

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



**"A FÁBRICA DE IMAGENS"**  
**O CINEMA COMO ARTE PLÁSTICA E RÍTMICA**

**Helena Sofia Miranda Brandão**

MESTRADO EM FILOSOFIA  
Área: Estética e Filosofia da Arte

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



**"A FÁBRICA DE IMAGENS"  
O CINEMA COMO ARTE PLÁSTICA E RÍTMICA**

**Helena Sofia Miranda Brandão**

MESTRADO EM FILOSOFIA  
Área: Estética e Filosofia da Arte

Dissertação orientada por:  
Professor Doutor Carlos João Nunes Correia

2008

Ao meu mecenas anímico  
Carlos Morganho

## RESUMO

*L'Usine aux Images* é uma obra póstuma de Ricciotto Canudo que reúne os seus artigos sobre Cinema, publicados em diversos periódicos entre 1908 e 1923. Sendo um dos percursores da teoria e da crítica cinematográficas, o autor a quem é atribuída a designação de «Sétima Arte» defende que a especificidade do Cinema reside na sua capacidade de síntese entre as Artes do Espaço ou Plásticas (a Arquitectura e os seus complementos, a Pintura e a Escultura) e as Artes do Tempo ou Rítmicas (a Música, por sua vez complementada pela Dança e pela Poesia), entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o real e o ideal, entre a Ciência e a Arte. Além de definir as propriedades do Cinema, Canudo inscreve-o no domínio das outras disciplinas artísticas, conferindo-lhe um carácter estético, e reconhece-o enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as outras Artes, num projecto de Arte Total.

Através da análise dos seus textos dedicados à Sétima Arte, pretende-se recuperar a proposta deste autor relativa ao estatuto artístico do Cinema, contribuindo para uma observação da influência das outras Artes no seu domínio, mas também contrariar o cliché que tende a reduzir o contributo teórico de Canudo ao "Manifesto das Sete Artes". Paralelamente, procura-se observar o legado da Teoria das Sete Artes no panorama cinematográfico contemporâneo, reiterando a manutenção da pertinência de alguns dos seus vestígios que ainda hoje continuam a contribuir activamente para a forma como se pensa e teoriza o Cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema, Teoria das Sete Artes, Obra de Arte Total

## RESUME

*L'Usine aux Images* c'est une œuvre posthume de Ricciotto Canudo qui réunit ses articles sur le Cinéma publiés dans divers périodiques entre 1908 et 1923. L'auteur, à qui s'attribue la désignation "Septième Art, c'est un des précurseurs de la théorie et de la critique cinématographiques, et il défend que la spécificité du Cinéma est sa capacité de synthèse entre les Arts de l'Espace ou Plastiques (l'Architecture et ses suppléments, la Peinture et la Sculpture) et les Arts du Temps ou Rythmiques (la Musique, complétée par la Danse et la Poésie), entre l'apollinien et le dionysiaque, entre le réel et l'idéal, entre la Science et l'Art. Plus que définir les propriétés du Cinéma, Canudo l'inscrit dans le domaine des autres disciplines artistiques, en lui conférant un caractère esthétique, et le reconnaît comme langage capable de renouveler, transformer et diffuser les autres Arts, dans un projet d'Art Total.

À travers l'analyse de ses textes consacrés au Septième Art, notre objectif est celui de récupérer la proposition de cet auteur relative au statut artistique du Cinéma, en contribuant ainsi à une réflexion sur les influences des autres Arts dans son domaine et combattre le cliché de réduire la contribution théorique de Canudo au "Manifeste des Sept Arts". En même temps on cherche aussi l'observation de l'héritage de la Théorie des Sept Arts dans la scène du cinéma contemporain, réaffirmant la pertinence de certains vestiges qui continuent à participer activement dans la pensée sur le Cinéma.

MOTS-CLÉ: Cinéma, Théorie des Sept Arts, Œuvre d'Art Total

## ABSTRACT

*L'Usine aux Images* is a Ricciotto Canudo's posthumous work that assembles his articles on Cinema edited in several publications between 1908 and 1923. As one of the pioneers in cinematographic theory and critic, the creator of the term «Seventh Art» defends that Cinema's particularity lies on its capacity of synthesis between Spatial or Plastic Arts (Architecture and her complements, Painting and Sculpture) and Time based or Rhythmical Arts (Music, complemented by Dance and Poetry), between the Apollonian and the Dionysian, between real and ideal, between Science and Art. More than simply defining Cinema's qualities, Canudo introduces it to the universe of other artistic disciplines, giving it an aesthetic background, and recognizing it as a language able to renew, to transform and to cast new approaches of the other Arts, all assembled in a project of Total Art.

Through the analysis of his texts devoted to the Seventh Art the aim is to recover the author's proposition about Cinema's artistic status, contributing to an observation of the influences of other Arts in its domain, but also to contradict the commonplace assertions that tend to reduce Canudo's theoretical contribution to one single text (the "Seven Arts Manifest"). In parallel, we seek to identify the legacy of the Seven Arts Theory in the cinematographic contemporary context, underlining the relevance of some of its tracks that still today keep on contributing actively to the way in which we theorize Cinema.

KEYWORDS: Cinema, Seven Arts Theory, Total Artwork

## ÍNDICE GERAL

SIGLAS .....	4
AGRADECIMENTOS .....	5
INTRODUÇÃO .....	6
PARTE I – O NASCIMENTO DA OBRA DE ARTE DO FUTURO	
1. A classificação das Artes e a Obra de Arte Total .....	18
1.1. Apolo, Dioniso e... Mercúrio .....	21
1.2. <i>A Obra de Arte do Futuro</i> .....	30
PARTE II – A TEORIA DAS SETE ARTES	
2. A Sétima Arte e a sua Estética .....	37
2.1. Definição de Cinema e das suas propriedades .....	44
3. <i>O Cinema ou o Homem Imaginário</i> .....	54
3.1. A nova linguagem .....	55
3.2. A nova obra e o novo artista .....	63
3.3. O público .....	68
4. <i>A Fábrica de Imagens é uma Arte?</i> .....	73
5. Crítica e géneros cinematográficos .....	83
5.1. O «Filme Latino» .....	97

### PARTE III – (RE)NASCIMENTO

6. Cinema Contemporâneo – novas tecnologias e tendências .....	104
6.1. Produção .....	105
6.2. Distribuição .....	111
6.3. Exibição .....	114
7. <i>Alice</i> – um exemplo .....	119
7.1. «A imagem vazia» ou a imagem-tempo-autômato .....	121
7.2. <i>Alice</i> e a Teoria das Sete Artes .....	128
CONCLUSÃO.....	137
ANEXOS .....	147
BIBLIOGRAFIA	
Bibliografia Primária .....	150
Bibliografia Secundária .....	155
Bibliografia Geral .....	160
Corpus Fílmico .....	162
Sites .....	164
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	165



---

<sup>1</sup> Imagem do filme *Alice*, de M. Martins (Portugal, 2005, cor, 102').

## SIGLAS

AR - WAGNER, *A Arte e a Revolução*

CC - ESQUENAZI, (dir.), *Cinéma Contemporain, état des lieux - actes du colloque de Lyon, 2002*

NT - NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*

OAF - WAGNER, *A Obra de Arte do Futuro*

QC - BAZIN, *Qu'est-ce que le Cinéma?*

UI - CANUDO, *L'Usine aux Images*

## AGRADECIMENTOS

A primeira palavra de agradecimento não poderia deixar de ser dirigida ao orientador desta dissertação, o Professor Doutor Carlos João Correia, nomeadamente pela sábia paciência com que contemplou as inseguranças de todo este processo. Mas é também com humilde gratidão que reconheço a disponibilidade e, principalmente, a inspiração dos seminários, conversas e sugestões do Professor Doutor Carlos Couto Sequeira Costa, do Professor Doutor Fernando Guerreiro, do Professor Doutor Mário Jorge Torres e do Professor Doutor João Mário Grilo.

Pessoalmente gostaria ainda de agradecer aos meus pais e aos amigos de sempre pelo interesse que demonstraram pelo meu trabalho, em particular ao Tomás pela cumplicidade, à Ana Luísa, ao Bruno, ao Cláudio, à Inês, à Margarida e à Susete pelas sugestões e espírito crítico, ao Eduardo pela partilha da sua experiência e por todos os incentivos, mas principalmente ao Carlos por nunca me ter deixado desistir.

## INTRODUÇÃO

"As teorias não caem habitualmente em desuso como carros velhos relegados a um ferro-velho conceptual. Elas não morrem; transformam-se, deixando vestígios e reminiscências<sup>2</sup>."

Quando se fala em Teoria do Cinema considera-se de imediato uma reflexão generalizada<sup>3</sup> capaz de propor conceitos<sup>4</sup> que transcendam os filmes específicos, que possam ser aplicáveis à Sétima Arte em geral. No entanto, nem todas as generalizações resultam em teorias: não se trata da soma dos conhecimentos genéricos sobre um assunto, mas das relações, das regularidades, dos padrões, de um método e de uma sistematização, que têm como objectivo compreender melhor o próprio Cinema sem que isso implique determinar um padrão universal e definitivo para julgar a qualidade desta ou daquela obra em particular<sup>5</sup>.

Uma das grandes questões que tem ocupado a Teoria do Cinema desde as suas origens relaciona-se com a aproximação de muitas abordagens a outras disciplinas<sup>6</sup>, sejam elas artísticas, científicas, linguísticas, psicológicas, sociológicas, filosóficas, históricas, económicas ou políticas. Cada uma destas influências dará, seguramente, origem a resultados teóricos distintos que não se podem considerar «certos» ou «errados», como nas ciências exactas, já que se complementam mais do que se contradizem<sup>7</sup>. Por outras palavras, o próprio termo «Cinema» pode designar uma série de fenómenos particulares que correspondem a vias de investigação específicas<sup>8</sup>: uma Arte, uma linguagem, um meio audiovisual, uma estrutura de produção com um aparato tecnológico próprio, uma indústria rodeada de instituições especializadas. Se existe uma especificidade cinematográfica ela deverá residir precisamente na multidimensionalidade, na transdisciplinaridade do seu corpo conceptual<sup>9</sup>, pelo que o mais correcto poderá ser falar de Teorias do Cinema no plural<sup>10</sup>.

Constituídas por vários enquadramentos e estádios evolutivos de desenvolvimento<sup>11</sup> que tanto traduzem a influência de discursos das disciplinas vizinhas como vestígios de

---

<sup>2</sup> "Theories do not usually fall into disuse like old automobiles relegated to a conceptual junkyard. They do not die; they transform themselves, leaving traces and reminiscences." (R. Stam, *Film theory - an introduction*, p. 9).

<sup>3</sup> Cf. *Ibidem*, p. 6

<sup>4</sup> Cf. J. Aumont *et al.*, *A estética do filme*, p. 15.

<sup>5</sup> Cf. A. Tudor, *Teorias do Cinema*, pp. 13-14, 19.

<sup>6</sup> Cf. J. Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> Cf. R. Stam, *op. cit.*, pp. 1-2, 8.

<sup>8</sup> Cf. J. Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>9</sup> Cf. R. Stam, *op. cit.*, pp. 6, 13.

<sup>10</sup> Cf. J. Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> Cf. A. Tudor, *op. cit.*, p. 14.

teorias anteriores<sup>12</sup>, as Teorias do Cinema não têm necessariamente de definir um conjunto de regras segundo as quais seria conveniente realizar os filmes<sup>13</sup>. Elas podem, por exemplo, esforçar-se por explicar fenómenos observáveis em obras concretas, visando a sua compreensão científica<sup>14</sup>, considerar hipóteses que ainda não se materializaram em película, criando modelos formais, ou privilegiar uma aproximação ao filme enquanto manifestação artística. Por sua vez, esta abordagem estética pode tender para uma análise crítica de obras particulares ou destacar uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do Cinema<sup>15</sup>.

"A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do «belo» e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico<sup>16</sup>."

É nesse sentido que esta abordagem parece não poder dispensar uma certa dimensão criativa: seria de certa forma imprudente considerar um conjunto de normas estéticas - evitando obviamente a sua redução ao discurso psicológico ou sociológico - sem ponderar a forma como o seu autor, o criador dessa mesma Teoria, concebe o mundo<sup>17</sup>.

Ricciotto Canudo (1879-1923), justamente um dos percussores das Teorias do Cinema a quem é atribuída a designação de «Sétima Arte», defendeu que a especificidade da nova forma de expressão criativa que então surgia residia na sua capacidade de síntese entre as Artes Plásticas ou Artes do Espaço (a Arquitectura que, segundo o autor, tem como complementos a Pintura e a Escultura) e as Artes Rítmicas ou Artes do Tempo (a Música, complementada pela Dança e pela Poesia). O Cinema seria, assim, capaz de promover uma fusão espaciotemporal, tornando o tempo plástico e o espaço temporal, rítmico. A relevância do contributo que a Teoria das Sete Artes trouxe para o pensamento das questões cinematográficas poderá resumir-se em três pontos essenciais: Canudo inscreve o Cinema no domínio das outras Artes, conferindo-lhe um carácter estético; reconhece o Cinema enquanto linguagem, capaz de renovar, transformar e difundir as outras Artes, num projecto de Arte Total; paralelamente, o autor esforça-se por definir as propriedades do Cinema.

Nos seus artigos, que começam também gradualmente a adoptar uma abordagem crítica, o seu manifesto fascínio pela Sétima Arte sugere ainda que se observe Ricciotto Canudo

---

<sup>12</sup> Cf. R. Stam, *op. cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> Cf. J. Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Cf. A. Tudor, *op. cit.*, pp. 18, 19.

<sup>15</sup> Cf. J. Aumont *et al.*, *op. cit.*, pp. 15, 16.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>17</sup> Cf. A. Tudor, *op. cit.*, pp. 14, 66-67.

como um dos primeiros cinéfilos<sup>18</sup>, nomeadamente pela veemência<sup>19</sup>, ambição e minúcia com que se empenha na classificação das obras, na sistematização dos géneros, dos efeitos e dos meios da nova Arte, pelo seu interesse taxinómico na procura de neologismos de que o Cinema carecia para se afirmar no seio das outras Artes<sup>20</sup>. Entre os primeiros a compreender verdadeiramente a potencial beleza inerente à nova invenção mecânica, as suas crónicas e ensaios traduzem tanto um lamento e denúncia em relação aos erros cometidos, como uma preocupação em analisar questões cinematográficas que ainda hoje, passados quase cem anos, permanecem complexas e continuam a inquietar-nos. Mesmo com hesitações ou até algumas contradições próprias de um contexto pioneiro, Canudo procura essencialmente solidificar as lei gerais da criação e da expressão fílmica<sup>21</sup>, acreditando e defendendo, acima de tudo, o seu estatuto artístico. O seu empenhamento não é meramente teórico mas também activo, prático, nomeadamente através da fundação da C.A.S.A. (Clube dos Amigos da Sétima Arte) e da inclusão do Cinema no prestigiado *Salon d'Automne*<sup>22</sup>, iniciativas que lhe permitiram reunir à sua volta criadores e pensadores que partilhavam os mesmos objectivos<sup>23</sup>. Foram precisamente esses que o homenagearam com uma diversidade de epítetos como «pai da Sétima Arte», «militante», «combatente», «apóstolo», «sacerdote», «profeta», «visionário», «druida de fervor dionisíaco<sup>24</sup>», «missionário da poesia no cinema<sup>25</sup>». Entre o arrebatamento e a justiça de tais adjetivos, destaca-se a lúcida designação de Guillaume Apollinaire que o caracteriza como «aquele que viu primeiro<sup>26</sup>» já que Canudo antecipou e se interessou por temáticas na altura embrionárias, como a montagem<sup>27</sup>, a cor e o som. O autor tinha consciência que a nova Arte viria a exigir uma renovação dos

---

<sup>18</sup> "O termo «cinéfilo» aparece nos escritos de Riccioto Canudo no início dos anos 20: designa o amante informado de cinema." (J. Aumont et al., *op. cit.*, p. 10).

<sup>19</sup> Cf. L. Moussinac, "Chronique du Septieme Art - Canudo", in *L'Usine aux Images (UI)*, p. 339.

<sup>20</sup> Cf. A. Baecque, "Canudo, premier cinématophile", in *Cahiers du Cinéma* n° 498, 1996, p. 53.

<sup>21</sup> Cf. L. Moussinac, *op. cit.*, p. 339.

<sup>22</sup> "Canudo eut le premier l'idée, dans les séances du Salon d'Automne, de présenter au public des morceaux choisis de films, de constituer une anthologie du cinéma. L'idée d'une anthologie cinématographique était extrêmement utile parce qu'elle attirait l'attention, dans ces fragments de films, sur le style cinématographique (...). Déjà les programmes des séances du Salon d'Automne comportaient un classement des divers styles cinématographiques, qui sont d'ailleurs en plein progrès d'évolution et de différenciation." (J. Epstein, "Canudo, le Missionnaire de la Poesie Au Cinema", in *UI*, p. 344).

<sup>23</sup> Cf. L. Moussinac, *op. cit.*, p. 339.

<sup>24</sup> Cf. G. Dotoli, & J. P. Morel, "Présentation Générale", in *UI*, p. 14; J. Tedesco, "Canudo, Apôtre du Septième Art", in *UI*, p. 342; A. Gance, "Adieu, Grand Lutteur", in *UI*, p. 349 e J. Vignaud, "Une Salle Canudo", in *UI*, p. 350.

<sup>25</sup> "Canudo a été le missionnaire de la poésie au cinéma. (...) Canudo avait compris que le cinématographe pouvait et devait être un merveilleux instrument de lyrisme. Et de ce lyrisme nouveau qui n'existait véritablement, alors, qu'à l'état de prophétie, il prévint immédiatement les limites et les infinis, les déterminations et les indéterminations." (J. Epstein, *op. cit.*, p. 343).

<sup>26</sup> Cf. G. Dotoli, & J. P. Morel, *op. cit.*, p. 9. Sobre a cumplicidade entre Canudo e Apollinaire ver R. Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire*.

<sup>27</sup> "Se a fusão e o uso pelo cinema de diversas técnicas está implícita na teoria das sete artes, quando nos fala nos «jogos de planos» precede Moussinac na constatação da necessidade de um «ritmo interior» no filme. Referindo-se à relação existente entre a imagem «presente» e aquelas que a precederam e se lhe seguirão, antecipa já uma noção da montagem (...)" (B. D. Schirò, "Ricciotto Canudo - o missionário da poesia do cinema", in *Celuloide*, n° 85, 1965, p. 7).

hábitos de pensamento<sup>28</sup> e que o filme a cores ou as primeiras tentativas de sincronismo sonoro não seriam senão o começo de uma nova evolução do Cinema que, cada vez mais, exigiria aos seus criadores que fossem, antes de tudo, artistas dignos de o abordarem como Arte<sup>29</sup>.

