

## O mapa e o território.

Alberte Pagán

O meu primeiro encontro co cinema experimental aconteceu, de casualidade, na London Film-makers' Co-op a princípios dos anos 90. E digo de casualidade porque acudim ali da mão da literatura: mirando a programação cultural da cidade topara o anúncio dumha sessão de cinema na que se incluía umha película de Jean Genet, o que me chamou a atenção.

Afeccionado ao cinema desde umha idade moi temperá, eu sentia porém que as películas que consumia até a saciedade nom me enchiam, algo falhava, algo faltava. Como espectador sentia que as ficções comerciais me tratavam infantilmente. Ficava o pequeno oásis das seqüências dos créditos, onde topava resíduos de puro cinema, de criação visual nom contaminada polas exigências da narração. E buscava programações alternativas, no National Film Theatre, no ICA, e descobria o cinema de Chantal Akerman, que aliviava um tanto a doença, sem chegar a curá-la. Porque, como bem lhe criticava Jonas Mekas, por que tinha que converter à ama de casa de **Jeanne Dielman** numha prostituta assassina? Que instintos escuros nos pressupõem ao público para convertê-lo tudo num espectáculo barato?

E nisto chegou Genet e, através del, topei-me de focinhos co cinema experimental. Nada me tinha preparado para o choque mental que isso me supuxo. Mentres **Un chant d'amour**, assi como outras peças de contido explícito (lembro **The Place Between Our Bodies**, de Michael Wallin), som acessíveis e doadamente interpretáveis, algumas das películas de aquela sessão quitárom-me o sono e excitárom o meu intelecto de tal jeito que me convertérom no espectador mais assíduo da LFMC durante um ano. Porque por fim topara um cinema que nom me tratava de parvo, que me obrigava a pensar e a participar na construção da película.

Podia compreender as motivações e os significados de obras como **Fireworks** de Kenneth Anger ou as animações de Larry Jordan e Vanderbeek ou mesmo os mandalas psicodélicos e místicos de John Whitney. Pero como enfrentar-me à remontage de **The Doctor's Dream** (Ken Jacobs) antes de saber o que é o *found footage*, ignorando se essas imagens som recicladas ou foram filmadas por quem assina a obra? Ou à montagem aleatória de **The Cut-Ups** (William Burroughs e Anthony Balch)? Ou aos fotogramas pretos e brancos de **Arnulf Rainer** (Peter Kubelka)? Ou à temporalidade de **Fogline** (Larry Gottheim) e à de **One Second in Montreal** (Michael

Snow)? Ou ao estruturalismo de **Moment** (Bill Brand)? Ou ao materialismo de **Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles Etc.** (George Landow) e **Mothlight** (Stan Brakhage)? Por citar só obras incluídas naquela programação de Fevereiro de 1991.

Para as novas gerações estas películas formam parte do cânon do cinema experimental ocidental; som perfectamente assimiláveis e acessíveis, tanto semântica como fisicamente: a literatura sobre elas aumenta de ano em ano, podem-se ver em festivais cercâns, na Rede ou em DVD. A nossa educação audiovisual é muito mais avançada.

### **Cumpre umha história?**

Mas para umha pessoa que, sem a bagage necessária (ou cumha bagage equivocada, escorada cara ao cinema comercial narrativo), se enfrenta por vez primeira a estas obras o choque é brutal. De aí a necessidade dumha teoria e a necessidade dumha história, porque a história nos permite buscar origes e motivações e topar paralelismos com outras artes abstractas, a música, a pintura, e topar-lhe um sentido que nos permita um *retorno à razom*.

Se a umha autora de comédias se lhe pede que explique que é o que pretende coas suas películas, umha resposta possível seria a de "fazer rir" ao público. Se a um cineasta experimental se lhe pergunta que pretende coa sua obra, a resposta poderia ser "fazer pensar". Depois do meu descobrimento da LFMC, com todas essas películas habitando-me durante um longo tempo (nom volvim ver **The Doctor's Dream**, mas tres décadas depois as suas images seguem frescas na minha cabeça), comecei a buscar informação sobre elas, umha informação escassa naqueles tempos. Assi topei as poucas histórias sobre o cinema experimental daquela publicadas e decatei-me de que gram parte delas estavam escritas polos próprios cineastas: Malcolm Le Grice, Stephen Dwoskin, Peter Gidal, Jonas Mekas, Standish Lawder, Jean Mitry... E entom entendim que o cinema experimental era igual de alheo e chocante para a crítica tradicional, para as e os cinéfilos convencionais, como o era para mim, de jeito que, quase por obriga, fôrom as e os cineastas quem tivérom que sentar a explicar as suas motivações e a escrever as suas histórias e as suas próprias críticas. O cineasta, por necessidade, volveu-se crítico e teórico e historiador e divulgador.

