece, por exemplo, com a curiosa dedicatória que Jean-Luc Godard faz à Monogram, uma das produtoras mais importantes da *poverty row*, em *O Acossado*, um dos filmes-emblema da *nouvelle vague* (já agora, refira-se que Quentin Tarantino, um dos mais conhecidos e aclamados dos cineastas de culto deu o nome de Band Apart à sua produtora, em alusão precisamente ao filme de Godard, *Band à Part*).

No final da época dourada dos grandes estúdios, vale a pena referir o surgimento em 1954 da produtora independente AIP (American International Pictures) fundada por Roger Corman, com o ator Vincent Price, e que lança uma série de adaptações de textos de Edgar Allan Poe que se tornariam objeto de culto, como *The Pit and the Pendulum* (1961) ou *The Raven* (1963). Um dos aspetos mais notórios do estúdio é a sua atenção ao público jovem, baseando-se no circuito dos drive-in e com temas ousados como as drogas e o sexo, de que é exemplo *The Trip* (1967). O estúdio ficaria conhecido informalmente como a “universidade-Corman”, já que muitos dos intervenientes fundamentais da nova Hollywood por ali passaram, aprendendo a filmar com pouco dinheiro e pouco tempo: Coppola, Scorsese, Hopper, de Palma ou Bogdanovich são alguns ilustres exemplos.

Mas se quisermos recuar na história do cinema, podemos ver que algo parecido com o cinema de culto aconteceu desde, pelo menos, a década de 20, com os cineclubes e as revistas de crítica surgidos nesta época a revelarem-se locais privilegiados de discussão sobre a essência do cinema, no contexto das vanguardas e pressupondo uma abordagem mais experimental à sétima arte. Aliás, tanto o cinema experimental, como o documentário ou mesmo o cinema de animação tendem a ser vistos como géneros especialmente propícios a uma certa ideia de culto do cinema.

Se quisermos apontar uma lista de filmes, de géneros ou de autores que ao longo da história do cinema mereceram um especial culto, pelas mais diversas razões, podemos incluir nela desde o clássico surrealista de 1929, *Um Cão Andaluz*, de Buñuel, ao excêntrico *Freaks* (1932), de Tod Browning, passando por muitos filmes de série B de realizadores como Jacques Tourneur ou Edgar G. Ulmer, ou mesmo de série Z, como as obras do *pior realizador de todos os tempos* (título que só por si é pretexto para o culto), Ed Wood, entre os quais se conta *Plan 9 from Outer Space* (1959). Depois da segunda metade da década de 60, os filmes de Russ Meyer, os filmes de *exploitation* em todas as suas derivações (black-, nazi-, sex-, etc.), o cinema *trash* (de que *Rocky Horror Picture Show*, de 1975, é o mais célebre caso), os *western-spagheetti*, *Easy Rider* ou *Wild Bunch* (ambos de 1969), as comédias do coletivo Monty Python, fantasias e distopias futuristas como *Barbarella* (1968) ou *Mad Max* (1979), ou os *mockumentaries* *Cannibal Holocaust* (1980) e *This is Spinal Tap* (1984) são outras obras clássicas de culto (expressão que não deixa de conter um aparente paradoxo). Da mesma forma, os filmes de artes marciais e os filmes de *gangsters* criaram as suas próprias tradições de culto, com linhagens de obras marcantes para uma específica comunidade de fãs.

Por outro lado, encontramos obras de reconhecido mérito artístico que, por um ou outro motivo, passaram a ser vistas como filmes de culto: *Brazil* (1985), de Terry Gilliam ou *Archangel* (1990), de Guy Maddin, eventualmente pelo insólito dos seus imaginários; *Romeo and Juliet* (1996), de Baz Luhrmann, *The Big Lebowski* (1998), dos irmãos Coen, ou *Requiem for a Dream* (2000), de Darren Aronofsky, pelo modo como, cada um à sua maneira, souberam chegar a uma audiência jovem; *The Blair Witch Project* (1999), pela forma como geriu toda a expectativa dos seus espectadores; *Be Kind Rewind* (2008), de Michel Gondry, pelo modo como soube interpretar a cinefilia do seu tempo. Depois, podemos, a título de exemplo, indicar filmes de cinematografias periféricas que conquistaram a sua legião de fiéis espectadores: *Amores Perros* (2000), produção mexicana, *Itchi the Killer* (2001), produção japonesa, *Cidade de Deus* (2002), produção brasileira, *Oldboy* (2003), produção sul-coreana e objeto de um *remake* americano (o *remake* pode, aliás, ser visto como mais um critério de avaliação do culto de uma obra).

Outros filmes cujo estatuto de obra de culto obriga a uma definição bastante lata e elástica são, por exemplo, *Memento* (2000), obra emblemática de Christopher Nolan, um dos mais conceituados realizadores contemporâneos,



Donnie Darko (2001), estreia auspiciosa de Richard Kelly na realização, cuja carreira posterior não conseguiu cumprir tudo o que prometeu, *Fight Club* (1999), filme com fracos resultados no circuito comercial, mas que progressivamente se viria a tornar uma referência geracional, ou obras de ficção científica como *2001 – A Space Odyssey* (1968), *Blade Runner* (1982), *Akira* (1988) ou *Matrix* (1999) que, eventualmente, pelo caráter futurista ou premonitório precisam de mais tempo para um cabal entendimento das suas ideias.

Se falamos sobretudo de cinema americano, a este propósito, é porque o cinema europeu se rege por uma lógica substancialmente distinta: em vez de cinema de culto, temos tendencialmente um cinema culto, um cinema que, por si mesmo e à partida, existe em círculos relativamente restritos, como os cineclubes e os festivais, já de si lugares de culto cinéfilo. Ainda assim, é sempre possível indicar um ou outro realizador, obra ou movimento que tenderão a enquadrar-se melhor na conceção comum de filme ou autor de culto como Pier Paolo Pasolini, *Feios, Porcos e Maus*, *Manual de Instruções para Crimes Banais* ou o movimento Dogma 95.

De igual modo, podemos sempre tomar o cinema de culto como uma forma de tentar fazer justiça a obras que, de algum modo, o público ou a crítica tendem a subestimar. A nosso ver, filmes como *O Último Homem* (1924), de F. W. Murnau, *Napoleão* (1927), de Abel Gance, *Fuego en Castilla* (1960), de José val del Omar, *Soy Cuba* (1964), de Mikahil Kalatozov, ou *Tron* (1982), de Steven Lisberger, para referir apenas alguns e bastante diversos casos, mereceriam, eventualmente, uma reapreciação crítica e popular.