Aqueles que hoje se insurgirem contra o projecto da Arte Total e negligenciarem o facto de serem quotidianamente confrontados com instalações, videoarte, performances e outras manifestações artísticas para as quais ainda se virão a descobrir novos nomes (que esbatem as fronteiras entre as Artes, misturando-as, fundindo-as e, dentro de cada uma delas, questionando e diluindo os limites dos géneros que lhes são próprios), poderão defender que a perspectiva canudiana se encontra ultrapassada, que a sua validade é meramente histórica e que a sua argumentação será mais emocional que científica<sup>30</sup>. Outros poderão questionar se Canudo foi mesmo o precursor das Teorias do Cinema ou, mais especificamente da Teoria das Sete Artes, já que Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, 1915<sup>31</sup>), William Morgan Hannon (*The Photodrama its Place Among the Fine Arts*, 1915), Hugo Münsterberg (*The Photoplay, a Psychological Study*, 1916) e Victor Oscar Freeburg, (*The Art of Photoplay Making*, 1918) desenvolveram abordagens semelhantes<sup>32</sup> anteriormente ao *Manifeste des Sept Arts*, que Canudo publica em 1922 - e que é provavelmente o seu texto mais afamado - onde a Teoria das Sete Artes é apresentada de forma explícita e consistente. A estas preocupações seria possível retorquir alegando que o primeiro texto de Canudo que defende as potencialidades do cinematógrafo no que respeita à síntese das Artes data de 1908<sup>33</sup> - ainda que não se tratasse de uma versão definitiva da sua Teoria, que viria a evoluir em rigor e sistematização. Mas parece preferível salientar o facto de vários autores, em contextos diversos, ao darem os passos iniciais na tentativa de pensar uma nova Arte, terem convergido ao fundamentarem os seus argumentos em premissas idênticas. Assim sendo,

---

<sup>28</sup> "Il est évident qu'un art aussi miraculeusement abstrait et précis à la fois, plastique et rythmique, scientifique et artistique, capable en somme de concilier tout ce que l'intellect humain avait séparé jusqu'ici, impose de nouvelles habitudes cérébrales." (R. Canudo, "Films en couleurs" [*Paris-Midi* e *Le Siècle*, 1923] in *UI*, p. 274). Nas notas relativas aos artigos de Canudo optou-se por referir a seguir ao título, sempre que possível, o nome do periódico e a data da sua publicação original, seguindo a metodologia da obra consultada - *L'Usine aux Images*, na sua edição de 1995. As excepções (assinaladas com a expressão "origem não identificada") prendem-se com os artigos que apenas foram encontrados na edição de Fernand Divoire, em 1927.

<sup>29</sup> Cf. *Ibidem*, p. 275.

<sup>30</sup> Cf. B. D. Schirò, *op. cit.*, p. 6.

<sup>31</sup> Em *The Art of the Moving Picture* destacam-se sobre este tema os capítulos "Sculpture-in-motion", "Painting-in-motion" e "Architecture-in-motion".

<sup>32</sup> A. V. Santos, *Ricciotto Canudo*, pp. 10 e 11. O autor cita um estudo de Davide Turconi publicado na revista italiana *Cinema*. No entanto, refere-se à obra de Lindsay como tendo «vindo a lume» em 1913, sendo que a data correcta é 1915, tendo sido posteriormente reeditada em 1922, justamente o ano da primeira publicação do Manifesto de Canudo na revista belga *7Arts* (nº 4, 23 de Novembro), com o título "Les Sept Arts", reeditado depois, em 1923, em *La Gazette des Sept Arts*, já com a designação que acabou por ficar conhecido: "Manifeste des Sept Arts".

<sup>33</sup> "Dès 1908, Canudo salue le cinématographe comme l'aboutissement synthétique des arts, comme cette «esthétique totale» qu'il appelle de ses vœux." (A. Baecque, "Canudo, premier cinématophile", in *Cahiers du Cinéma* nº 498, 1996, p. 52).

apresenta-se como relativamente irrelevante conseguir definir com precisão qual foi efectivamente o pioneiro, sendo que, seguramente, todos terão contribuído à sua maneira para o mesmo fim. Mesmo que a primazia de Canudo possa ser questionada, é inegável o seu contributo para a sistematização dos primeiros debates estéticos, ao lançar as bases para a argumentação de questões que hoje continuam a ocupar os teóricos do Cinema<sup>34</sup>. Assim, destas duas críticas, a mais inquietante é precisamente a primeira, já que se prende directamente com um dos principais argumentos desta investigação: a contemporaneidade, a validade efectiva actual e, conseqüentemente, o interesse em recuperar a Teoria das Sete Artes em todos os seus domínios - e não apenas no que meramente respeita à classificação (os mais renitentes preferirão o termo «hierarquização») das diferentes disciplinas artísticas e à sua relação com o Cinema. Mas porque as ideias do passado, "ou simplesmente as tendências, essas ideias ainda inconscientes, quase instintivas de um tempo<sup>35</sup>", por vezes podem ajudar à compreensão do presente e - quem sabe? - do futuro, considerou-se oportuno retomar temas canudianos como as propriedades do Cinema em geral e as características do filme em particular, a questão da linguagem cinematográfica, do papel do realizador, do actor e do público ou a tentativa de definição dos géneros. No entanto, seguindo o sábio conselho do próprio autor, este estudo pretende ter a lucidez de sugerir mais do que definir<sup>36</sup> o que quer que seja, nomeadamente a determinação do estatuto artístico da Sétima Arte a partir da ideia de Obra de Arte Total ou uma resolução definitiva para a discussão entre o Cinema-Arte e o Cinema-Indústria, que tanto preocuparam Canudo. O que se propõe é uma releitura, através de uma análise tão cuidada quanto possível, dos seus textos sobre Cinema, compilados em *L'Usine aux Images*. Esta obra póstuma, que na edição de Jean-Paul Morel (1995) está organizada de forma cronológica (de 1908 a 1923), reúne os artigos teóricos e críticos de Ricciotto Canudo, inicialmente publicados em revistas e jornais da época, maioritariamente franceses, correspondendo ao desejo do autor de editar os seus trabalhos num único volume, projecto que nunca chegou a concretizar. A primeira tentativa de reunir estes textos (por Fernand Divoire, em 1927) comportava várias lacunas: os artigos eram muitas vezes cortados, dissecados e remisturados depois,

---

<sup>34</sup> "The elevation of the cinema as the seventh art (and the summation of all others) was an argument that went a long way towards establishing a basis for the work of contemporary cultural activists and film makers from Dulac to Epstein, from the Futurists to the Surrealists, from Arnheim to Kracauer and, one might argue, from Morin to Mitry." (B. Gibson *et al.* (tradução), "Towards an Archaeology of Film Theory: Ricciotto Canudo", in *Framework*, nº13, 1980, p. 3).

<sup>35</sup> "Les idées, ou simplement les tendances, ces idées encore inconscientes, presque instinctives d'un temps, l'aident parfois" (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, pp. 44-45).

<sup>36</sup> "Au Cinéma aussi, comme dans tous les arts, on s'efforcera de plus en plus de «suggérer» plutôt que de «définir»." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 78). Canudo insiste em salvaguardar esta postura, tendo já reiterado a importância que lhe dava em *Hélène, Faust et Nous*. - *Précis d'Esthétique Cérébriste*, pp. 20, 22, 42).

com títulos diferentes dos originais, sob o pretexto de «arrumação» teórica, o que terá resultado numa inevitável descontextualização das ideias propostas por Canudo. Além disso, esta primeira compilação estava longe de ser integral: faltava cerca de um terço dos textos<sup>37</sup>.

O título *L'Usine aux Images*, que também inspira a designação da presente investigação, pode de alguma forma ser considerado paradoxal já que, se por um lado corresponde a uma expressão efectivamente utilizada por Canudo em alguns dos seus artigos e rubricas<sup>38</sup>, por outro lado acarreta uma conotação bastante complexa. O autor tanto reitera a afirmação do Cinema como Arte, como insiste na sua manifesta dependência em relação à Ciência, à máquina, factor que a seu ver tanto poderia exponenciar todas as potencialidades da Sétima Arte como, simultaneamente, a poderia reduzir a uma mera indústria. Este ponto polémico torna-se explícito quando Canudo atribui a um dos seus artigos a designação interrogativa “L’usine aux images est-ce un Art?”, reconhecendo a recusa de muitos em considerar o Cinema como uma «Fábrica de Arte»<sup>39</sup>, ou quando protesta sem indulgência, mais tarde, num outro artigo, contra os responsáveis de todas as «Fábricas-de-Imagens»<sup>40</sup>. A insistência em manter esta controversa designação no título do presente estudo justifica-se aqui com um outro objectivo: com a necessidade de deixar claro que ele se baseia essencialmente nesta colecção de textos (na sua versão de 1995). Trata-se portanto de uma estratégia de delimitação, de circunscrição do objecto, que pretende reiterar uma concentração nesta obra específica - nas ideias que podem ter inspirado a sua origem e na importância que continua a ter - e não tanto na amplitude de toda a obra do «poeta-filósofo» Ricciotto Canudo, já que o seu trabalho atravessa múltiplos domínios: romances, poemas, tragédias, ensaios sobre Música, Teatro ou Literatura, obras filosóficas geralmente sob a forma de manifestos marcados por um forte comprometimento e que defendem a necessidade de uma total refundação da Arte<sup>41</sup>.

Assim, os objectivos desta análise poderão resumir-se brevemente em três pontos essenciais que se aproximam igualmente das diferentes fases de investigação e da própria estrutura final: a primeira parte, introdutória, é dedicada ao estudo do conceito de

---

<sup>37</sup> Cf. "Note d'édition", in *UI*, pp. 21-22.

<sup>38</sup> A primeira vez que se encontra uma referência explícita nos artigos de Canudo à expressão «Usine aux Images» é no texto “Pour une maison de «Films Latins»”, apresentado em 1921, com o título “Le Film Latin” e posteriormente corrigido em *La Revue de l'Époque*, em Fevereiro de 1922. (Cf. R. Canudo, “Pour une maison de «Films Latins»”, in *UI*, p. 55). O autor escrevia também uma rubrica dedicada ao Cinema nas publicações *L'Intransigeant* e *L'Eclair*, cuja designação «L'Usine aux Images» viria a inspirar quer a edição de Fernand Divoire, quer a de Jean-Paul Morel que está na base deste estudo. (Cf. *Ibidem*, in *UI*, p. 21).

<sup>39</sup> Cf. R. Canudo, “L'Usine aux Images est-ce un art?”, [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 112.

<sup>40</sup> “Déjà, nous l'avions entendu, aux séances organisées par le Club des Amis du Septième Art, au Salon d'Automne, protester sans indulgence contre les meneurs de toutes nos Usines-aux-Images (...).” (Cf. R. Canudo, “M. Antoine et le cinéma” [*Les Nouvelles littéraires*, 1923], in *UI*, p. 271).

<sup>41</sup> Cf. A. Baecque, “Canudo, premier cinématophile”, in *Cahiers du Cinéma* n° 498, 1996, p. 52.

Obra de Arte Total em Nietzsche e Wagner, autores que terão inspirado Ricciotto Canudo<sup>42</sup>; na segunda parte pretende-se recuperar a Teoria das Sete Artes através de uma releitura e apreciação dos textos de Canudo sobre o Cinema, compilados em *L'Usine aux Images*; finalmente, na terceira parte, tenta-se esboçar uma caracterização do Cinema contemporâneo com o intuito de, pela confrontação com o projecto teórico canudiano, reiterar a sua actualidade, relevância e operacionalidade e, por outro lado, procura-se aplicar de forma concreta a teoria de Canudo à cinematografia contemporânea, através da análise de um caso particular, também com o intuito de evidenciar a manutenção da sua pertinência.

Explicitando um pouco melhor, no primeiro capítulo (que coincide com a primeira parte deste estudo), através de três obras fundamentais - *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche, *A Obra de Arte do Futuro* e *A Arte e a Revolução*, de Wagner -, o principal objectivo será essencialmente a apreciação de dois conceitos fundamentais: a classificação das Artes e a Obra de Arte Total. No primeiro caso, uma brevíssima apresentação da evolução da classificação das Artes, através de alguns exemplos, pretende contribuir para a compreensão da sistematização a que Canudo chegou e a forma como a desenvolve, aplicando-a à nova conjuntura que surge com o aparecimento do Cinema. Se neste ponto se encontra desde logo uma aproximação a Wagner, ao pretender estabelecer-se uma relação entre as Artes do Espaço e as Artes do Tempo canudianas respectivamente com o espírito apolíneo e dionisiaco do *Nascimento da Tragédia*, surge a necessidade de encontrar nestas duas divindades os possíveis pontos de contacto com Canudo, etapa que permitirá posteriormente equacionar uma relação entre o projecto de Obra de Arte Total wagneriana e uma concepção do Cinema como Arte de síntese. Paralelamente, na obra de Wagner, há ainda uma terceira divindade, na sua versão romana, que neste capítulo introdutório não poderia deixar de ser considerada: trata-se de Mercúrio, deus do comércio, que por vingança dominou o mundo e conseqüentemente a Arte em geral e o Cinema em particular, como Canudo por outras palavras irá mais tarde argumentar. Esta referência às abordagens de Wagner e Nietzsche pretende não só discernir uma ancoragem conceptual que terá influenciado a estrutura da Teoria das Sete Artes, e que por isso mesmo poderá ser útil para o desenvolvimento e leitura dos capítulos seguintes a ela dedicados, como também

---

<sup>42</sup> Se aqui se tentarão sugerir alguns pontos de contacto implícitos nos discursos dos três autores, nos seus artigos Canudo faz referências explícitas a Nietzsche e Wagner. São disso exemplo as passagens em que apela a que sejam realizados no Cinema verdadeiros «dramas musicais» (Cf. R. Canudo, "Deux arts réunis. Cinéma et musique" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 92) ou quando espera que o realizador («écraniste») possa ser um verdadeiro «Wagner do Ecrã» (Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propes au Cinéma (f)" [*L'Amour de l'art*, 1922], in *UI*, p. 122).

promover a sua própria reatualização: se em determinadas passagens destas três obras nos prestarmos ao exercício descomprometido de substituir os termos «Drama» ou «Tragédia» por Cinema, o resultado poderá ser uma perspectiva surpreendentemente contemporânea que alarga a sua validade, para além da mera Teoria do Drama, à Teoria da Arte em geral.

Na segunda parte desta dissertação, o estudo da obra de Ricciotto Canudo sobre o Cinema não ambiciona apenas reflectir sobre a Teoria das Sete Artes mas tenta também destacar os aspectos que justificam a sua pertinência actual, as considerações nela contidas que podem contribuir para uma reflexão sobre o Cinema contemporâneo. Assim, numa primeira fase, ao apresentar os traços gerais da Estética cinematográfica propostos pelo autor e ao analisar a sua definição de Sétima Arte, pretende-se sublinhar o estatuto artístico que Canudo defende para o Cinema. Este não depende apenas da capacidade de sintetizar todas as outras Artes (esta premissa da teoria canudiana, sendo uma das mais importantes e conhecidas, poderá ter o efeito negativo de suscitar a negligência de outras, igualmente determinantes), mas também da possibilidade que o Cinema aufere de conciliar o real e o ideal, a Arte e a Ciência, o espaço e o tempo, expressando a vida como nenhuma outra representação artística o teria conseguido. Reconhecendo que a dimensão mecânica da Sétima Arte começa por desenvolver-se em detrimento da sua Estética, Canudo percebe a necessidade de estabelecer orientações gerais que lhe garantam uma possibilidade de afirmação no «Mundo da Arte<sup>43</sup>», procurando definir os elementos significativos do Cinema bem como os seus domínios exclusivos, as particularidades da identidade cinematográfica.

De seguida, impõe-se dedicar alguma atenção a quatro instâncias que assumem um protagonismo incontornável no pensamento do autor: a linguagem cinematográfica e os novos tipos de obra, de artista e de público que o surgimento da Sétima Arte implica. No seu trabalho pioneiro, Canudo e os seus contemporâneos depararam-se com dificuldades e desafios que curiosamente hoje não nos são de todo estranhos, ainda que de forma diferente e por razões diversas. A Arte que então nascia exigia conceitos novos, neologismos que pudessem designar adequadamente a sua natureza: foi preciso inventar as palavras certas, as designações adequadas que hoje usamos com tanta naturalidade. Paralelamente Canudo foi um acérrimo defensor de que o Cinema cria uma linguagem nova que lhe é própria e que contribui para a sua definição enquanto Arte. Segundo o autor, ela é composta por três vertentes essenciais: a plástica (intimamente relacionada com a pintura e com a ideia de movimento, de velocidade), a verbal (nas suas

---

<sup>43</sup> Cf. A. Danto, "The Artworld", in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, pp. 155-168.

duas dimensões - uma mais literal, relacionada com os intertítulos e outra mais metafórica, que nos remete para a relação entre Cinema e Poesia) e a gestual. Por outro lado, o problema da linguagem cinematográfica inserida num projecto de Obra de Arte Total, não poderia negligenciar a possibilidade dessa linguagem ser considerada como universal, como um esperanto dos povos. Este será um determinante ponto de contacto entre o Cinema e a Música sendo que a Sétima Arte lhe acrescenta uma espécie de «mais valia» plástica, comum aos anseios de todos os povos, desde as eras primitivas: fixar o perene, gravando o essencial. No que respeita ao novo tipo de obra que surge com o aparecimento do Cinema, Canudo propõe três princípios estruturais para que as criações cinematográficas pudessem ser reconhecidas como Obras de Arte: a lei do aperfeiçoamento das ferramentas, a lei da hierarquia inteligência-sensibilidade e a lei geral do pensamento. Já o novo tipo de artista deve ser equacionado no universo deste autor através de duas instâncias fundamentais: a que remete para o criador propriamente dito (o realizador-«écraniste»), que levanta a questão da obra colectiva ou da criação individual, e outra que se materializa luminosamente no ecrã, que Canudo designa como «vedeta» - actualmente as «estrelas» de Cinema ou, muito simplesmente, os actores. Quanto ao público são-lhe solicitadas duas posturas essenciais para a recepção da nova Arte Plástica em movimento: que recuse o «nivelamento por baixo», tornando-se exigente, e que seja capaz de contemplar a Sétima Arte com uma disponibilidade mitológica, religiosa, depositando incondicionalmente uma fervorosa fé na sua essência artística.

No quarto capítulo desta segunda parte pretende-se fazer essencialmente um trabalho de sistematização: se ao longo da apresentação da Teoria das Sete Artes, da definição do Cinema, das suas propriedades e dos seus intervenientes (os artistas e o público) se apontam pistas que indiciam uma série de entraves e dificuldades com que a Sétima Arte teria de se deparar na defesa do seu estatuto artístico, a perturbante contemporaneidade implícita nesses aspectos negativos sublinhados por Canudo sugere a pertinência da sua análise metódica e do estudo das possíveis soluções apresentadas pelo autor. Da exigência de demarcação da Fotografia e da necessidade de conquistar uma libertação consistente do tributo às restantes disciplinas artísticas, com destaque para o Teatro, passando pelo âmago da crítica canadiana que se prende com a dimensão industrial e comercial da Sétima Arte, até à responsabilização de cada uma das instâncias cinematográficas na insistência nestes erros, o autor parece não temer que ao sublinhá-los se vejam expostas todas as fragilidades que a nova Arte apresentava. Pelo contrário, Canudo deixa transparecer a lucidez de que só quando denunciadas essas falhas podem

ser superadas, nomeadamente através da sugestão de algumas soluções que ele próprio se esforça por apresentar e que passam quer pelas potencialidades do que cada uma das facções (mesmo a industrial ou comercial) tem para oferecer, quer pelo empenhamento militante na defesa de um Cinema que só se souber pensar poderá ser verdadeiramente assumido como uma Arte.