Nom sei se neste senso as cousas cambiárom muito: multiplicárom-se as histórias alternativas, o cinema experimental converteu-se em

matéria e material acadêmico, as teses abundam, mas de cara ao grande público a palavra "cinema" segue a significar "película comercial de ficção". A história segue a estar escrita pelos vencedores (pelo mercado), e as e os cineastas alternativos seguimos a ter que escrever as nossas histórias e as nossas críticas. Veja-se, se nom, o caso do Novo cinema galego.

Neste senso o cinema segue a arrastar um grande desfasamento com respeito às outras artes: onde a gente enche os teatros para escoitar música experimental, contemporânea ou electrónica, onde a gente fai cola para ver exposições de Rothko ou Tàpies (ou, cando menos, a sua presença e aceitação social estão asseguradas), o cineasta experimental segue a projectar a sua obra em certos guetos (festivais ou nom) especializados.

E isso a pessar dumha história que vai engrandecendo e apontoando o campo, e que acaba por converter (fijade-vos nos termos) em "tradicional" o que antes era "vanguarda"; a história acaba registrando (atentas e atentos ao oximoro) umha "tradição vanguardista".

### **Que história cumpre?**

A história serve, portanto, como teoria e crítica, porque nos permite ver analogias e tendências e, já que logo, facilita a nossa compreensão das obras. Mas, que história cumpre? Que mapa traçamos?

O mapa permite-nos explorar o território, mas o mapa nom é o território, senom umha interpretação del. Toda história é umha construção cultural, e portanto ideológica. (Penso no livro canônico do cinema experimental estadunidense, ***Visionary Film***, que tristemente só cita a obra dumha mulher, Maya Deren, nas suas 450 páginas.) O mapa ideal seria aquel que coincide co território, escala 1:1. Mas daquela nom teria sentido porque nom seria prático. Já que logo, o mapa ideal é aquel que nom existe; a perfeição do mapa implica a sua desapareição.

Nas primeiras décadas do invento era possível umha história cercana à escala 1:1: eram poucas as películas produzidas no campo experimental e portanto a história podia incluí-las todas. Antes, umha image dumha película de Bergman produzia efectos parecidos numha cinefília homogeneizada. Agora o mapa e o território cada vez se afastam mais. E as diferentes cinefílias expandem-se e divergem. Os

cânones diversificam-se, e com eles as histórias e os públicos. Cada pessoa cinéfila construe ou pode construir o seu cânon particular.

Agora o universo cinematográfico, em contínua expansão, é inabarcável, e a história fai-se impossível. Ninguém é quem de abarcar todo o cinema produzido, e por isso cada história nom deixa de ser um percorrido pessoal e subjectivo (vivencial) por esse amplo território; um percorrido por aquilo ao que cada quem, polas suas circunstâncias geográficas, sociais e econômicas, tivo acesso. A história nom pode ser mais que umha antologia pessoal.

Que mapas podemos fazer? Se me dirixo a umha empresária, poderia traçar as rotas que levam aos parques empresariais; se a um amante da história, marcarei petróglifos e castros e pontes medievais; se a umha turista, indicarei praias e hotéis e restaurantes e parages naturais; se a um afeccionado à literatura, constatarei casas natais, cemitérios, cenários de novelas... Os mapas diferirám muito entre si, ainda que o território permaneça imutável.