Finalmente, no último capítulo, dedicado ao estudo específico das propostas teóricas de Ricciotto Canudo, procura-se abordar a vertente crítica do autor: a forma como encara os meios de comunicação, os parâmetros por que se regem as suas análises fílmicas, com destaque para a questão do argumento. Mas a análise da sua metodologia não ficaria completa se não se fizesse referência à questão da classificação dos filmes em géneros cinematográficos, da qual Canudo terá sido também um dos pioneiros e de que até hoje somos irreversivelmente herdeiros. Dos estilos que mais censura, como o cine-romance, aos que mais lhe agradam, como o documentário, passando pelos dramas psicológicos, os filmes de terror, a comédia e os filmes históricos, o balanço parece poder resumir-se em duas «regras de ouro»: todos os géneros têm potencialidades válidas para darem origem a verdadeiras Obras de Arte desde que não caiam em tentações gratuitas, em erros grosseiros que dificultem o acesso do Cinema ao estatuto artístico que o autor tanto ambicionava. Esta temática será rematada com a referência aos Ciclos de Cinema organizados por Ricciotto Canudo, cuja programação procura evidenciar de uma forma prática algumas das preocupações do autor a nível crítico e será dada também alguma atenção a uma outra categoria desenvolvida por Canudo, que se prende com a identidade nacional das diferentes cinematografias, neste caso o projecto do «Cinema Latino».

A terceira e última parte procurará concluir este estudo com uma proposta de reflexão sobre o panorama actual do Cinema. Munidos da concepção canudiana de Sétima Arte e das problemáticas levantadas pelo autor de referência desta dissertação, será o momento de as confrontar com a contemporaneidade que para elas aqui se defende. A necessidade de regressar a um autor pioneiro da Teoria do Cinema justifica-se tanto pela manutenção da actualidade de muitos dos seus argumentos e preocupações como pelo estado de profunda renovação que a Sétima Arte hoje atravessa, nomeadamente no que respeita à incorporação das novas tecnologias digitais na sua linguagem. Recorrendo a uma colecção de textos de diversos autores que procuraram em conjunto reflectir sobre o contexto actual da Sétima Arte<sup>44</sup>, sugere-se então uma breve observação que incide nas três grandes fases do processo cinematográfico, da criação até ao momento em que chega ao público: a produção, a distribuição e a exibição. Finalmente, não faria sentido

---

<sup>44</sup> J. P. Esquenazi, (dir.), *Cinéma contemporain, état des lieux - Actes du colloque de Lyon, 2002*, (CC).

concluir sem levar a cabo um esforço de aplicação de todos os princípios teóricos que se procurou estudar a um caso concreto, a uma obra cinematográfica específica que pudesse servir de exemplo à validade de algumas das ideias aqui propostas. Não tendo sido fácil, a escolha de um filme procurou basear-se em dois critérios essenciais: em primeiro lugar, a pertinência face aos princípios da Teoria das Sete Artes e à sua reactualização no panorama do Cinema contemporâneo; em segundo lugar a vontade de estudar uma obra nacional neste contexto. *Alice*, de Marco Martins, apresentou-se como uma obra paradigmática nestes dois sentidos.

"Se o artista, com efeito, a cada manifestação da verdade responde com olhos fechados, porque prefere contemplar o aspecto ainda obscuro da realidade, o homem teórico regozija-se com o espectáculo da obscuridade vencida, e tem a sua máxima alegria ao ver o processo pelo qual cada descobrimento se realiza com as suas próprias forças. Não haveria ciência se a verdade se apresentasse com toda a nudez de uma deusa, sem justificar o esforço humano de descobrimento<sup>45</sup>".

---

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *NT*, p. 124.

# **Parte I**

## **O NASCIMENTO DA OBRA DE ARTE DO FUTURO**

## 1. A CLASSIFICAÇÃO DAS ARTES E A OBRA DE ARTE TOTAL

“Em toda a parte em que ouvirmos as potências dionisíacas em subversão violenta, é desejável que Apolo, envolvido em nuvens, haja descido já até nós; e a geração seguinte contemplará certamente as mais esplêndidas manifestações da sua potente beleza<sup>46</sup>.”

Porque é que Ricciotto Canudo parte de um determinado conjunto de artes - Arquitectura, Pintura, Escultura, Música, Poesia e Dança - e de uma classificação específica que as organiza em Artes do Espaço e do Tempo, com a Arquitectura e a Música a liderar respectivamente cada um dos grupos? De onde surge a importância específica atribuída pelo autor, por exemplo, à Música, para que tal papel lhe seja conferido? Que influências determinaram estas opções e, mais, até que ponto terão elas condicionado também outras preocupações do autor, como a questão do público ou a querela entre o estatuto artístico do Cinema e uma perspectiva privilegiadamente comercial da Sétima Arte? Para encontrar algumas respostas é incontornável recorrer a dois pensadores que terão influenciado a teoria canudiana: Nietzsche e Wagner. Sem se pretender elaborar uma recensão exaustiva das obras escolhidas destes dois autores (respectivamente *O Nascimento da Tragédia*, *A Obra de Arte do Futuro* e *A Arte e a Revolução*), sugere-se uma análise da proeminência destes textos na compreensão de algumas ideias estruturais em Canudo. Em Nietzsche destaca-se a relação entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco e, através deles, a cumplicidade estabelecida entre as diferentes disciplinas artísticas. Já em Wagner, além da classificação das Artes e do projecto de Obra de Arte do Futuro ou de Obra de Arte Total, acrescentam-se como tópicos de aproximação a Canudo essencialmente a identificação entre Arte e Povo e a crítica a um interesse meramente industrial da Arte.

A tentativa de classificação das Artes na Antiguidade Clássica estabelecia uma relação entre a disciplina em questão e a respectiva musa, num total de nove pares: Clio era a musa da História, Euterpe da Poesia Lírica, Tália da Comédia, Melpómene da Tragédia, Terpsícore da Dança, Érato da Poesia Amorosa, Polímnia das canções dedicadas aos deuses, Urânia da Astronomia e Calíope da Poesia Épica. A cada uma das musas corresponde também um livro das *Histórias* de Heródoto, mas é importante sublinhar que nenhuma das Artes a que elas se associam pode ser considerada «visual»<sup>47</sup>. Na Idade Média, a distinção entre as Artes, as Ciências e os ofícios continuava por fazer: as sete

<sup>46</sup> Cf. F. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, p. 191. (Excepcionalmente neste caso, por uma questão de estilo, preferiu-se a tradução da Guimarães Editores).

<sup>47</sup> Cf. M. Louro, "Memória da cidade destruída" in *Act 14 - 1755 Catástrofe, Memória e Arte*, p. 135.

«Artes Liberais» dividiam-se em dois grupos<sup>48</sup> - o *trivium* (Retórica, Gramática e Dialéctica) e o *quadrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música)<sup>49</sup> - e as «Artes Mecânicas» constituíam um conjunto composto pelos lanifícios, armamento, navegação, agricultura, caça, medicina e Teatro<sup>50</sup>. Mais tarde, Hegel, na sua *Estética*, organiza as Artes segundo uma escala que as hierarquizará das mais próximas ao «sensível» - as plásticas -, às mais direccionadas para a imaterialidade, para a interioridade e, conseqüentemente para a expressividade espiritual - as rítmicas -, distinguindo cinco Artes segundo esta ordem: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música e Poesia<sup>51</sup>. Depois de Schopenhauer, elas passam a ser agrupadas segundo as suas manifestações no tempo e no espaço: as Artes do Tempo compostas pela Música e as suas «descendentes» (a Dança e a Poesia) e as Artes do Espaço constituídas pela Arquitectura e as suas seguidoras<sup>52</sup> (a Escultura e a Pintura). Esta divisão foi também equacionada por Valentine de Saint-Point que preferiu chamar-lhes «artes móveis» e «artes imóveis»<sup>53</sup> e por Wagner que, aceitando o mesmo conjunto de artes, irá separá-las em duas categorias: as Artes Humanas (que derivam directamente do homem), a que chama as «três irmãs» - a Música, a Poesia e a Dança - e as Artes Plásticas, criadas pelo homem a partir de materiais da natureza - a Arquitectura, a Escultura e a Pintura. Estas últimas teriam um papel relativamente secundário, no sentido em que a sua principal função seria contribuir para a concretização do Drama e uma vez que a principal preocupação do autor seria a relação da Música com a palavra<sup>54</sup>. Wagner traça um paralelismo entre o facto de na Torre de Babel os povos se terem separado quando as suas línguas se confundiram e a sua compreensão mútua se tornou impossível, seguindo cada um o seu caminho particular, e a falência do projecto da Tragédia grega, onde também as modalidades da Arte se afastaram do altivo edifício do Drama, perdendo o que em comum as animava<sup>55</sup>. É portanto neste cenário de dissolução que Wagner irá construir todo o seu projecto de

---

<sup>48</sup> "La base de toute approche de la connaissance étaí constituée par les deux groupes d'arts libéraux: celui des moyens de la pensée, de la compréhension et de l'expression (*trivium*) (...) et celui des moyens de la connaissance du monde (*quadrivium*) (...)." (J. Favier, "Écoles Médiévales", in *Dictionnaire du Moyen Âge - histoire et société*, p. 305).

<sup>49</sup> "Chacun des éléments de cette définition soulève des questions. *Sept*: quelle est la place réservé à d'autres arts (...)? Dans quel ordre les arts doivent-ils être rangés? *Art*: ce terme est-il synonyme de *discipline* ou de *technique*? *Libéraux*: Quel lien y a-t-il entre ces arts, disciplines «intellectuelles» réservés aux hommes libres, et les arts «mécaniques», serviles, pratiqués par les travailleurs manuels? Les arts libéraux sont-ils des parties de la philosophie ou un chemin vers celle-ci?" (M. Lemoine, "Arts Libéraux", in *Dictionnaire du Moyen Âge*, p. 93).

<sup>50</sup> Por analogia com as Artes Liberais, também as Artes Mecânicas seriam sete mas, ao contrário daquelas, que exigiam um «espírito livre», estas últimas, mais próximas do trabalho manual e remetidas para o último lugar da hierarquia do saber, teriam a finalidade de suprir os constrangimentos, as limitações da natureza humana. Neste contexto, sem pretender fazer deste ponto uma linha de investigação a desenvolver aqui, a inclusão do Teatro neste grupo apresenta-se como deveras interessante. (Cf. R. Imbach, "Arts Mécaniques", in *Dictionnaire du Moyen Âge*, p. 96).

<sup>51</sup> Cf. G. W. F. Hegel, "Sistema das Artes - Repartição", in *Estética*, pp. 347-351.

<sup>52</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *L'Usine aux Images (UI)*, p. 41.

<sup>53</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 64.

<sup>54</sup> Cf. J. Turner (ed.), "Wagner, Richard", in *The Dictionary of Art*, vol. 32, p.763.

<sup>55</sup> Cf. R. Wagner, *A Obra de Arte do Futuro (OAF)*, p. 65.

classificação sistemática das artes unificadas na *Obra de Arte do Futuro* e que se pode pertinentemente resumir nas palavras de José M. Justo:

"(...) primeiro, a centralidade do corpo performativo faz com que a pintura e a escultura (artes estáticas) sejam lançadas para a periferia do sistema, para junto da arquitectura; segundo, a música passa a desempenhar o papel central de mediação entre as artes, i.e. no fundamental entre a dança e a poesia, mas também entre as «três irmãs» e as outras artes; terceiro, a dança, sendo a base do conjunto, torna-se ela mesma imagem (alegórica) da união das três artes fundamentais e, por extensão, da *arte*; quarto aspecto, e aliás o mais importante, a articulação entre as três artes fundamentais deixa de poder ser vista segundo uma qualquer hierarquização ditada pela hierarquia dos sentidos e é compreendida como complementaridade antropológica, isto é, como complementaridade estética na qual se funda uma compreensão do homem<sup>56</sup>."

A tentação de, como Wagner, esmiuçar aqui cada uma das Artes, a forma e as razões porque se separaram e as possibilidades de as voltar a conjugar, é enorme: o problema do utilitarismo na Arquitectura, da ausência de movimento na Escultura, a capacidade de ilusão de óptica da Pintura, a importância do corpo na Dança - corpo esse que, por sua vez, é também o suporte do homem que fala (Poesia<sup>57</sup>) e canta (Música) -, as sucessivas alegorias com que Wagner premeia esta última<sup>58</sup>, são aspectos a que é difícil resistir desenvolver. O autor perscruta-os, Arte a Arte, com uma contemporaneidade desconcertante, reiterando ora pontos de contacto, ora dimensões de apartamento, tal como Nietzsche também o faz em *O Nascimento da Tragédia*. Mas, o que neste ponto mais nos interessa é que a classificação wagneriana das Artes se aproxima da abordagem de Ricciotto Canudo já que, segundo este último, a Arquitectura era complementada pela Pintura e pela Escultura, compondo o conjunto das Artes do Espaço, ou Plásticas, e a Música complementada pela Dança e pela Poesia, liderava o grupo das chamadas Artes do Tempo, ou Rítmicas<sup>59</sup>. A estas seis, Canudo acrescenta o Cinema como a Sétima Arte, pelo que esta designação lhe é atribuída, sendo que esse estatuto

---

<sup>56</sup> J. M. Justo, "O Tempo e o Anel (Wagner, Feuerbach e o Futuro)", in *OAF*, p. 249.

<sup>57</sup> A concepção Wagneriana aponta para uma essência da Poesia fundamentalmente oral: ao tornar-se género, estilo da escrita, a Poesia ter-se-á transformado em Ciência, Filosofia abrindo caminho para o aparecimento daquilo "de que nunca se ouvira falar: Dramas escritos para a leitura muda"! (R. Wagner, *OAF*, p. 116). Na segunda parte deste estudo veremos como as diferenças entre as expressões oral, escrita e também gestual, no contexto cinematográfico, consistiam numa preocupação de Ricciotto Canudo, nomeadamente no que respeita à relação entre o Cinema e o Teatro. (Cf. Capítulos 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 39; 3.1. "A nova linguagem", pp. 60-61 e 3.2. "A nova obra e o novo artista", p. 67). Mas na comparação com a posição de Wagner, destaca-se uma passagem em que Canudo se refere ao Filme como uma «abstracção» semelhante à Tragédia ou ao Drama escritos ou lidos. (Cf. Capítulo 4. "A Fábrica de Imagens é uma Arte?", p. 76).

<sup>58</sup> Além da «irmandade» e do «bailado» composto pela Música, Dança e Poesia, como se das Três Graças se tratasse, é curiosa a caracterização da Música como elemento fluído, líquido, como oceano que separa e simultaneamente une os continentes (Cf. R. Wagner, *OAF*, pp. 73-75): "ritmo e melodia são (...) os braços da Música, os braços com que ela se enlaça às irmãs em amoroso entretenimento; são as praias, as costas de dois continentes unidos por esse oceano que é a Música". (R. Wagner, *OAF*, p. 75).

<sup>59</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, pp. 63-64.

artístico advém precisamente da sua capacidade de sintetizar todas as outras disciplinas artísticas. Por outro lado, como se terá a oportunidade de argumentar na segunda parte deste estudo, o projecto teórico de Canudo parece adoptar a premissa wagneriana da não hierarquização das Artes, procurando levá-la ainda um pouco mais longe: aplicando-a não apenas à «irmandade» Música-Dança-Poesia, mas alargando-a também às Artes do Espaço. Poderá alegar-se que terá transferido toda a hegemonia para o Cinema, como Wagner em relação ao Drama, mas essa perspectiva torna-se injusta quando se observa a sua proposta de síntese como bidireccional: a capacidade da Sétima Arte de assimilar todas as outras confere-lhe um estatuto artístico, mas simultaneamente devolve a todas elas a capacidade de se renovarem, multiplicando as suas potencialidades. Veremos também que Canudo irá ainda apropriar-se da dimensão «antropológica» referida por J. M. Justo, ou seja, das possibilidades que uma tal complementaridade estética entre as Artes, aplicada ao Cinema, poderá ter na compreensão e na redefinição do homem.

### 1.1. Apolo, Dioniso e... Mercúrio

Em *A Arte e a Revolução*, também de Wagner, Apolo, que matou Píton (o dragão do caos), é visto como o deus principal dos gregos, enquanto expressão da liberdade, força e beleza do próprio povo<sup>60</sup> pelo que esta divindade se transformava em arte viva...

"(...) tornava-se coisa palpável, real. Porque tudo o que nessas acções era movimento e vida - e era idêntico ao movimento e à existência viva no espectador - encontrava aí a mais perfeita expressão; expressão em que os ouvidos e os olhos, a inteligência e o coração, tudo captavam e percebiam como vida e realidade, tudo viam de facto, o físico e o espiritual, que, desse modo, não eram apenas o produto de um trabalho da imaginação<sup>61</sup>."

O povo reunido perante a mais arrebatadora das obras de Arte apreende-se a si próprio, fundindo a sua individualidade fragmentada num corpo social, na mais íntima unidade. Wagner estabelece assim uma identificação entre Arte e povo, sendo que este, incansavelmente activo, encontra no fim de cada empreendimento apenas o ponto de

---

<sup>60</sup> Cf. R. Wagner, *A Arte e a Revolução (AR)*, pp. 37-38. A ideia de povo em Wagner, nomeadamente na sua relação com a Arte, será desenvolvida um pouco mais adiante, no Capítulo 1.2. "*A Obra de Arte do Futuro*", p. 30 e seguintes).

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 40.

partida para novos projectos<sup>62</sup>, como que sob a protecção dessa divindade capaz de edificar estados<sup>63</sup>.

Já em *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche, a figura de Apolo identifica-se com a Arte Plástica<sup>64</sup> enquanto deus da forma e de todas as suas faculdades criadoras<sup>65</sup>, da medida<sup>66</sup> e da beleza. Também caracterizado pela sua aptidão para a adivinhação, Apolo é a divindade da luz<sup>67</sup> (pelo que aqui é possível salientar desde já um ponto de relacionamento explícito com uma das especificidades cinematográficas) e do sonho. Esta dimensão onírica remete inequivocamente para o universo da aparência - cuja perfeição consiste no pressuposto de todas as artes plásticas<sup>68</sup> - na medida em que se pressente que atrás da realidade em que vivemos, e que só é inteligível de forma imperfeita<sup>69</sup>, se esconde outra muito diferente: a do absoluto Não-Ser, do perpétuo devir no tempo, no espaço e na causalidade<sup>70</sup>. Nietzsche faz ainda referência a Apolo como imagem divinizada do *principium individuationis*, como consumação do Uno primordial<sup>71</sup>. Neste sentido, a precisão e clareza apolíneas<sup>72</sup> equacionam igualmente uma dimensão ética que, exigindo o respeito pela medida e estabelecendo limites impostos pela justiça<sup>73</sup>, incita também à autognose: à exigência estética da beleza segue-se a rigidez dos preceitos «Conhece-te a ti mesmo!» e «Nada de excessos!»<sup>74</sup>.

"Assim nos arrebatava o elemento apolíneo (...) e nos faz entusiasmar pelos indivíduos (...); ele faz passar diante de nós imagens da vida e incita-nos a entender conceptualmente o cerne vital nelas contido. Com o enorme impulso da imagem, do conceito, da doutrina ética, (...) o elemento apolíneo arrebatava o ser humano à sua autodestruição orgiástica, criando-lhe uma ilusão que o afasta da universalidade da situação dionisíaca e o conduz à sensação de ver uma única imagem universal<sup>75</sup>."

Mas Apolo também não podia viver sem Dioniso<sup>76</sup>, esse deus de que Nietzsche é apóstolo<sup>77</sup>: a divindade da embriaguez, do êxtase<sup>78</sup>, da renovação primaveril<sup>79</sup>. Nas orgias

---

<sup>62</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>63</sup> Cf. F. Nietzsche, *NT*, p. 145.

<sup>64</sup> Cf. *Ibidem*, p. 23.

<sup>65</sup> Cf. *Ibidem*, p. 25.

<sup>66</sup> Cf. *Ibidem* p. 40.

<sup>67</sup> Cf. *Ibidem*, p. 42.

<sup>68</sup> Cf. *Ibidem*, p. 24.

<sup>69</sup> Cf. *Ibidem*, p. 26.

<sup>70</sup> Cf. *Ibidem*, p. 38.

<sup>71</sup> Cf. *Ibidem*, p. 39.

<sup>72</sup> Cf. *Ibidem*, p. 68.

<sup>73</sup> Cf. *Ibidem*, p. 76.

<sup>74</sup> Cf. *Ibidem*, p. 40.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>76</sup> Cf. *Ibidem*, p. 40.

<sup>77</sup> Cf. *Ibidem*, p. 11.

<sup>78</sup> Cf. *Ibidem*, p. 23.

<sup>79</sup> Cf. *Ibidem*, p. 27.

dionisíacas dos gregos, o homem liberta-se em dias de transfiguração e renascimento<sup>80</sup>, dias em que a Natureza que sofre por causa da sua fragmentação em indivíduos é invadida por um delírio artístico. Ou seja, nessas celebrações a superação do princípio de individuação através da Arte<sup>81</sup> convida a humanidade a aniquilar-se no total esquecimento de si própria<sup>82</sup>.

Dioniso é também a divindade da Arte sem formas, particularizada na Música. É precisamente ela e o mito trágico que, juntos, definem a capacidade dionisíaca de um povo: a degeneração de uma das instâncias estará ligada a um atrofiamento da outra<sup>83</sup>. Parece ser neste sentido que a Tragédia começa por ser «coro» - e não «Drama» -, que tem a sua origem no espírito da Música (como nos anuncia o primeiro subtítulo do *Nascimento da Tragédia*) e Dioniso como verdadeiro herói da cena e centro do espectáculo. É a força da Música na Tragédia que é capaz de interpretar o mito, rejuvenescendo-o, multiplicando-o e impedindo que a religião se reduza aos seus fundamentos históricos<sup>84</sup>. O coro assume-se, nesse sentido, como um reflexo do homem dionisíaco ou uma visão da multidão dionisíaca, tal como o mundo do palco ou da cena é, por sua vez, uma visão desse mesmo coro<sup>85</sup>. Ao permitir que o homem se veja transformado, metamorfoseado perante si próprio, agindo como se vivesse noutra corpo, o coro trágico apresenta em Nietzsche o carácter de fenómeno dramático primordial. Nesta espécie de encantamento próprio do Drama<sup>86</sup>, a cena e a acção são concebidas como visões produzidas pelo coro através do simbolismo da Dança, da Música e da Poesia, já que ao contemplar o sofrimento de Dioniso esse coro se abstém de agir<sup>87</sup>. Ao procurar convencer-nos da eterna alegria de existir, a Arte dionisíaca sugere que a procuremos por detrás dos fenómenos<sup>88</sup>, remetendo para uma concepção metafísica da Arte, já que só enquanto fenómeno estético se justifica a existência e o mundo<sup>89</sup>:

---

<sup>80</sup> "Classical tragedy began in Athens in the sixth century BCE as a part of a spring celebration of Dionysus, god of the grape harvest, dancing, and drinking. In Greek mythology, he had been torn apart by Titans but was always regenerated, like the vines in spring. Tragedy, which re-enacted Dionysus's death and rebirth, straddled several layer of meaning: religious, civic, political". (C. Freeland, *Art Theory - a very short introduction*, p. 21).

<sup>81</sup> Cf. F. Nietzsche, *NT*, pp. 31-32.

<sup>82</sup> Cf. *Ibidem*, p. 27. Mais adiante poderá observar-se como esta ideia será determinante na elaboração da Teoria das Sete Artes de Ricciotto Canudo. (Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 40).

<sup>83</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 168-169.

<sup>84</sup> Cf. *Ibidem*, p. 78-79.

<sup>85</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 62-63.

<sup>86</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>87</sup> Cf. *Ibidem*, p. 66.

<sup>88</sup> Cf. *Ibidem*, p. 118.

<sup>89</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 167-168.

"Esse fenómeno originário da arte dionisíaca, em si difícil de entender, torna-se contudo isoladamente inteligível, sendo apreendido no maravilhoso significado da *dissonância musical*: (...) querer ouvir e desejar em simultâneo transcender esse ouvir<sup>90</sup>."

O homem, que não é senão um devir em dissonância<sup>91</sup>, vê-se no entanto privado dessa legitimação estética da existência no momento que a dialéctica optimista (por oposição ao *Mundo Grego e Pessimismo* do subtítulo da reedição do *Nascimento da Tragédia*) e os preceitos da razão socrática, ao expulsarem a Música da tragédia, destroem a essência desta última<sup>92</sup>.

Que via se vislumbra, então, para uma viabilização do ameaçado projecto da Tragédia? Quais as possibilidades de garantir o seu ressurgimento no futuro? A solução poderá consistir no facto de a Arte não ter na sua origem um princípio único mas uma duplicidade, uma natureza híbrida<sup>93</sup>. Por um lado as duas divindades das Artes, Apolo e Dioniso, estabelecem dois mundos diferentes, à partida mesmo antagónicos, na sua essência e nos respectivos fins<sup>94</sup>: o da Arte plástica ou apolínea e o da Arte sem formas ou dionisíaca. Mas, por outro lado, quando estes dois instintos impulsivos se encontram e abraçam geram uma obra superior, simultaneamente apolínea e dionisíaca:

"(...) a evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do *espírito apolíneo* e do *espírito dionisíaco*, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas<sup>95</sup>."

Se o artista plástico se entrega à contemplação das imagens, da totalidade até aos pormenores, o músico dionisíaco, o génio lírico, não é auxiliado por nenhuma imagem, compenetrando-se na renúncia da individualidade, criando dentro de si um mundo de imagens e símbolos que em muito difere do mundo do criador plástico na cor, na causalidade, na velocidade<sup>96</sup> e que não são senão objectivações diversas de si próprio<sup>97</sup>.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>91</sup> "Se pudéssemos imaginar um devir humano em dissonância - e o que é o ser humano senão isso? -, tal dissonância, para poder viver, necessitaria de uma magnífica ilusão que cobrisse com um véu de beleza o seu próprio ser." (*Ibidem*, p. 170).

<sup>92</sup> Cf. *Ibidem*, p. 103.

<sup>93</sup> Cf. *Ibidem*, p.88.

<sup>94</sup> "Ao contrário de todos aqueles que se empenham em fazer derivar as artes de um único princípio como sendo a fonte vital necessária de cada obra de arte, mantenho o olhar fixado naquelas duas divindades artísticas dos Gregos, Apolo e Dioniso, neles reconhecendo os representantes vivos e concretos de *dois* mundos artísticos distintos na sua mais profunda essência e nos seus mais elevados fins. Apolo está diante de mim como o génio transfigurador do *principium individuationis*, só através dele se podendo obter a redenção pela aparência; enquanto que sob o místico clamor de júbilo de Dioniso se rompe o anátema da individuação, estando aberto o caminho (...) para o mais íntimo cerne das coisas." (*Ibidem*, p. 112).

<sup>95</sup> F. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, p. 39. (Excepcionalmente neste caso, por uma questão de estilo, preferiu-se a tradução da Guimarães Editores).

<sup>96</sup> Cf. F. Nietzsche, *NT*, p. 45.

<sup>97</sup> Cf. *Ibidem*, p. 46.

Mas que efeito estético surge quando os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco agem em conjunto, quando a Música se relaciona com a imagem e o conceito<sup>98</sup>? A resposta, remetida para Schopenhauer, é dada através de uma extensa citação recolhida por Nietzsche em *O Mundo como Vontade e Representação I*: o mundo das aparências e a Música são duas expressões diferentes da mesma coisa, sendo a Música uma linguagem universal que está para a generalidade dos conceitos na mesma relação que existe entre estes e as coisas concretas. Essa universalidade, ainda que abstracta, é simultaneamente precisa<sup>99</sup> e, por isso mesmo, inteligível por todos, tal como as figuras geométricas e os números<sup>100</sup>.

"Todos os possíveis impulsos, emoções e manifestações da vontade, todos esses processos decorridos no interior do ser humano e que a razão arremessa para o amplo conceito negativo de sentimento, podem ser expressos através da infinita multiplicidade de possíveis melodias, mas sempre na universalidade da mera forma, sem a matéria, sempre e apenas como coisa em si, não enquanto fenómeno, como se fosse a sua mais íntima alma, sem corpo. A partir desta relação íntima da música com a verdadeira essência das coisas, pode também ser explicado por que razão, quando adicionalmente a uma cena, acção, situação, ambiente, soa uma música adequada<sup>101</sup>, esta nos parece dar a conhecer o sentido mais secreto dos mesmos, surgindo como o seu comentário mais justo e claro; do mesmo modo, quem se abandona totalmente à impressão causada por uma sinfonia tem a sensação de ver passar diante de si todas as possíveis situações da vida e do mundo: contudo ele não pode (...) indicar qualquer semelhança entre aquela composição sonora e as coisas que lhe pairaram na mente<sup>102</sup>."

Então, partindo do texto de Schopenhauer, Nietzsche acrescenta...

"Por outro lado a imagem e o conceito, sob o efeito de uma música que verdadeiramente lhes corresponda, assumem uma significação mais elevada. São dois os efeitos que a arte dionisíaca exerce sobre a capacidade artística apolínea: a música incita à *intuição simbólica* da universalidade dionisíaca, a música realça então a imagem simbólica *na sua significação suprema*<sup>103</sup>."

Se desta forma parece poder clarificar-se a importância da relação entre a Música e as outras Artes, é importante realçar que se fosse considerada apenas como arte apolínea, a

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>99</sup> Esta ideia de simultaneidade entre a abstracção e a precisão será fundamental, mais adiante, para a compreensão da definição canadiana das propriedades cinematográficas, nomeadamente no que respeita à sua dimensão simbólica (velocidade) e à linguagem cinematográfica. (Cf. Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", p. 47).

<sup>100</sup> Cf. F. Nietzsche, *NT*, pp. 113-114.

<sup>101</sup> A importância da utilização de uma «música adequada» será recuperada quando se analisar a relação entre Cinema e Música em Ricciotto Canudo. (Cf. Capítulo 3.1. "A nova linguagem", p. 62).

<sup>102</sup> Nietzsche, cita *O Mundo como Vontade e Representação I*, de Schopenhauer (Schopenhauer/F. Nietzsche, *NT*, pp. 114-115).

<sup>103</sup> F. Nietzsche, *NT*, pp. 116-117.

Música ficaria limitada à cadência de ondas rítmicas, à potência plástica das formas, como se de uma obra de Arquitectura se tratasse. Nesta perspectiva, seriam excluídas da Arte em geral e da Música em particular a perturbante força do som e da harmonia unificadora<sup>104</sup>.

"No ditirambo dionisíaco, o ser humano é incitado a uma intensificação extrema de todas as suas capacidades simbólicas; algo nunca sentido manifesta urgência em ser exprimido, (...) a unicidade como génio da espécie e mesmo da natureza. É então que a essência da natureza deverá expressar-se simbolicamente; é necessário um novo mundo de símbolos, toda a simbologia corporal, não apenas a simbologia da boca, do rosto, da palavra, mas a gestualidade plena que movimentaria ritmicamente todos os membros."<sup>105</sup>

É neste sentido, e agora regressando a Wagner, que estas três principais capacidades artísticas do homem, a Dança, a Música e a Poesia, compõem uma irmandade dançante, entrelaçadas numa roda inseparável que é o próprio movimento da Arte<sup>106</sup>. Conscientes dos seus limites naturais, correspondentes aos sentidos com que trabalham e dos quais derivam, aproximam as suas fronteiras aos respectivos pontos de contacto, num acto de amor que significa o reconhecimento e aceitação mútuos, inclusivamente dessas mesmas limitações. Esse amor é, simultaneamente, um acto de liberdade das capacidades humanas, a que o autor chama a capacidade total: manifestando-se na Arte, é impraticável apenas por uma modalidade artística, por uma capacidade humana isolada - devido justamente às limitações que lhe castram a liberdade. Este abraço total, ao diluir esses limites, eliminando-os, dissolve igualmente as diferentes disciplinas artísticas<sup>107</sup>, passando a haver apenas "a arte em si, ilimitada e colectiva"<sup>108</sup>. É que o homem é definido por Wagner como uma combinação de duas dimensões, a interior e a exterior: enquanto objecto artístico, encontra no sentido da visão a representação do seu exterior e na audição a do interior<sup>109</sup>. Assim, o homem é corpo, sentimento (ou coração) e entendimento, sendo que esta última dimensão precisa das outras duas para se exprimir.

"O progresso que vai do homem-corpo, na sua exterioridade, ao homem-entendimento, passando pelo homem-sentimento, é um trajecto de mediação sempre crescente (...)"<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> Cf. *Ibidem*, p. 32.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pp. 32-33.

<sup>106</sup> Cf. R. Wagner, *OAF*, pp. 51-52.

<sup>107</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 54-55.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>109</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 45-46.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 49.

Nesse percurso que culmina no homem-todo, o homem na sua perfeição<sup>111</sup>, as suas principais capacidades artísticas são perspectivadas como multisensoriais, ou se se preferir, numa linguagem mais contemporânea, como «audiovisuais». Não é portanto ao sofrer a influência de outras Artes, mais, não é pela cumplicidade de um abraço integral, pela fusão com as outras Artes, que cada modalidade artística perde a sua especificidade, mas sim quando, numa atitude egoísta, cada uma delas, individualmente, se comporta como Arte Total<sup>112</sup>.

Justamente a propósito de egoísmos e individualismos - e continuando com Wagner -, há uma terceira divindade a que se deve fazer referência para melhor compreender quer as questões relacionadas com a Arte em geral, quer as questões levantadas por Ricciotto Canudo, nomeadamente no domínio da crítica cinematográfica. Segundo a perspectiva de *A Arte e a Revolução*, se para os gregos o alado Hermes representava o mensageiro e o pensamento activo de Zeus, que assistia à morte dos homens e conduzia as sombras dos defuntos ao sereno reino da noite, os Romanos substituíram-no por Mercúrio, cujos voos tinham um sentido mais prático: o do espírito industrioso, comercial, igualmente associado ao lucro, ao tráfico e à usura<sup>113</sup>.

"Aos olhos dos Romanos, o comércio, na sua essência e na sua prática, era simultaneamente uma actividade fraudulenta e, embora esse mundo mercantil lhes parecesse um mal necessário para dar resposta a uma sempre crescente sede de prazeres, a verdade é que nutriam por ela um profundo desprezo, de tal modo que Mercúrio, o deus dos comerciantes, veio também a ser o deus dos ladrões e dos impostores<sup>114</sup>."

Mercúrio decide então vingar-se, tornando-se senhor absoluto do mundo e conseqüentemente da Arte, remetendo-a para as orlas da indústria, do comércio e do mero entretenimento<sup>115</sup>, ameaçando-a de morte<sup>116</sup> no que respeita à sua própria essência<sup>117</sup>. Muitas vezes reduzida e tratada como uma mera «encomenda», torna-se complicado definir qual o maior responsável: o mecenas abastado que a solicita ou o

---

<sup>111</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>112</sup> "Só a modalidade artística que quer a obra de arte colectiva, pode precisamente por essa via alcançar a superior riqueza da sua própria essência específica; pelo contrário, aquela que por objecto do seu querer tem apenas ela mesma, que quer obter a sua máxima riqueza a partir exclusivamente de si, essa, permanecerá pobre e prisioneira, por maior que seja o luxo que aplique em cada um dos seus solitários surgimentos." (*Ibidem*, p. 125).

<sup>113</sup> Cf. R. Wagner, *AR*, pp. 57-58.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>115</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>116</sup> Cf. *Ibidem*, p. 33.

<sup>117</sup> "A questão diz pois respeito à arte e à sua própria essência. Mas não é de definições abstractas da arte que aqui nos ocuparemos. Trata-se tão somente de procurar os fundamentos da arte enquanto resultado da vida social, de conhecer a arte enquanto produção social." (*Ibidem*, pp. 35-36).

artista que a isso se presta<sup>118</sup>. Abdicando da sua liberdade criativa, pode mesmo chegar a «vendê-la» a um poder ainda pior: a indústria<sup>119</sup>.

"É esta a arte que hoje infesta o mundo civilizado! A respectiva essência reside na indústria, a sua finalidade moral é o lucro financeiro e a eficácia estética é o entretenimento dos entediados. A arte do nosso tempo vai buscar a sua seiva vital ao coração da sociedade moderna, ao ponto central do respectivo movimento circular, ou seja, à especulação da grande finança (...)<sup>120</sup>."

Para o criador grego a Arte era essencialmente um prazer e, conseqüentemente, uma honra pela sua cumplicidade com a beleza e formação pessoal. Nesse prazer consistia justamente a sua maior recompensa, que só posteriormente era completada pelo sucesso e aprovação pública<sup>121</sup>.

"O homem grego desconhecia por completo a profissionalização propriamente dita. (...) O patriota, o estadista, o artista, mas nunca o profissional. (...) As tarefas domésticas mais grosseiras eram postas de lado e entregues ao *escravo* (...) <sup>122</sup>. Pouco tardaria para que (...) pudessem experimentar por si que, quando não subsiste a possibilidade de todos os homens serem *igualmente livres e felizes*, todos os homens se tornam *igualmente escravos e miseráveis*. / E assim temos sido e continuamos todos a ser escravos. A nossa única consolação é saber que de facto o somos. (...) Livre, pelo menos da escravidão pública, sente-se hoje apenas aquele que tem dinheiro, uma vez que pode dispor da vida para fazer outra coisa que não seja precisamente ganhá-la. (...) Não podemos, pois, admirar-nos ao verificar que também a arte anda em busca de dinheiro, porque tudo luta pela liberdade, tudo tende para o deus que lhe é próprio, e o deus do nosso tempo é o dinheiro, tal como a nossa religião é o lucro<sup>123</sup>."