## O cânon

E o mapa terá que marcar fitos e referências, e portanto, queira ou nom, contribuirá ao estabelecimento de cânons. E aí entra a ideologia. Durante demasiados anos considereei **O nascimento dumha naçom**, de Griffith, como umha absoluta obra mestra porque as histórias do cinema lidas assi mo figérom crer. Histórias e críticas seguem, maioritariamente, a insistir no seu carácter excepcional, confundindo destreza técnica com valores estéticos e gramática com semántica. Como pode ser nom só já umha obra mestra, senom tam só umha boa obra, aquela narraçom absolutamente maniquea, plana, infantil, sem nengumha profundidade narrativa ou psicológica, na que se justifica o nascimento do Ku Klux Klan e onde mesmo algumha das personagens afroamericanas, como bom exemplo da manipulaçom ideológica, estão interpretadas por actores brancos pintados de negro? Por que se eleva à categoria de arte a hábil construçom sintagmática, deixando de lado algo muito mais importante, a semántica, os significados? Por que a crítica adoita deixar de lado nom só os significados das películas, senom a significaçom dos meios de produçom?

Nestes tempos marcados pola violência de gênero leo críticas de gente (Mark Cousins no *Sight & Sound*) que se propom deixar de ver as películas de Woody Allen ou de Roman Polanski, por coerência ética, dim. Alegra-me ver que haja alguém que entenda, por fim, que

as películas nom som objectos neutros saídos da nada, senom que som resultado duns procesos artísticos, sociais e económicos, e esses contextos acabam formando parte da obra em si; o resultado final é inseparável do seu proceso: materialismo puro. Mas gostaria que estas persoas que criticam as películas polo machismo ou comportamento pouco ético dos seus directores fossem igual de coerentes quando do que se trata é de situaçons laborais de explotación, ou uso pouco ético de populaçons nativas, ou desfeitas medioambientais durante as rodages, por exemplo.

Por que sempre se repetem as mesmas histórias coas mesmas referências? Porque, ao igual que no caso dos diferentes jornais que reproducen a diário a mesma mancha de novas-espectáculo, as fontes som sempre as mesmas. A historiografía académica nom adoita ver mais películas que aquelas que já aparecen registradas nas histórias anteriores. (Com loáveis excepçons: a *História do Cinema* de Mark Cousins tenta descentralizar o seu percorrido. E os ataques ideológicos a umha história descentralizante como a sua nom se deixam esperar, disfarçados de "rigor académico": desseguida o desprestigiam por nom mencionar nengumha película do "mestre" Eric Rohmer, quando na realidade o que están a insinuar é: Nom nos cámbies o cánon, deixa-te de caprichos descentralizadores, nom nos fagas perder o control sobre o território.) A historiografía académica cita as películas já citadas anteriormente, para poder pôr umha sisuda nota a pé de página, de jeito que a visibilidade das obras citadas aumenta exponencialmente de tese em tese e de livro em livro. É um processo acumulativo: cada nova mençom afiança o estátus da película como "clássico". Círculo vicioso do cánon: ao que mais tem mais se lhe dá. E quantas vezes se citam as obras só através da literatura, sem acodir às fontes primárias, às películas em si. A abundância de erros descritivos assi semelha indicá-lo. E o território adapta-se ao mapa, e nom à inversa, quando elegemos como obras de estudo aquelas que se ajustam ao nosso campo de trabalho, deixando inexplorados amplos territórios.

### **Críticas normativas e críticas descritivas**

Temos que romper coa história dos vencedores, é dizer, da indústria, do mercado, em definitiva do capital, e temos que romper co cánon e co etnocentrismo dos vencedores. A história e a crítica dos vencedores som umha história e umha crítica normativas, que nom descrevem a realidade senom que nos dim como tem que ser essa realidade. "Umha persecuçom de película", escoito no telejornal. "Isso nom é umha película, é um documental", ou "Isso nom é umha

película, é umha curta”, escoito na cafetaria. Continuamente nos dim como *deve* ser umha película: longa, de ficção e espectacular.

E as histórias oficiais oferecem narrativas perfectamente lineais nas que uns estilos dam passo a outros, umhas escolas engendram outras, uns descobrimentos gramaticais abrem a porta a todo o que vem detrás, e nas que a originalidade (a fascinação com isso de ser o primeiro em fazer algo) é um valor em alça. É nesse no único campo no que a história oficial contempla o cinema experimental, como laboratório de novidades; fazer o que nunca se fijo antes, abrir caminhos. Mas segundo esta interpretação **...ere erera baleibu icik subua aruaren...** de José Antonio Sistiaga nom teria valor porque já a alguém se lhe ocorrera, moitas décadas antes, pintar directamente sobre o celuloide.