Nos tempos que correm, o artista moderno encontra-se amarrado a um contrato, a um salário. À dimensão criativa sobrepõe-se uma outra, a do trabalho, no sentido de utilidade, necessidade, obrigação, fardo, que de bom grado se entregaria a uma máquina. A concentração ausenta-se, aliena-se para objectivos extra-artísticos<sup>124</sup>: um grande número

---

<sup>118</sup> "A «liberdade» da arte foi contratada para servir a grandeza dos senhores e, ainda que nos esforcemos, é difícil decidir se mais hipócrita era Luís XIV, que mandava que lhe recitassem no teatro do paço a mestria dos versos gregos dirigidos contra os tiranos, ou Corneille e Racine, que em troca dos favores do seu senhor punham na boca dos seus heróis dramáticos a paixão pela liberdade e a virtude política da Grécia e da Roma antigas." (*Ibidem*, pp. 55-56).

<sup>119</sup> Cf. *Ibidem*, p. 56.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>121</sup> Cf. *Ibidem*, p. 71.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp. 74-75.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 77-78.

<sup>124</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 71-72.

de artistas conceituados nem sequer questiona o facto de não terem outra ambição que não seja a de satisfazer espectadores limitados<sup>125</sup>.

Da mesma forma, enquanto público, "porque aquilo que é grande, real e único numa obra de arte não está inteiramente na mão do artista e tem também que ser efectuado por nós<sup>126</sup>", somos forçados a reconhecer que a responsabilidade por este estado de coisas tem de ser necessariamente partilhada connosco<sup>127</sup>. Se o artista engana o público ao apresentar-lhe uma obra «interesseira», no sentido em que remete para objectivos extra-criativos, "o público procede da mesma maneira ao conceder-lhe o respectivo aplauso<sup>128</sup>."

Mas porque subsistirá de forma tão resistente esta mentira recíproca<sup>129</sup>? Por um lado parece imperar o argumento de que se a arte não «aproveitasse» essa dimensão lúdica, ou de entretenimento, se se preferir, "deixaria simplesmente de existir e não voltaria a poder experimentar o contacto directo com a vida pública, ou seja, que os artistas deixariam de ter de que viver<sup>130</sup>", pois ao pretenderem passar por «profundos», acabariam por correr o risco de se tornarem aborrecidos<sup>131</sup>. Por outro lado, existe ainda mais um elemento que parece contribuir quer para que alguns espectadores preguicem pelas salas de espectáculos<sup>132</sup>, quer para que alguns artistas abdicuem dos seus lucros, financiando mesmo do próprio bolso as suas criações (luxo reservado a uma minoria que, segundo Wagner, teria de ter nascido rica)<sup>133</sup>.

"Qual é a finalidade desta espantosa ostentação? Ah! É porque existe de facto mais alguma coisa para além do dinheiro, uma coisa que à semelhança do que acontece com os outros prazeres também se pode obter hoje em dia com dinheiro: a *fama*<sup>134</sup>!"

Trata-se, portanto, de uma espécie de "viveiro de vaidades mesquinhas onde vigora o desejo de agradar a qualquer preço<sup>135</sup>" e que, a par do espírito mercuriano do lucro, do

---

<sup>125</sup> "(...) o príncipe vai ao teatro [ou ao Cinema] depois de um trabalhoso banquete, o banqueiro após laboriosas especulações financeiras e o operário na sequência de um cansativo dia de trabalho, o que procuram há-de ser distração, divertimento e convívio em vez de novas preocupações e novas excitações." (*Ibidem*, p. 63).

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>127</sup> "O embotamento típico da educação contemporânea (...) dá-nos uma satisfação idiota e simultaneamente orgulhosa da nossa inaptidão artística e ensina-nos a procurar os objectos da experiência estética fora de nós, aproximadamente com o mesmo tipo de desejo com que o depravado procura junto de uma prostituta um fugaz prazer amoroso." (*Ibidem*, pp. 70-71).

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 65. A responsabilização do público no que respeita à «traição à causa» cinematográfica enquanto Arte, merecerá, como se terá a oportunidade de analisar, no Capítulo 3.3. "O público", um tratamento deveras semelhante por parte de Ricciotto Canudo.

<sup>129</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>131</sup> Cf. *Ibidem*, p. 64.

<sup>132</sup> Cf. *Ibidem*, p. 70.

<sup>133</sup> Cf. *Ibidem*, p. 64.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 71.

comércio e da indústria, inflige um perigo eminente a qualquer disciplina que se pretenda artística.

## 1.2. A Obra de Arte do Futuro

Quem será, então, o artista do futuro? Por outras palavras, quem estará à altura de dignamente poder ser considerado o criador por excelência no projecto wagneriano da Obra de Arte Total? "O poeta? O actor? O músico? O artista plástico? - Digamo-lo simplesmente: o povo. O mesmo povo a quem, ainda hoje, (...) unicamente devemos a arte<sup>136</sup>." Neste ponto, porque poderá contribuir quer para a definição do conceito de «público» em Canudo, quer para a clarificação da ideia de democratização da Arte pela via cinematográfica<sup>137</sup>, justifica-se dedicar alguma atenção à concepção de «povo» em Wagner. De uma forma geral pode ser considerado a síntese de todos os indivíduos que compõem uma comunidade<sup>138</sup>, seja ela a família, as tribos ou, posteriormente, a nação, "enquanto união das tribos por via da semelhança linguística<sup>139</sup>." Mas, segundo o autor, este conceito ter-se-á ampliado de tal forma que passou a significar "o homem em geral ou então, mediante uma suposição política arbitrária, uma certa parte dos cidadãos<sup>140</sup>", desprovida de riqueza<sup>141</sup>. Consequentemente, o substantivo granjeou uma significação moral devido à qual ninguém se quer ver dissociado dele: todos gostam de dizer que

---

<sup>136</sup> R. Wagner, *OAF*, p. 207.

<sup>137</sup> Cf. Capítulo 3.3. "O público".

<sup>138</sup> Cf. R. Wagner, *OAF*, p. 17.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> "Do alto do lugar sublime em que [o artista do presente] a si mesmo se vê, julga-se obrigado a ver no povo não mais do que o contrário de si, a multidão vulgar, rude; quando se fala no povo, sobem-lhe ao nariz vapores de cerveja e bagaço; puxa do lenço perfumado e pergunta, com uma indignação civilizada: «O quê? A *populaça* há-de um dia substituir-nos na arte? A *populaça*, que nem sequer nos percebe quando *nós* criamos arte? Os produtos da beleza hão-de vir até nós, subindo nos fumos da taberna, nos vapores da estrumeira...?» / Exactamente! A obra de arte do futuro não nascerá do fundo sujo da vossa cultura hodierna, nem do chão repugnante da vossa refinada formação moderna, nem das condições que fornecem a única base de existência imaginável para esta vossa civilização. Pensai, contudo, que esta *populaça* não é um produto normal da verdadeira natureza humana, mas sim uma criação artificial dessa negação da natureza que é a vossa cultura; pensai que os vícios e monstruosidades que vos repugnam são apenas os esgares desesperados da luta que a verdadeira natureza humana trava contra a sua cruel opressora, a civilização moderna, e que o que neles há de repulsivo não constitui o verdadeiro rosto da natureza, mas sim o reflexo da hipócrita carantonha da vossa cultura (...). Enquanto uma grande parte da população delapidar preciosas forças vitais nos gabinetes do Estado, dos tribunais e das universidades, terá que haver uma outra parte, igualmente grande, se não maior, que é obrigada a dar com a sua força vital um rendimento exagerado, ajudando a repor as que são dissipadas (...). / *Povo*, contudo, no nosso entender, não sois *vós*, nem é essa *populaça* (...). Aliás hoje o povo já existe em todos os lugares onde não estiverem a *populaça* e *vós*, ou seja, existe por aí, no meio dela e no meio de *vós*, só que nada sabeis sobre ele: se *soubésseis* alguma coisa dele, seríeis já povo: porque nada se pode saber da riqueza do povo sem fazer parte dele. O homem mais cultivado ou o homem mais inculto, (...) logo que sente e alimenta dentro de si um impulso que o move para fora do cobarde prazer que lhe oferece o criminoso contexto da nossa presente situação estatal e social, ou (...) ódio em face de uma organização social utilitarista que nada tem de útil para o carenciado e só serve aquele que de nada carece, (...) *esse é povo*; ou seja, somente aquele que (...) necessariamente que resistir, indignar-se e combater, e que confessa aberta e inequivocamente esta necessidade pelo facto de ser capaz de por ela suportar qualquer outro sofrimento e, se for caso disso, sacrificar a vida, *só esse faz hoje parte do povo*." (*Ibidem*, pp. 211-214).

fazem parte do povo e afirmam, sobretudo em épocas conturbadas, estar preocupados com o seu bem-estar. Mas a abordagem que mais parece interessar a Wagner é a do povo como potência vital, essa síntese de todos aqueles que sentem uma falta, uma privação colectiva e que usam toda a sua força para satisfazer a sua privação comum<sup>142</sup>.

"Porque só a privação que desencadeia um impulso extremo é verdadeira privação; (...) só a satisfação de uma verdadeira carência é necessidade, e só o povo age segundo a necessidade, e por isso de modo irresistível, triunfante e incomparavelmente verdadeiro<sup>143</sup>."

Os inimigos do povo serão, então, precisamente aqueles que não sentem qualquer espécie de privação, cujas únicas carências são imaginárias, falsas, anti-naturais, luxos sem contrário, sem um antónimo, sem um oposto em que se possam dissolver<sup>144</sup> e que, conseqüentemente, por oposição às necessidades reais e respectiva satisfação, implacavelmente martirizam, consomem e atormentam toda a alegria, devorando todo o prazer com os seus instintos sempre insaciáveis e egoístas<sup>145</sup>. Por outro lado, o que alimenta uma carência não-natural onde a carência natural não existe, o estimulante artificial que a desperta é a moda, arbitrária e tirânica, cuja essência consiste na uniformidade. O seu poder é-lhe conferido pelo hábito, esse "incontornável déspota de todos os fracos<sup>146</sup>", esse "comunismo<sup>147</sup> do egoísmo<sup>148</sup>"...

"(...) a moda, tal como o nosso pensar abstracto nas suas mais extremas aberrações, nada pode afinal descobrir e inventar a não ser aquilo que por essência originária já existe sensível e formalmente na natureza e no homem. Mas o seu procedimento é arrogante (...). A moda só consegue *derivar*, não sabe *inventar*<sup>149</sup>."

Assim sendo, o tipo de carência suscitada pela moda é radicalmente oposta à da Arte, já que esta não pode vingar quando a moda conquista o poder legislativo da vida<sup>150</sup>, ou seja, as condições da verdadeira Arte só ficarão definitivamente reunidas quando forem

---

<sup>142</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> "(...) o luxo também não tem um verdadeiro contrário, algo que se lhe oponha por essência e em que ele pudesse dissolver-se e portanto aniquilar-se, ser satisfeito." (*Ibidem*, p. 19).

<sup>145</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>147</sup> É o próprio Wagner quem nos adverte para o perigo do uso da expressão «comunismo», pelas suas conotações políticas. No entanto, o autor afirma também que "não existe outra capaz de designar melhor e mais definidamente o puro oposto do *egoísmo*. Quem, nos nossos dias, se envergonha de passar por egoísta - coisa que aliás ninguém quer abertamente e sem rodeios - não pode deixar de admitir que lhe chamem comunista." (*Ibidem*, p. 152).

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>149</sup> *Ibidem*, pp. 32-33.

<sup>150</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 33-34.

superadas as condições de dominação exercida pela moda<sup>151</sup>. Ao dominar o mundo, o luxo e a moda tornam-se, assim, a alma da indústria "que mata o homem para o utilizar como máquina<sup>152</sup>". Ao dominar o mundo, apoderam-se igualmente da Arte, que exige a redenção popular na obra colectiva do futuro, em que "seremos todos um só: portadores e sinalizadores da necessidade integral, sabendo o não-consciente, querendo o não-arbitrário<sup>153</sup>."

É por estas razões que, para chegar à definição do projecto de Obra de Arte Total, não basta reiterar a cumplicidade entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco, limitarmos-nos a sublinhar a capacidade que a Tragédia (ou o Cinema) tem de assimilar, de absorver todas as formas de Arte que lhe são precedentes<sup>154</sup>, contentarmos-nos em assumir que a difícil relação dos elementos apolíneo e dionisíaco se pode "simbolizar através da união fraterna de ambas as divindades: Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo porém acaba por falar a linguagem de Dioniso<sup>155</sup>." Se tal obra "pode ser apreendida como um todo, sem negar a existência individual, se tal criação pôde ser empreendida sem destruir o seu criador<sup>156</sup>", mais uma vez se pode questionar: onde iremos buscar a solução para tal contradição? É que se, por um lado, assim se cumpre o objectivo supremo da Tragédia e da Arte em geral, por outro existe ainda mais uma condição para que ele possa ser dado como consumado - a condição da liberdade. A Arte será a expressão livre<sup>157</sup> de uma comunidade livre<sup>158</sup>, apreciada por um público também ele livre<sup>159</sup>.

"Ora, a liberdade daquele que quer ser livre no isolamento, na solidão, é uma liberdade desgraçada, erroneamente entendida. O impulso de soltar-se da comunidade, de querer bastar-se a si mesmo, ser independente, ser livre estritamente no plano do particular, só pode conduzir directamente ao oposto deste propósito arbitrário: a mais completa não-independência<sup>160</sup>."

---

<sup>151</sup> Cf. *Ibidem*, p. 28.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>154</sup> Cf. *Ibidem*, p. 101.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>157</sup> "Porque arte verdadeira é a mais elevada liberdade e a arte não pode anunciar outra coisa senão a máxima liberdade; não pode dar lugar a ordens, a decretos, em suma, não pode dar expressão a nenhum objecto extra-artístico." (R. Wagner, *AR*, p. 45).

<sup>158</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>159</sup> Cf. *Ibidem*, p. 107.

<sup>160</sup> R. Wagner, *OAF*, p. 55.

Neste sentido, a Obra de Arte do Futuro é colectiva sob dois pontos de vista: ela exige uma comunidade de artistas - ainda que esta se possa diluir entre um projecto e outro, para se reformular no seguinte<sup>161</sup> - e a comunhão das diferentes disciplinas artísticas.

"A grande obra de arte total, que há-de compreender todos os géneros da arte para de certo modo usar cada um desses géneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objectivo conjunto de *todos eles*, a saber, o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição, essa grande obra de arte total, o espírito não a vê como facto arbitrário passível de ser realizado pelo indivíduo singular, mas sim como a obra dos homens do futuro, que necessariamente tem que ser pensada como obra colectiva<sup>162</sup>."

Trata-se, portanto, de um processo de criação decorrente de cada uma das disciplinas artísticas que se interpenetram reciprocamente e simultaneamente se complementam, gerando a Obra de Arte una (que segundo o autor é o Drama<sup>163</sup>), na qual todas as outras se diluem, se dissolvem<sup>164</sup>. Resumindo, é o próprio Wagner quem sistematiza os procedimentos exigidos para que se possa equacionar a Obra de Arte do Futuro:

1 - "Como vimos, a *arte plástica* só pode prosperar criativamente se, nas suas obras, se colocar em aliança com o homem *artista*, e não com o homem exclusivamente orientado para a mera *utilidade*.

2 - O homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte *colectiva*: no *isolamento* de uma das suas capacidades artísticas será *não-livre*, será não-inteiramente aquilo que pode ser; pelo contrário, na obra de arte *colectiva* será *livre* e será inteiramente aquilo que pode ser.

3 - A *verdadeira aspiração* da arte é, pois, aquela *que tudo abrange*: todo aquele que se encontra animado pelo verdadeiro *impulso para a arte* quer alcançar por intermédio do máximo desenvolvimento da sua capacidade particular, não a glorificação *desta capacidade particular*, mas simplesmente a glorificação do *homem todo na arte*.

4 - A obra de arte colectiva superior é o *drama*: na *riqueza* que lhe é *possível*, o drama só pode existir quando nele *cada modalidade artística* existir na sua *máxima riqueza*<sup>165</sup>."

---

<sup>161</sup> "Assim, cada obra de arte dramática que nasce será produto de uma nova união de artistas, que nunca existira antes e que nunca se repetirá da mesma maneira: tal união passará a existir a partir do momento em que o actor e poeta do herói elevar a sua intenção ao plano de intenção colectiva da comunidade de que precisa, e dissolver-se-á no momento em que esta intenção tiver sido realizada. / Deste modo, numa tal união artística, nada poderá tornar-se rígido ou estático: a união tem lugar em vista de um só objectivo, que se alcança num dia definido; no dia seguinte, sob condições inteiramente novas, por via da intenção entusiasmada de um outro indivíduo completamente diferente, transformar-se-á em outra união que será totalmente diferente da anterior, na medida em que trata de promover a efectivação da sua obra segundo as *leis inteiramente específicas* que, enquanto meios ao serviço da finalidade de realizar a nova intenção assumida, se oferecem também elas como algo de novo, nunca antes existente." (*Ibidem*, pp. 206-207).

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>163</sup> Cf. *Ibidem*, p. 63.

<sup>164</sup> Cf. *Ibidem*, p. 195.

<sup>165</sup> *Ibidem*, pp. 177-178. (A numeração é nossa).

Este quarto ponto levanta um outro tipo de problemas, já que o que se espera da *Obra de Arte do Futuro* difere, ou de certa forma pretende ir mais além, da concepção dramática da Tragédia grega em pelo menos dois aspectos:

a) "(...) o apogeu da arte grega foi *conservador*, uma vez que se apresentava à consciência pública como expressão válida da mesma, enquanto hoje a genuína actividade artística é *revolucionária*, já que só pode existir em oposição aos valores correntes<sup>166</sup>."

b) "Se a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro tem que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites respeitantes às nacionalidades. Nela, o cunho nacional não pode ser mais que um adorno, um estímulo oriundo da diversidade individual, mas nunca um obstáculo espartilhante<sup>167</sup>."

Assim, apesar de só podermos propriamente conhecer aquilo que já foi levado a cabo no passado, mas sendo que o autor considera um erro organizar o futuro baseando-nos em regras que lhe sejam alheias, sejam elas passadas ou presentes<sup>168</sup>, percebemos que a materialização do projecto wagneriano não poderia insistir no modelo da Tragédia grega<sup>169</sup>. Reiterando esta ideia, numa abordagem aliás muito semelhante à que Canudo viria a ter em relação ao Cinema, é o próprio Wagner que acrescenta:

"A obra de arte perfeita, a expressão grandiosa e una de uma sociedade livre e bela, o *drama*, a *tragédia*, não *renasceu* (...) pela simples razão de que não pode *renascer* e, pelo contrário, tem de voltar a *nascer* por inteiro. Só a grande Revolução da humanidade (...) pode vir a dar uma tal obra de arte<sup>170</sup>."

Poderia ela nascer na Ópera? É também o autor que responde, em a *Obra de Arte do Futuro*, alegando que, na Ópera, a Música se tornou vaidosa, tentando reivindicar para si um direito superior sobre a Dança e a Poesia que, ao serem chamadas apenas a servir a

---

<sup>166</sup> R. Wagner, *AR*, p. 79. (As alíneas são nossas, nesta nota e na seguinte).

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 84. Na segunda parte deste estudo será possível observar como esta abordagem wagneriana coincide com a proposta de Canudo no que respeita à internacionalização do Cinema, enquanto linguagem universal, mas como ela também, paralelamente, poderá colidir com o seu projecto de «Filme Latino». (Cf. Capítulos 3.1. "A nova linguagem", p. 61 e seguintes e 5.1. "O «Filme Latino»"). Posteriormente ela poderá contribuir também para uma breve reflexão sobre a manutenção (ou não) da existência de cinematografias nacionais no contexto do Cinema contemporâneo. (Cf. Capítulo "6.2. Distribuição", pp. 112-113).

<sup>168</sup> Cf. R. Wagner, *OAF*, p. 209

<sup>169</sup> "Não importa discutir se o mundo helénico foi alguma vez essa idade de ouro, de comunhão entre o povo e a arte, como pensava o autor, assim como o Nietzsche de *A Origem da Tragédia* ou o próprio Marx na juventude. A nostalgia de Wagner pela Grécia pré-socrática não é um apelo ao recuo, nem sequer uma tentativa de fundar um neo-helenismo. O mestre sabia que as condições sociais do seu tempo eram totalmente diferentes (...). Para mais Wagner considerou sempre a imitação um exercício estéril, por muito nobres que fossem os modelos imitados. Aspira, isso sim, a uma síntese artística capaz de exprimir os sentimentos da humanidade inteira." (C. Fonseca, "Introdução", in *AR*, p. 27).

<sup>170</sup> R. Wagner, *AR*, pp. 82-83.

Música, reagem contra a irmã sequiosa de dominação, esboçando um cenário de configurações egoístas<sup>171</sup>.

Ora, se a Tragédia grega se diluía na separação das Artes e a Ópera se manifestava incapaz de recuperar o seu projecto, teríamos de esperar por uma nova forma artística capaz de preceder à sua reconciliação? Será legítimo equacionar que essa nova forma artística possa ser o Cinema, tendo na sua origem uma dimensão de linguagem universal (nomeadamente no que respeita ao período mudo) análoga à da Música (usando-a desde a sua origem como seu complemento privilegiado), capaz de transpor o tal «obstáculo espartilhante» das nacionalidades e particularidades de cada cultura? Estará a Sétima Arte em condições de assumir a assimilação de todas as formas de Arte que lhe são precedentes, respeitando a especificidade de cada uma, mas promovendo a complementaridade entre todas<sup>172</sup> e, conseqüentemente, de efectivar esse «voltar a nascer por inteiro» equacionado por Wagner para a Obra de Arte do Futuro? Será o Cinema a possibilidade de concretização do projecto wagneriano da Obra de Arte Total e perfeita?

Ricciotto Canudo, ao deparar-se com estas questões, dedicou grande parte da sua obra a responder-lhes com um vigoroso e destemido SIM. Por isso, o que agora se propõe é que, nos capítulos que se seguem, perante o divórcio entre Apolo e Dioniso, perante todos os Mercúrios...

"Perante a imagem do atarefado deserto do nosso mundo artístico (...), perante a percepção da incondicionada esterilidade desta matéria artística que eternamente se vai seduzindo a si mesma, perante a visão deste caldo informe cuja borra é a mais pedante e bolorenta desvergonha, (...) resumindo, perante a consideração desta total impotência criadora, não tenhamos medo de nos virarmos para o tremendo, para o aniquilador golpe do destino capaz de dar fim a esta tralha (...) desmesuradamente divulgada, e abrir espaço para a obra de arte do futuro (...)"<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> Cf. R. Wagner, *OAF*, p. 128.

<sup>172</sup> Cf. José. M. Justo, "O Tempo e o Anel (Wagner, Feuerbach e o Futuro)", in *OAF*, p. 250.

<sup>173</sup> R. Wagner, *OAF*, pp. 101-102.

## **Parte II**

### **A TEORIA DAS SETE ARTES**

## 2. A SÉTIMA ARTE E A SUA ESTÉTICA<sup>174</sup>

"Quem o poderia ter sonhado antes do nosso tempo?  
Ninguém, porque a evolução espiritual dos homens não tinha ainda atingido  
a plenitude de um desejo violento de conciliação ente a Ciência e a Arte  
para a complexa representação da vida total.

O Cinematógrafo renova a cada dia, cada dia com mais força,  
a promessa dessa grande conciliação, não apenas entre a Ciência e a Arte,  
mas entre os Ritmos do Tempo e os Ritmos do Espaço<sup>175</sup>."

Todos os povos da terra, como que por uma espécie de telepatia universal, parecem apresentar uma maneira de estar no plano estético muito semelhante. Ainda que a classificação das Artes seja permeável ao tempo e constantemente se actualize, em todas as culturas é possível analisar o mesmo tipo de expressões, os mesmos «géneros» artísticos: a Música, com os seus complementos, a Poesia e a Dança (ainda que esta tenha sido inicialmente negligenciada por Ricciotto Canudo<sup>176</sup>); e a Arquitectura, complementada por sua vez pela Pintura e a Escultura. Ao construir a sua primeira cabana, e ao desfrutar da sua primeira dança, com o simples acompanhamento da voz a cadenciar o batimento dos pés no solo, o homem primitivo descobre a Arquitectura e a Música<sup>177</sup>. A Arquitectura terá assim nascido, como já se teve a oportunidade de referir a propósito de Wagner<sup>178</sup>, de um princípio utilitarista, da necessidade material de construir um abrigo. Depois, o homem quis embelezá-la com figurações dos seres e das coisas, do homem e da natureza<sup>179</sup>, cuja lembrança desejava perpetuar, inventando as suas seguidoras, a Pintura e a Escultura. Ao longo dos séculos, a Música seguiria um processo de certa forma inverso ao da Arquitectura: nascida de uma necessidade totalmente espiritual de elevação e de esquecimento, ela consiste na intuição e na organização dos

---

<sup>174</sup> Para este capítulo optou-se por escolher o título que Ricciotto Canudo atribuiu a uma colecção de oito textos que escreveu (a maior parte dos quais em *L'Amour de l'Art*) entre 10 de Outubro de 1921 e 9 de Setembro de 1922 - "Le Septième Art et son Esthétique" - designação seguida dos respectivos subtítulos: "La tâche de l'écraniste a)", "Sur une tentative b)", "L'immatériel au cinéma c)", "L'autre personnage c/d)", "Les domaines propres au Cinéma e)" e f)", "Du langage cinématographique g)" e "De la «vérité cinématographique» h)".

<sup>175</sup> "Qui aurait pu y songer avant notre temps? Aucun, car l'évolution spirituelle des hommes n'était pas encore arrivée à l'épanouissement d'un désir violent de conciliation entre la Science et l'Art pour la complexe représentation de la vie totale. Le Cinématographe renouvelle chaque jour, chaque jour, un peu plus puissamment, la promesse de cette grande conciliation, non seulement entre la Science et l'Art, mais entre les Rythmes du Temps et les Rythmes de l'Espace." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 40).

<sup>176</sup> Ainda que, em 1911, comece por falar em «sexta Arte», deixando de fora a Dança (aliás à semelhança da classificação hegeliana, brevemente referida no Capítulo 1. "A classificação das Artes e a Obra de Arte Total", p. 19.) Canudo tenta desde logo definir as condições para que o Cinema possa afirmar o seu estatuto artístico. A guerra interrompe o seu trabalho e é em 1919 que fixa o Cinema no lugar que até hoje será seu, o de Sétima Arte, acrescentando a Dança, que não tinha «contabilizado» anteriormente, como «ramificação» da Música. (Cf. G. Dotoli & J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 12).

<sup>177</sup> Cf. R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 162.

<sup>178</sup> Cf. Capítulo 1. "A classificação das Artes e a Obra de Arte Total", p. 20.

<sup>179</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 64.

ritmos existentes na natureza<sup>180</sup>. Será nesse sentido que Ricciotto Canudo afirma, relativamente aos complementos desta Arte, que a Poesia é um esforço da palavra e a Dança um esforço da carne, para se tornarem Música<sup>181</sup>.

Assim, a Música e a Arquitectura terão sido sempre os dois grandes pilares, as duas grandes categorias<sup>182</sup> da elipse<sup>183</sup> sagrada da Arte e cabia-lhes o papel de englobar todas as outras, na luta contra o «fugidio» das coisas, na fixação de todas as forças plásticas e rítmicas da mais profunda vida interior dos homens<sup>184</sup>. Se sempre coube a estas expressões artísticas manifestar a vida estética da humanidade, a introdução de uma Sétima Arte apresentava-se como inconcebível para os mais cépticos, por implicar justamente o ocaso de um mundo e conseqüentemente a aurora de um outro, novo<sup>185</sup>. Mas a vida moderna, no seu ritmo rápido e de espírito aberto, exige expressões novas à Arte que a representa<sup>186</sup>:

"(...) o Nosso tempo, incomparável no vigor interior e exterior, na nova criação do mundo interior e exterior, na produção de forças (...) interiores e exteriores, físicas e religiosas, (...) sintetizou (...) as múltiplas experiências do homem. Fizemos todas as somas da vida prática e da vida sentimental, casámos a Ciência e a Arte, (...) aplicando-as uma à outra para captar e fixar *os ritmos da luz*<sup>187</sup>."

O templo onde a boda se realizou foi precisamente o Cinema<sup>188</sup>. Esta nova expressão da Arte devia ser uma Pintura e uma Escultura em movimento, desenvolvendo-se no tempo, tal como a Música e a Poesia que ganham vida graças ao ritmo, durante a sua execução<sup>189</sup>, na sua performatividade. Por outras palavras, o Cinema, à semelhança da Arquitectura e dos seus complementos, seria capaz de fixar definitivamente as suas figurações, mas precisaria de tempo para que a bobine se desenrolasse perante os nossos olhos<sup>190</sup>. Como a Música, a Sétima Arte não sabe afectar a nossa sensibilidade senão ao desenvolver-se no tempo, habituando o espírito a apreender rapidamente o

<sup>180</sup> Cf. R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 162.

<sup>181</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 64.

<sup>182</sup> Cf. R. Canudo "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 41.

<sup>183</sup> Ver Anexo 1, p. 147.

<sup>184</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, pp. 63-64.

<sup>185</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 24 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 32.

<sup>186</sup> Cf. R. Canudo, "Préface à l'*Autre Aile*" [1922], in *UI*, p. 116.

<sup>187</sup> "(...) Notre temps, incomparable de vigueur intérieure et extérieure, de création nouvelle du monde intérieur et extérieur, d'engendrement de puissances (...) intérieures et extérieures, physiques et religieuses, (...) a synthétisé (...) les multiples expériences de l'homme. Nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et de la vie sentimentale, nous avons marié la Science et Art, (...) les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer *les rythmes de la lumière*." (R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 163).

<sup>188</sup> A este tema, do Cinema como novo templo, como novo espaço sagrado e mágico, irá regressar-se mais adiante, no Capítulo 3.3. "O público", p. 71.

<sup>189</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 25 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 32.

<sup>190</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 63.

essencial dos quadros que se sucedem uns aos outros, compondo, no seu conjunto, a visão de uma obra<sup>191</sup>. Devendo distanciar-se do Teatro<sup>192</sup>, nomeadamente no que respeita aos métodos de representação (forçosamente novos, em especial devido à ausência da palavra<sup>193</sup>, durante o período mudo), simultaneamente cria uma nova Pantomina (pelo gesto) e uma nova Dança (pelo ritmo do corpo) da expressão<sup>194</sup>.

"A Arte Sétima concilia assim todas as outras. Quadros em Movimento. Arte Plástica que se desenvolve segundo as normas da Arte Rítmica<sup>195</sup>."

Ao promover a fusão entre os Ritmos do Espaço e os Ritmos do Tempo<sup>196</sup>, o Cinema torna-se capaz de criar uma nova expressão da imagem desenvolvida no tempo, apta a resumir todas as que a antecederam<sup>197</sup> e dando, assim, também origem a uma emoção estética nova, a da Arte Plástica em movimento<sup>198</sup>. As formas e os ritmos fundem-se no rodopio do aparelho de projecção<sup>199</sup> e o filme, como um poema, um romance, uma tragédia, um quadro, uma estátua, uma casa, uma sinfonia, ou melhor, como todas estas expressões artísticas em conjunto<sup>200</sup>, transforma-se na última expressão do Drama Musical<sup>201</sup>. Resumindo, o Cinema representa a síntese de todas as Artes e também a aspiração profunda que a determina, com que o homem sonha desde a Renascença<sup>202</sup>, unindo simultaneamente a Ciência e a Arte, o Real e o Ideal. Esta capacidade de síntese, viabilizada pela desconstrução espaciotemporal que o Cinema opera em relação a cada uma das Artes - erradicando a imposição de que as Artes Plásticas são espaciais e as Artes Rítmicas, temporais, numa gramática própria e totalmente inovadora, fundamentada no ritmo, no movimento, no tempo, onde passam a intervir múltiplas linguagens artísticas fundidas numa só -, será essencial para a afirmação do seu estatuto artístico. Só na

<sup>191</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 41.

<sup>192</sup> A necessidade de demarcação do Teatro por parte do Cinema é uma preocupação recorrente em Ricciotto Canudo, pelo que a ela se regressará, abordando diferentes ângulos, nos Capítulos 3.2. "A nova obra e o novo artista", pp. 67-68 e 4. "A *Fábrica de Imagens* é uma Arte?", pp. 75-76.

<sup>193</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 63.

<sup>194</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 27; "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 35 e "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 43.

<sup>195</sup> "L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique." (R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 163).

<sup>196</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, pp. 24-25 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 32.

<sup>197</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 41.

<sup>198</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 25.

<sup>199</sup> Cf. R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 164.

<sup>200</sup> Cf. R. Canudo, "Deux arts réunis. Cinéma et musique" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 94.

<sup>201</sup> "Wagner songeait un jour à créer des drames musicaux conçus comme de véritables «dances idéales sur l'océan de musique pure (...)». Son apport formidable à la naissance de notre «drame musical», (...) prit son élan dans une telle volonté. Il faut aujourd'hui créer à l'écran des «dances idéales», c'est-à-dire des actions dramatiques parfaitement synchroniques, sur des musiques connues dont l'émotion du monde se nourrit déjà." (*Ibidem*, p. 92).

<sup>202</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 14.

realização deste projecto o Cinema se afirma como Arte: captando o movimento e fixando-o nas imagens que produz, fundindo o espaço e o tempo, tornando o tempo plástico e o espaço temporal, rítmico.

A Teoria das Sete Artes implica, portanto, muito mais do que acrescentar, do que apenas somar mais uma Arte às anteriormente existentes. Aceitar a definição de Sétima Arte de Canudo envolve não só a descoberta de uma expressão artística nova e enquanto isso mesmo - uma Arte -, mas também a compreensão de que todas as outras que a precederam são renovadas passando a relacionar-se entre si de uma forma até então inconcebível. O «círculo do movimento» da Estética fecha-se, enfim, na fusão de todas as Artes operada pelo Cinema. Mas, para Canudo, esse círculo, essa esfera tinha de ser «achatada nos pólos»: uma elipse como imagem perfeita da vida, do movimento<sup>203</sup>. Nessa figura geométrica<sup>204</sup> em perpétuo movimento, foi depositada a mais alta aspiração comum à humanidade:

"Todos os homens, *não importa sob que clima histórico, geográfico, étnico ou ético*, encontraram o seu prazer mais profundo, que consiste muito simplesmente no mais intenso «esquecimento de si-próprio», enrolando à sua volta tenazes espirais do esquecimento estético<sup>205</sup>."

Trata-se da capacidade de desfrutar de uma vida superior à vida, de uma personalidade múltipla que cada um pode atribuir a si próprio, contornando a sua própria personalidade<sup>206</sup>. Assim, Canudo, ao inscrever esta nova mímica representativa da vida total<sup>207</sup> no domínio das outras Artes, conferindo-lhe um carácter estético, ao reconhecer o Cinema enquanto linguagem capaz de renovar, transformar e difundir as outras artes, actualiza simultaneamente o projecto wagneriano, concluindo que "*precisamos do Cinema para criar a arte total para a qual todas as outras sempre tenderam*"<sup>208</sup>.

No entanto, ainda que a sua confiança no futuro da Sétima Arte pareça inabalável, a verdade é que Canudo não deixa de reconhecer, como mais adiante se terá a

<sup>203</sup> Cf. R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, pp. 162-164.

<sup>204</sup> Mais uma vez é pertinente regressar ao Anexo 1 (p. 147) onde se apresenta uma reprodução gráfica dos esquemas de Ricciotto Canudo para representar a Teoria das Sete Artes através da figura da elipse.

<sup>205</sup> "Tous les hommes, sous *n'importe quel climat historique, ou géographique, ou ethnique, ou éthique*, ont trouvé leur plus profonde jouissance, qui consiste tout simplement dans le plus intense «oubli de soi-même», en enrollant autour d'eux les spirales tenaces de l'oubli esthétique." (R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 163).

<sup>206</sup> "On voulait créer des *foyers d'émotion* capables de répandre *sur toutes les générations* ce qu'un philosophe italien appela «l'oubli esthétique», c'est-à-dire la jouissance d'une vie supérieure à la vie, d'une personnalité multiple que chacun peut se donner en dehors et au-dessus de sa propre personnalité." (*Ibidem*, p. 162). Esta ideia tinha já sido introduzida no Capítulo 1.1. "Apolo, Dioniso e... Mercúrio" (p. 23), a propósito da caracterização das orgias dionisiacas e da falência do princípio da individuação propostas por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>207</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 36.

<sup>208</sup> "*Nous avons besoin du Cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.*" (R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, p. 161).

possibilidade de analisar de forma mais sistematizada<sup>209</sup>, que inicialmente o Cinematógrafo não pode ser visto ainda como uma Arte, mas apenas como a casa de uma Arte nova que se poderia vir a tornar um templo para a Estética<sup>210</sup>. Devido ao seu nascimento recente e à sua maravilhosa complexidade, composta por todos os séculos de actividade humana<sup>211</sup>, encontrava-se numa fase demasiado confusa para que fosse possível estabelecer de imediato normas de visão, de composição e execução, fases que constituem a criação da Obra de Arte, ou seja, para que fosse possível de imediato rasgar uma teoria<sup>212</sup>. A sua dimensão técnica, pelo contrário, desenvolve-se rapidamente e com enorme variedade, monopolizando quase toda a atenção dos criadores<sup>213</sup>. Mas esta vertente prática não comporta apenas a força eléctrica e mecânica implícita na fabricação das obras cinematográficas, já que ela também envolve o talento do artista «distribuidor de luzes»<sup>214</sup>. A partir dessa disputa superior e contínua entre o espírito e a mecânica, entre a Arte e a Ciência, a técnica começa a permitir tentativas de diferenciamento de estilos<sup>215</sup>: Canudo dá o exemplo de Griffith e Abel Gance para citar apenas dois nomes suficientemente representativos de duas culturas diferentes<sup>216</sup>, a americana e a francesa. Paradoxalmente, esta operação, em que artistas geniais conferem ao novo espectáculo ritmos de pensamento e Arte, será um dos primeiros passos estéticos que permitem ao «teatro cinematográfico» revelar alguns dos seus aspectos mais significativos<sup>217</sup>. Mas por as preocupações de ordem estética parecerem inicialmente relegadas para um plano secundário<sup>218</sup>, instalando um cenário que Canudo descreve como plena anarquia mental<sup>219</sup>, torna-se necessário encontrar uma direcção espiritual, uma orientação geral

---

<sup>209</sup> Cf. Capítulo 4: "A Fábrica de imagens é uma Arte?".