Ademais da originalidade e da linealidade da história, existe também o prejuízo da impronta social que há de ter umha obra para ser reconhecida como importante: tem que acadar um grande público (ou um grande público especializado), ser amplamente conhecida e abrir “novos caminhos”, ter influência noutra gente, “marcar”; só assi poderá garantir umha menção nas futuras histórias do cinema (que se convertem em histórias da recepção crítica e comercial do cinema, nom em histórias do cinema). A academia (e os festivais como parte do mesmo sistema) intenta acoutar de cotio o campo de estudo, ante uns novos meios de exibição e difusão que se lhes vam das mãos. Primeiro só aceitam o feito em celuloide; depois, ante a inevitabilidade do cinema digital, as películas ham de estar guardadas em certo formato específico. Toda película que aspire a ser reconhecida ha de cumprir certos requisitos *industriais*; e neste elitismo imposto valora-se igualmente a “dificuldade” como argumento estético, desbotando o “doado” e sobre todo o “barato” (de aí a resistência à consideração dos discursos livres do vídeo como parte da história do cinema). Todo o que nom passe estes filtros nom tem incidência social e portanto é prescindível. E estes agentes elitistas som os primeiros em acusar de elitismo ao cinema experimental, quando é um cinema para todo o mundo e, o que é mais importante, que todo o mundo pode fazer, quando polo contrário só uns poucos varões brancos som quem de dirigir umha grande superprodução de massas que, ademais, transmite umha ideologia capitalista reacionária e apartam a essas mesmas massas da produção, do discurso, da fala.

O cinema experimental escapa dos códigos pola sua própria definição. É um cinema nom codificado, livre. Nengumha crítica nem nengumha história é quem de pôr-lhe portas. Moitas das críticas a películas experimentais reduzem-se a umha descrição do seu aspecto visual. Por umha banda, estas descrições podem indicar incapacidade de entender além da forma física; por outra, pode ser

umha escolha consciente e umha renúncia a interpretações psicológicas: descrevamos a película e deixemos as interpretações para o público lector.

Penso na recensom que Dwoskin fixo dum texto hoje em dia tam "clássico" (sobre o que existe umha amplíssima literatura descritiva e interpretativa, e um consenso valorativo) como **Wavelength** (Michael Snow): o cineasta-crítico-historiador dedica-lhe tres páginas a umha pura descrição que parte das notas tomadas durante o seu visionado, e que, a modo de exemplo, começam assi:

"interior quarto

janelas

sons tráfico

vista de tráfico que passa

destelos amarelos, laranja, azul

*(assobios na audiência)*

duas pessoas entram no quarto

sons de passos

Beatles, etc, viver é doado, etc."

Estas notas som um intento descritivo de apreender o que se ve. Assi comecei a escrever eu sobre cinema, nom para o público, senom para mim mesmo, para tentar fixar o visto na pantalha e dar-lhe senso ou significado. Umha crítica deste estilo hoje em dia nom é necessária, porque podemos acudir às fontes primárias a golpe de rato. Mas serve para deatarmos-nos da forma das películas, e para construir o significado, num processo posterior, a partir da forma das películas. A crítica descritiva é umha crítica materialista que mesmo, como nas notas de Dwoskin, pode fazer alussom à projecção em si como acontecimento ("assobios na audiência"), demonstrando que o lugar e o contexto de visionado pode influir muito na nossa percepção e valoração da película.

O materialismo inerente a tantas e tantos cineastas experimentais leva-os a enfrentar-se à materialidade do cinema nas suas películas, mas não só ao material plástico da película, senão a todo o que rodeia a criação cinematográfica, a projecção, a audiência, a assimilação de significados, a óptica... De aí que muitas películas tenham vontade de manifestos artísticos (o ***Traité de bave et d'éternité*** de Isidore Isou, o ***Marinetti*** de Albie Thoms) ou sejam de por si tratados de teoria cinematográfica, como ***Algonquin Park Early March*** (Mark Lewis, 2002), ***La Queue tigré d'un chat comme un pendentif de parebrise*** (Jean-Claude Bustros, 1989) ou a já explícita desde o título ***Video-Theorie 2*** (Dellbrugge & De Moll, 1992).