<sup>210</sup> "Le Cinématographe ne peut donc pas être un art aujourd'hui. Mais pour plusieurs raisons, il, théâtre cinématographique est la première maison de l'art nouveau, - d'un art qu'il nous est donné à peine de concevoir. Cette «maison» peut-elle devenir un «temple» pour l'esthétique?" (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 36).

<sup>211</sup> Cf. *Ibidem*, p. 38.

<sup>212</sup> "S'il est un art qui n'admet pas - ou pas encore - de théorie, c'est bien le Cinéma. Sa naissance, en tant qu'art, est trop récente, et encore trop confuse, embrouillée, souillée même avec trop de fréquence, pour qu'il apparaisse facile d'en dégager ces normes de vision, de composition et d'exécution, qui constituent l'enfantement de l'œuvre d'art." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 77).

<sup>213</sup> "La technique du Cinéma accapare cependant presque toute l'attention des écrivains. Les modes d'exécution (...), régis par les moyens de reproduction photographique, dominent les préoccupations de l'artiste qui veut créer (...) son œuvre, le film." (*Ibidem*).

<sup>214</sup> "La technique de l'Ecran, par contre, s'est développée rapidement et avec une très grande variété, selon le talent des écrivains, les moyens dont ils disposent, les décors et les sites, le type humain et le type naturel des pays où l'œuvre, c'est-à-dire le film, a été créée. Cette technique ne comporte pas seulement les modes utilisés de la puissance électrique et mécanique asservie à la fabrication des films; mais, aussi, le talent de l'artiste metteur en scène, adaptateur plastique de la vision, distributeur des lumières à capter." (*Ibidem*).

<sup>215</sup> "Le style est de l'homme; et le style, c'est l'art. Jusqu'ici, les beaux essais des meilleurs écrivains, pour avoir un style, n'ont pas empêché au cinéma d'être un ramassis illustré de faits divers, et ils ne demeurent que comme des essais." (R. Canudo, "T.S.F." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 311).

<sup>216</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 77.

<sup>217</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 38.

<sup>218</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 77.

<sup>219</sup> Cf. R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76.

para os criadores, comparável à que é possível encontrar nas outras Artes<sup>220</sup>. Só que o Cinema, destinado a percorrer estádios semelhantes aos das outras disciplinas artísticas, iria fazê-lo de forma particularmente rápida, como «um menino grande ainda indisciplinado»<sup>221</sup>. O autor acreditava que, pouco a pouco, cada filme deixaria de se apresentar como um objecto isolado e arbitrário, aderindo aos movimentos estéticos de conjunto que permitem classificar por épocas idênticas as obras da Poesia, da Música, da Pintura, etc.<sup>222</sup>. À semelhança do que, segundo Canudo, Wagner fez com a Música<sup>223</sup>, só com um esforço para pensar o Cinema seria possível fixar as suas leis essenciais, não apenas as técnicas, mas também as Estéticas. Precisamente por se tratar de uma Arte nova em todos os aspectos, era necessário estabelecer, através do exame das obras e da clarificação das tendências os primeiros elementos de uma verdadeira Estética do Cinema, as orientações gerais, o ritmo comum das manifestações semelhantes<sup>224</sup>.

"Toda a Estética, aplicada a qualquer arte, é a sua explicação e a sua filosofia. É acima de tudo a «crítica». (...) Procura as regras que dominam essa representação humana da vida interior que toda a visão da arte é. (...) A Estética está para a obra de arte como a Filosofia para a obra de razão. Um «sistema», em suma, uma concepção unitária das aspirações e das realizações, que faz com que toda a obra de arte surja, jamais como um fenómeno isolado, mas fazendo sempre parte de um conjunto, ligado à alma total de um tempo<sup>225</sup>."

Ricciotto Canudo dedica-se então a lançar as bases de uma Estética cinematográfica<sup>226</sup> que, a seu ver, teria de ser composta por duas ramificações de estudo: a Perspectiva (a visão de conjunto de uma obra em relação à visão de um criador e do tempo em que ela eclode), e a Sintaxe (o pormenor da sua execução)<sup>227</sup>. A questão estética levantada pelo autor que mais se destaca talvez seja precisamente aquela em que se tem vindo a insistir: a de que o Cinema, enquanto a Sétima Arte, cronologicamente a última inventada pelo homem para a representação total da sua vida, consiste na complexa incorporação de todas as outras disciplinas artísticas. Simultaneamente plástica e rítmica, espacial e

---

<sup>220</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>221</sup> Cf. R. Canudo, "Symbolisme" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 264 e "Exotismes" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 325.

<sup>222</sup> Cf. R. Canudo, "T.S.F." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 310.

<sup>223</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 60.

<sup>224</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>225</sup> "Toute Esthétique, appliquée à quelque art que ce soit, en est l'explication et la philosophie. Elle est au-dessus de la «critique» (...). Elle cherche les règles qui dominent cette représentation humaine de la vie intérieure qui est toute vision d'art. (...) L'Esthétique est à l'œuvre d'art ce que la Philosophie est à l'œuvre de raison. Un «système» en somme, une conception unitaire des aspirations et des réalisations, fait que toute œuvre d'art apparaît comme un phénomène jamais isolé, mais faisant jours partie d'un ensemble, lié à l'âme totale d'un temps." (*Ibidem*).

<sup>226</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 14.

<sup>227</sup> "Toute esthétique se compose de deux branches d'étude: la Perspective et la Syntaxe, c'est-à-dire de la vue d'ensemble d'une œuvre par rapport à la vision d'un créateur et au temps où il éclôt, et du détail de son exécution." (R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 60).

temporal, composta de quadros em movimento, é, por isso mesmo, a única Arte capaz de recriar totalmente a vida<sup>228</sup>. E parece ser também neste sentido que Canudo reitera a possibilidade de o Cinema se afirmar como poderoso instrumento de auxílio de todas as Ciências, com destaque para as que se dedicam às relações entre os seres e às reacções mais indefiníveis do indivíduo. Se não se limitar a vagos quadros evocativos das recordações de uma personagem, a representação plástica do pensamento pode encontrar no ecrã formas de uma sugestão incomparável<sup>229</sup>, já que "o domínio da alma pode ser aprofundado pelos pincéis de luz do realizador com maior precisão do que pela palavra de um poeta ou pelos acordes de um músico<sup>230</sup>." Por se tratar de uma Arte completa, no entender de Canudo a única com o poder de «representar a vida em movimento», a «vida integral», o «indivíduo total»<sup>231</sup>, a Sétima Arte apresenta-se como a invenção moderna suprema, a Arte do século XX<sup>232</sup>: resume todas as outras, sejam elas da ordem do símbolo ou da realidade<sup>233</sup>, assumindo um papel decisivo na formação da alma moderna<sup>234</sup>.

"O Cinema deve ser digno de se tornar numa das mais altas funções sociais, (...) ao mesmo nível que as outras Artes. O seu espectáculo, variado no espírito, nas formas, no ritmo, destina-o, antes de tudo, a difundir de um povo para outro: os acontecimentos diários, a vida de cada aglomeração humana, a lembrança dos grandes momentos da História, a figuração, em suma, da vida total do mundo (...)»<sup>235</sup>."

Ao promover a partilha junto dos inumeráveis públicos de todos os países de uma emoção equiparável às emoções sentimentais e artísticas, ou seja estéticas, das outras Artes, esta «formidável linguagem humana»<sup>236</sup> viria a ocupar, muito rapidamente, o seu lugar nessa «figuração superior da vida-sonho a que chamamos Arte»<sup>237</sup>. Neste sentido, o Cinema consistiria também num desafio para esse mesmo público, procurando vencer o cepticismo do «mundo intelectual» e incentivando o aumento do nível de exigência por

<sup>228</sup> Cf. R. Canudo, "Deux arts réunis. Cinéma et musique" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 91.

<sup>229</sup> Cf. R. Canudo, "Films psychiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 186.

<sup>230</sup> "Le domaine de l'âme peut-être fouillé par les pinceaux de lumière de l'écraniste et précisé mieux que par la parole du poète ou par les accords du musicien." (*Ibidem*).

<sup>231</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 15.

<sup>232</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 62 e "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 74.

<sup>233</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 24.

<sup>234</sup> Cf. R. Canudo, "Lyon et le cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 206.

<sup>235</sup> "Le Cinéma doit être digne de devenir une des plus hautes fonctions sociales, (...) au même titre que les autres arts. Son spectacle, varié d'esprit, de formes, de rythme, le destine plus que tout à colporter d'un peuple à l'autre: les événements du jour, la vie de chaque agglomération humaine, le rappel des grands moments de l'Histoire, la figuration, en somme, de la vie totale du monde (...)." (R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76).

<sup>236</sup> Cf. R. Canudo, "Don Juan et Faust de Marcel L'Herbier" [origem não identificada], in *UI*, p. 145.

<sup>237</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 78.

parte das «massas». A aceitação da Sétima Arte pela «elite» como uma expressão estética nova contribuiria para que o Cinema se libertasse da pesada crisálida<sup>238</sup> de desconfiança que o envolvia, tendo Canudo esperança que os «intelectuais» se insurgissem na defesa do seu estatuto artístico.

"O mundo intelectual, hoje tão desdenhosamente distanciado do Cinema, será o seu salvador. Porque o mundo intelectual não é apenas composto por artistas e sábios, mas também por inumeráveis seres humanos que gravitam à volta das ciências e das artes: pessoas de gosto, ou sem gosto, que pensam ou pretendem pensar, trata-se de uma falange inapreciável de amigos, de inimigos ou de indiferentes<sup>239</sup>."

Por outro lado, Canudo acredita que também «mecânicos e operários» se rebelariam contra os «melodramas popularuchos»<sup>240</sup>, exigindo o enobrecimento Cinema para lá da banalidade quotidiana. Se a Arte consiste em elevar o mais baixo para o mais alto, se lhe é próprio fazer ascender a besta a Deus, renovando assim os povos ao revelar a sua vida mais profunda, o Cinema, enquanto Arte, não seria excepção<sup>241</sup>.

## 2.1. Definição de Cinema e das suas propriedades

Ao empenhar-se na descoberta das características da Sétima Arte, Canudo procura os seus elementos mais significativos e os seus domínios exclusivos, que poderiam contribuir para a sua definição (ainda que, relembramos, faça questão de reiterar que, no Cinema como nas outras Artes, os esforços devam ser canalizados mais no sentido de sugerir, do que de definir)<sup>242</sup>.

"[O Cinema] Nasceu da vontade, da ciência e da arte dos homens modernos para exprimir mais intensamente a vida, para dar significação, através dos espaços e dos tempos, o sentido da vida

---

<sup>238</sup> "Cependant, le Cinéma semble un peu partout sorti de sa lourde chrysalide. (...) Le monde intellectuel se pose enfin cette question du cinéma considéré comme une expression esthétique nouvelle." (R. Canudo, "M. Antoine et le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 272).

<sup>239</sup> "Le monde intellectuel, aujourd'hui si dédaigneusement éloigné du Cinéma, sera son sauveur. Car le monde intellectuel n'est pas seulement composé d'artistes et de savants, mais aussi des innombrables êtres humains qui gravitent autour des sciences et des arts; ainsi que des gens de goût, ou sans goût, qui pensent, ou prétendent penser, et il s'agit là d'une phalange inappréciable d'amis, d'ennemis ou d'indifférents." (R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76).

<sup>240</sup> Cf. Capítulo 5: "Crítica e géneros cinematográficos", p. 89.

<sup>241</sup> Cf. R. Canudo, "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, p. 158).

<sup>242</sup> Cf. "Introdução", nota 36, p. 10.

perpetuamente nova. Nasceu para ser a «Representação total da Alma e do Corpo», um conto visual feito com imagens, pintadas com pincéis de luz<sup>243</sup>."

Segundo o autor, enquanto «evocação visual total»<sup>244</sup>, a Sétima Arte seria a prova da genialidade e sensibilidade humanas<sup>245</sup>, pelo que a ideia de afirmação da vida, até devido aos meios privilegiados de que o Cinema dispõe para a representar, torna-se um parâmetro irrefutável e recorrentemente usado por Canudo em vários artigos na tentativa da sua definição. A própria variedade do espectáculo cinematográfico, da informação política à visão das paisagens e às revelações científicas, passando pela elevação de qualquer «fábula dramática», através da salutar desconstracção do cómico, tem a aptidão de resumir toda a vida perante o espectador<sup>246</sup>.

"Ao mesmo tempo Ciência e Arte, real e ideal, o Cinema não reproduz a vida, mas acompanha o milagre de a recriar com meios mecânicos. É que a mecânica não surge senão para fixar o que o cérebro e a arte conceberam e dispuseram perante a objectiva; e o homem moderno, com um toque de varinha mágica dos irmãos justamente chamados Lumière [Luz], pôde fixar para sempre o próprio movimento da vida<sup>247</sup>."

Canudo não ignora, portanto, a extrema relevância de uma dimensão técnica que abre à Sétima Arte todo um universo de possibilidades, mas parecem ser justamente essas potencialidades que mais lhe interessam.

"O Cinema, (...) cuja invenção marca na história humana uma data tão importante como a da impressão em caracteres móveis de 1436, tornar-se-á, sem nenhuma dúvida possível, o lugar e a ligação dos fluxos humanos mais consideráveis, simultaneamente: Ágora, Fórum, Adro, Templo, Teatro e Circo<sup>248</sup>."

---

<sup>243</sup> "Il est né de la volonté, et de la science et de l'art des hommes modernes, pour exprimer plus intensément la vie, pour signifier, à travers les espaces et les temps, le sens de la vie perpétuellement neuve. Il est né pour être la «Représentation totale d'Ame et de Corps», un conte visuel fait avec des images, peint avec des pincesaux de lumière." (R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 65).

<sup>244</sup> Cf. R. Canudo, "Vedettes de cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 299.

<sup>245</sup> Cf. R. Canudo, "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 74.

<sup>246</sup> Cf. R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76.

<sup>247</sup> "En même temps Science et Art, réel et idéal, le Cinéma ne reproduit pas la vie, mais il accompagne le miracle de la recréer avec des moyens mécaniques. C'est que la mécanique n'apparaît que pour fixer ce que le cerveau et l'art ont conçu et disposé devant l'objectif; et que l'homme moderne, du coup de baguette magique des frères si justement nommés Lumière, a pu arrêter pour toujours le mouvement même de la vie." (R. Canudo, "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 74).

<sup>248</sup> "Le Cinéma, (...) dont l'invention marque dans l'histoire humaine une date aussi importante que celle de l'imprimerie à caractères mobiles de 1436, deviendra, sans nul doute possible, le lieu et le lien des affluences humaines les plus considérables, à la fois: Agora, Forum, Parvis, Temple, Théâtre et Cirque." (R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76).

Mas na sequência da sua capacidade de síntese, de assimilação de todas as influências que aparentemente se poderiam considerar exteriores ao Cinema, na tentativa canudiana de encontrar a sua definição, não se deve negligenciar a razão que conduziu o autor à designação que escolheu para definir esta «arte-ciência/realidade-sonho»<sup>249</sup> e que hoje se continua a utilizar com tanta familiaridade:

"Sétima Arte, porque a Architectura e a Música, as duas Artes supremas, com as que lhe são «complementares»: Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formam aqui o coro hexa-rítmico do sonho estético de séculos<sup>250</sup>"

Se não se deve injustamente resumir a Teoria das Sete Artes a este ângulo de abordagem, omitindo toda uma outra multiplicidade de vertentes igualmente válidas e relevantes para o desenvolvimento dos estudos de Cinema, parece ser inequivocamente nele que Canudo coloca a tónica da sua definição, defendendo assim o seu estatuto artístico.

"[A] (...) «Sétima Arte» representa (...) a poderosa síntese moderna de todas as Artes: *artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e em esculturas de luz*. Eis a nossa definição de Cinema; e, seja bem entendido, para o Cinema-Arte como nós o compreendemos e pelo qual nos esforçamos<sup>251</sup>."

Ora, é precisamente na sequência desse esforço que o autor procura definir os dois aspectos, ou elementos significativos do Cinema: o simbólico e o real. Ambos são, segundo Canudo, absolutamente modernos, no sentido em que não poderiam nunca ter-se manifestado em qualquer outra época prévia<sup>252</sup>.

Relativamente ao simbólico, o autor não se contenta com a «indigência pretensiosa» que se traduz na citação de autores de renome ou na produção de imagens alegóricas de simbolismo fácil. Para se afirmar como tal, a seu ver, o simbolismo deve misturar profundamente a imagem e a ideia que ela quer representar, de maneira a formar um só

---

<sup>249</sup> Cf. R. Canudo, "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 74.

<sup>250</sup> "Septième Art, parce que l'Architecture et la Musique, les deux Arts suprêmes, avec leurs «complémentaires»: de Peinture, Sculpture, Poésie et Danse, ont formé jusqu'ici le chœur hexa-rythmique du rêve esthétique des siècles." (R. Canudo, "L'Art pour le Septième Art" [*Cinéa*, 1921], in *UI*, p. 68).

<sup>251</sup> "(...) le «Septième Art» représente (...) la puissante synthèse moderne de tous les Arts: *arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculptures de lumières*. Voilà notre définition du Cinéma; et, bien entendu, pour le Cinéma-Art comme nous le comprenons et vers quoi nous nous efforçons." (*Ibidem*).

<sup>252</sup> "Le Cinématographe est composé d'éléments significatifs, «représentatif» (...). / Il a deux aspects: l'un symbolique, l'autre, réel; tous les deux sont très modernes, c'est-à-dire possibles seulement dans notre temps, composés de certains éléments essentiels de l'esprit et de l'énergie modernes." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 33). Este ponto tinha já sido também merecedor da atenção do autor em "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 25.

corpo, o símbolo, e não limitar-se a colar uma etiqueta arbitrária a uma história<sup>253</sup>. Neste sentido, Canudo destaca por sua vez dois aspectos simbólicos essenciais para o universo cinematográfico: a questão da velocidade e aquilo a que chama o «símbolo instrutivo».

No que respeita à velocidade, Canudo sublinha que o nosso tempo parece ter sido destituído da paixão pela lentidão<sup>254</sup> (não são poucas as vezes que se ouvem comentários depreciativos aos «filmes parados») e que a Sétima Arte tem a possibilidade de satisfazer todos os que a repudiam<sup>255</sup>. No Cinema, a velocidade ou o movimento das imagens começa por se equacionar desde logo a nível técnico, como um organismo vivo que (hoje) se alimenta de vinte e quatro fotogramas por segundo<sup>256</sup>, num emaranhado de bobines de película, impressionada pela luz e projectada na tela. Mas há que procurá-la também na rapidez da representação (o Teatro não permite, por exemplo, uma tão rápida mudança de *décors*) e nos próprios movimentos das personagens. As cenas desenrolam-se com uma rapidez impossível de se verificar na realidade<sup>257</sup> (o que poderá ser mais fácil de entender se se pensar, por exemplo, na questão das elipses temporais). Tudo o que na realidade é um obstáculo, como a inevitável lentidão dos movimentos e dos gestos no tempo e no espaço, pode ser suprimido pelo Cinema: a vida é «simplificada»<sup>258</sup>. No entanto, a precipitação do movimento permitida pela Sétima Arte deve ser regulada por uma precisão matemática e mecânica<sup>259</sup>, digna de um relojoeiro, que testemunha o triunfo do princípio científico moderno. Trata-se de uma rapidez que se quer absolutamente precisa: nenhum actor trairá o seu papel (mesmo que se engane é sempre possível repetir os *takes*) e o desenvolvimento da acção pode ser controlado ao segundo (nomeadamente na montagem). Ora, se esta nova ilusão cénica, quando comparada com o Teatro, tem necessariamente de ser considerada «menos carnal» (não é «ao vivo»), ela ganha, simultaneamente eloquência, expressividade, persuasão, acabando por tornar-se mais «convicente»<sup>260</sup>, mais verosímil.

---

<sup>253</sup> Cf. R. Canudo, "Symbolisme" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 264.

<sup>254</sup> "Par mille moyens fort complexes, et les plus acharnés, notre temps a détruit cet amour de la lenteur qui est représentée par la pipe patriarchale fumée à côté du foyer domestique." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 33). Mais uma vez trata-se de uma ideia já introduzida em "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 25.

<sup>255</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 25.

<sup>256</sup> Cf. M. T. Journot, *Vocabulário de Cinema*, p. 75.

<sup>257</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 25 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 33.

<sup>258</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 38.

<sup>259</sup> Cf. *Ibidem*, p. 33.

<sup>260</sup> "Le cinématographe ajoute cependant à ce théâtre l'élément de la rapidité *absolument précise*, et il révèle ainsi une joie nouvelle que le spectateur trouve dans la précision extrême du spectacle. En effet, aucun des acteurs qui se meuvent sur la scène illusoire, ne trahira son rôle, ou manquera d'une fraction de seconde au développement mathématique de l'action. Tout est réglé avec un mouvement d'horlogerie. L'illusion scénique est moins palpitante, en quelque sorte moins charnelle, mais elle est terriblement entraînant. Et cette vie réglée par un mouvement mécanique d'horlogerie, fait penser au triomphe du principe scientifique moderne (...)." (*Ibidem*, p. 37).

Paralelamente, outro aspecto simbólico da vida moderna que a Sétima Arte incorpora, o «símbolo instrutivo» ou a «destruição simbólica das distâncias»<sup>261</sup>, remete-nos para uma certa dimensão pedagógica do Cinema, apontada por Ricciotto Canudo: a Arte do ecrã convida-nos a visões de países distantes e de homens desconhecidos, que antes do Cinema (e da televisão) se encontrava em estado rudimentar, nas feiras<sup>262</sup>. A Sétima Arte tem portanto a faculdade, até então inconcebível, de difundir visualmente o conhecimento dos povos<sup>263</sup>, de disseminar emoções através dos continentes, apelando mesmo a um exotismo considerável: através dele, o homem moderno não só vence as distâncias espaciotemporais, como pode também exprimir visões impressionantes das suas mais profundas aspirações e das suas mais belas descobertas<sup>264</sup>. Através deste recurso, expõe-nos uma nova dimensão da sua capacidade sintética, capaz de condensar situações sociais, estados de alma e aspectos da natureza, representando assim uma mais valia para a reeducação do espírito de um homem novo, pela multiplicação da possibilidade de conhecimento<sup>265</sup>.

"O Cinema, (...) com filmes rodados por toda a parte, no mundo inteiro, traz-nos um conhecimento extraordinário e imediato dos seres, dos lugares, das paisagens, dos continentes (...). Dá uma espécie de novo vigor à nossa febre de espaços e ao nosso espírito lançado como um curioso feitiço através do globo, na vida infinitamente múltipla, sobre a terra e debaixo da terra, sobre a água e debaixo de água, nos ares e no sonho (...). A conquista humana que ele representa sobre tudo o que na vida é fugidio é inigualável<sup>266</sup>".

O segundo elemento significativo do Cinema apontado por Canudo, o real, incita-nos a regressar à questão da velocidade e o autor sublinha que poderá interessar ao estudo do público moderno em termos psicológicos<sup>267</sup>: por um lado, cada vez mais a humanidade procura activamente o seu espectáculo, a representação mais significativa de si

---

<sup>261</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 26 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, pp. 33-34.

<sup>262</sup> "Le Cinématographe lui donnera aussi la vision des pays les plus lointains, des hommes les plus inconnus, des expressions humaines les plus ignorées, se mouvant, s'agitant, palpitant devant le spectateur entraîné dans la rapidité extrême de la figuration. Et c'est là le deuxième symbole de la vie moderne, représentée par le Cinématographe, un symbole «instructif» qu'on retrouve à l'état rudimentaire dans l'exhibition des «phénomènes» des foires anciennes." (*Ibidem*, p. 33). Ver também "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, pp. 25-26.

<sup>263</sup> Cf. R. Canudo, "Exotismes" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 325.

<sup>264</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images est-ce un art?" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 113.

<sup>265</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 41.

<sup>266</sup> "Le Cinéma, (...) avec des films tournés partout dans le monde entier, nous apporte une extraordinaire et immédiate connaissance des êtres, des lieux, des paysages, des continents (...). Il donne de la sorte une vigueur nouvelle à notre fièvre des espaces, et à notre esprit lancé comme un curieux ensorcelé à travers le globe, dans la vie infiniment multiple, sur la terre et sous la terre, sur l'eau et sous l'eau, dans les airs, et dans le rêve. (...) La conquête humaine qu'il représente sur tout le fugitif de la vie est sans égale. (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 52).

<sup>267</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 34.

mesma<sup>268</sup>; por outro, o espectador está cada vez mais habituado a viver o mais rapidamente possível e a vida «real», infinitamente múltipla, é representada no Cinema de maneira suprema, estilizada na velocidade. Até ao seu nascimento, a Arte tinha essencialmente representado a vida na imobilidade, em estados fixos das almas e das formas. Talvez os desenhadores das cavernas pré-históricas, que pretendiam reproduzir os movimentos dos cavalos a galope, já tivessem também o desejo de figurar determinadas dimensões da vida em movimento. Mas o Cinema não reproduz apenas um aspecto, representa toda a vida em acção, com o máximo de movimento possível<sup>269</sup> e é por isso que “exaspera a característica fundamental da vida psíquica ocidental, que se manifesta na acção, da mesma forma que a vida oriental se manifesta na contemplação<sup>270</sup>.”

No entanto, o termo - «real» - impõe algumas cautelas. É importante procurar a explicitação daquilo a que Canudo se refere como «verdade cinematográfica»<sup>271</sup>. Se a Arte cinematográfica consiste em sugerir emoções, em evocar sentimentos e não em relatar factos, a tentação de mostrar tudo através de imagens «reais» é no entanto grande<sup>272</sup> e, por essa razão, o ecrã confronta-nos muito mais vezes com a dita «verdade», grosseira e superficial, do que com emoções profundas, verdadeiramente estéticas. Assim, uma das características essenciais do Cinema é precisamente o facto de aquilo a que chamamos a «verdade da vida», uma vez transposta para uma Obra de Arte digna desse nome, deixar de ser a mesma que um aparelho conseguiu fixar a partir da realidade. No entanto, Canudo observa que, infelizmente, de uma forma geral, os realizadores se contentam em apontar a câmara para a realidade de algumas personagens posicionadas na paisagem escolhida, acabando por acumular álbuns de

---

<sup>268</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>269</sup> "La vie «réelle» est représentée ainsi d'une manière suprême, elle est *stylisée dans la rapidité*. / Je touche ici au grand point esthétique qu'il m'intéresse de mettre en lumière. / L'art a toujours été, essentiellement, la stylisation de la vie dans l'immobilité: un artiste a toujours été d'autant plus grand qu'il a exprimé davantage un plus grand nombre d'états «typiques», c'est-à-dire synthétiques et fixes, des âmes et des formes. Le Cinématographe réalise au contraire le *maximum* de mouvement dans la représentation de la vie. La pensée qu'il puisse ouvrir l'horizon insoupçonné d'un art nouveau, différent de toute manifestation déjà existante, se présente naturellement à un esprit dégagé de toute contrainte traditionnelle. Les dessinateurs et les graveurs obscurs des cavernes préhistoriques, qui reproduisaient sur des os de renne les mouvements convulsés du cheval au galop, ou les artistes qui sculptaient les chevauchées des frises du Parthénon, eurent peut-être aussi le désir de styliser quelques aspects de la vie dans un mouvement extrême. Mais le cinématographe ne reproduit pas seulement un aspect; il représente toute la vie en action, et dans une action qui, même lorsqu'elle déroule lentement la chaîne de ses aspects typiques, est là développée le plus vite possible." (*Ibidem*, pp. 34-35).

<sup>270</sup> "[C'est ainsi que le Cinématographe] exaspère le caractère fondamental de la vie psychique occidentale, laquelle se manifeste dans l'action, ainsi que la vie orientale se manifeste dans la contemplation." (*Ibidem*, p. 35).

<sup>271</sup> "Toutes les «vérités» que le Cinéma se plaira à nous représenter, nous forcerons de plus en plus à chercher la définition de cette *vérité cinématographique*, complexe et neuve, que la plupart des écrivains ignorent totalement. Elle seule peut intéresser les artistes de tous arts." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 127). Pela relevância e até polémica que continua a suscitar no pensamento cinematográfico esta problemática, intimamente relacionada com a questão do realismo, será recuperada e desenvolvida no Capítulo 6.1. "Produção", pp. 109 e seguintes.

<sup>272</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 127.

postais ilustrados em vez de filmes, onde se pode encontrar de tudo menos a verdade e a nobreza da Arte. Não criam a atmosfera psicológica que possa substituir a página descritiva de um romance ou a harmonização dos elementos de um quadro<sup>273</sup>. Ao exaltarem o princípio da representação da vida apenas através da sua «verdade» exterior, contribuem para o triunfo, necessariamente limitado, daquilo a que desdenhosamente Cézanne chamava o «olho fotográfico»<sup>274</sup>, esquecendo-se que a Arte não é o espectáculo de alguns factos reais mas a evocação dos sentimentos que os envolvem<sup>275</sup>.

"Eis um aspecto verdadeiramente rico em vida do Cinema: a revelação de um mundo no mundo. Mas, por caridade, senhores (...), não confundam ficção e realidade<sup>276</sup>!"

Ao longo da colecção de textos que compõem *L'Usine aux Images* podemos igualmente perceber a determinação de Ricciotto Canudo em encontrar os domínios exclusivos da Arte Cinematográfica<sup>277</sup>. Trata-se, para o autor, de um projecto que consiste em descobrir determinadas particularidades que lhe são próprias e que contribuem para desvendar a sua identidade na definição do seu estatuto artístico<sup>278</sup>. Nesta fase iremos sublinhar apenas três delas - o Imaterial ou Subconsciente<sup>279</sup> e a Personagem-Natureza ou Força-Ambiente (que o autor refere explicitamente como domínios específicos do Cinema) e a «Fábrica de Imagens como universo em miniatura<sup>280</sup>» -, ainda que outros elementos possam ser detectados, de forma implícita, nomeadamente através da sua contribuição para a definição dos géneros cinematográficos, que será analisada mais adiante<sup>281</sup>.

No primeiro caso, Canudo salienta o facto de que a tradução visual de recordações ou pensamentos das personagens desde cedo terá sido uma tentação para os realizadores.

---

<sup>273</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>274</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 37. Canudo argumenta que a Fotografia não poderia ser considerada uma Arte, assunto a que se regressará no Capítulo 3.1. "A nova linguagem", pp. 57-58.

<sup>275</sup> "Voici un des caractères essentiels du Cinématographe. Ce que l'on appelle la vérité de la vie, une fois transposée dans une œuvre d'art digne de ce nom, n'est plus celle qu'un appareil peut fixer d'après la réalité. (...) Se contenter de braquer l'appareil de prise de vue devant la réalité de quelques personnages, plus ou moins savamment groupés d'un paysage, plus ou moins savamment choisi, ce n'est pas faire œuvre d'artiste. C'est un acte grossier et médiocre. Le Cinéma n'est point du tout une étape de la photographie; mais c'est un art nouveau. L'écraniste se doit de transformer la réalité, à l'image de son rêve intérieur. Pour imposer un style à sa vision, il ne peut se contenter de photographier tel ou tel site, mais de jouer avec les lumières captées pour évoquer des états d'âme et non des faits extérieurs." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, pp. 128-129).

<sup>276</sup> "Voilà un aspect véritablement riche de vie, du Cinéma: la révélation d'un monde dans le monde. Mais, par charité, messieurs (...), ne mêlez pas fiction et réalité!" (R. Canudo, "Folk-lore" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 331).

<sup>277</sup> "Les domaines *exclusifs* du Cinéma existent. On les voit mal, et l'on n'y songe même point, dans la confusion actuelle de cet art à peine né." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'immatériel au cinéma (c)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 100).

<sup>278</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (e)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 106.

<sup>279</sup> "Un des domaines exclusifs du Cinéma sera celui de l'immatériel, ou, plus exactement, du subconscient." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'immatériel au cinéma (c)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 101).

<sup>280</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - l'univers en miniature" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, pp. 136-138.

<sup>281</sup> Cf. Capítulo 5. "Crítica e géneros cinematográficos".

Inicialmente recorrendo a meios relativamente grosseiros, como a sobreposição de imagens ou, mais tarde, a alteração do seu estilo plástico (deformações, impressões, ou o *fade-in/fade-out*), esta abordagem é trabalhada como uma forma de completar o drama, de substituir a palavra, de controlar o excesso de diálogos e de explicações na tela. Se a sua relevância foi determinante durante o período mudo do Cinema, a verdade é que se instalou como faculdade extraordinária que a Sétima Arte tem para representar o imaterial<sup>282</sup>. Pretendendo ser uma particularidade específica do Cinema, a representação do subconsciente, das múltiplas personalidades que compõem uma qualquer individualidade, não deixou de ocupar e interessar às outras Artes: da Literatura, com as narrativas fantásticas ou «delírios» poéticos (Canudo cita Poe, Baudelaire e Rimbaud), à Pintura (nomeadamente na representação de «visões»), passando pela Música. A especificidade cinematográfica consiste nos seus meios de significação imediata, no seu poder de representação simultânea que tem a possibilidade de proporcionar o espectáculo do homem e, ao mesmo tempo, o do seu mundo interior<sup>283</sup>.

Por seu lado, a Personagem-Natureza, compreendida como Força-Ambiente, manifesta-se quando a acção não se pode situar em qualquer outro lugar, quando os seres surgem ligados ao estado do próprio ambiente enquanto meio dominante das suas acções, seja ele natural ou artificial, podendo mesmo representar criações do homem, como a Máquina (um avião ou um navio)<sup>284</sup>. Se na Literatura este elemento surge já como um *décor* inerente ao drama, segundo o autor, o Teatro nunca o soube abordar e a Pintura só o conseguiu captar na imobilidade. Mesmo a Música, que seria capaz de sugerir a sua força, não podia, no entanto, representá-lo, pelo que só o Cinema lhe pode dar vida, só a Sétima Arte o faz mover ao ritmo dos homens e agir com toda a força dramática. E uma vez que este elemento contribui para a distinção do Cinema entre as outras Artes, abrindo simultaneamente a estas últimas horizontes imensos, um realizador que não o tivesse em conta seria considerado por Canudo um traidor à causa da sua Arte. As motivações e vontades das personagens podem ser explicadas por influências múltiplas que as protegem do isolamento e que fazem com que os seus estados de alma sejam sempre o resultado de um jogo que as ultrapassa e as completa<sup>285</sup>. A «alma da paisagem-personagem»<sup>286</sup>, dominadora ou dominada, preservando a sua essência enquanto isso

---

<sup>282</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - l'univers en miniature" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, pp. 136-138.

<sup>283</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (e)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, pp. 106-107.

<sup>284</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'autre personnage (c/d)" [origem não identificada], in *UI*, pp. 103-104.

<sup>285</sup> Cf. R. Canudo, "Le personnage-nature" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 304-305.

<sup>286</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (e)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 106.

mesmo - personagem -, por vezes até como protagonista, participa assim na própria existência, sem que para isso tenha de ser antropomorfizada, reduzida a um pretexto de turismo, a uma «coleção de postais», ou transformada num recurso decorativo obsoleto<sup>287</sup>.

Intimamente relacionado com este domínio da Personagem-Natureza (pelo que se considerou pertinente referi-lo nesta fase), há ainda um outro mecanismo cinematográfico particular - a «Fábrica de Imagens como universo em miniatura<sup>288</sup>» - que, por sua vez, em muito terá também contribuído para a definição e afirmação dos géneros cinematográficos. Esta questão dos microcosmos que a Sétima Arte tem a capacidade de criar não se manifesta apenas nas imagens aceleradas do crescimento das flores ou do passeio de um caracol, nos ambientes subaquáticos ou microscópicos e nas visões de países distantes<sup>289</sup>. Ricciotto Canudo destaca três outras maneiras através das quais estas construções impreterivelmente se revelam com uma força que nenhuma Arte o tinha conseguido antes. Em primeiro lugar, surgem da necessidade de evitar grandes deslocamentos quando se quer situar uma narrativa num determinado local. O autor dá o exemplo típico do Cinema americano, da construção, da reprodução de *décors*, que podem ir de uma rua de qualquer cidade do mundo, ao casco de um submarino. Uma outra tendência deste recurso cinematográfico que, segundo Canudo, exige mais inteligência, é a reconstrução histórica. Se por um lado a Europa é rica em cenários apropriados a este efeito, por vezes é necessário reconstituir aquilo que o tempo destruiu, agrupando elementos dispersos do passado. Em qualquer destas situações, um bom resultado estará dependente do talento e do gosto do realizador mas, principalmente no segundo caso, ele terá toda a vantagem em se fazer rodear de especialistas que o possam orientar. A terceira fórmula, a construção artística, consiste na possibilidade que o Cinema tem de literalmente criar uma atmosfera dramática onde a acção se desenvolve. Segundo Canudo, a produção de um ambiente, por exemplo como a Atlântida, exige ao realizador a minúcia de um pintor ou de um arquitecto, já que a criação decorativa tem a possibilidade de se tornar uma verdadeira «arquitectura da vida», literalmente ou não

---

<sup>287</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'autre personnage (c/d)" [origem não identificada], in *UI*, pp. 103-104.

<sup>288</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - l'univers en miniature" [*L'Intransigent*, 1922], in *UI*, pp. 136-138.

<sup>289</sup> "Une des merveilles apportées par lui à l'homme moderne, avide de tout connaître, est, sans contredit, celle de *l'univers en miniature*, qu'il lui présente sans cesse. Il ne s'agit pas seulement de la vision directe des pays les plus lointains, du monde des ultra-petits microbiens, ou de la faune et de la flore sous-marines, saisies en pleine vie dans leur propre élément. Il ne s'agit pas seulement non plus de cette fantastique «croissance des plantes», rendue visible en quelques minutes par l'appareil amplificateur qui fait pousser la tige à la vitesse du trot d'un cheval et donne à la marche de l'escargot une allure de seize kilomètres par seconde. Le cinéma enregistre des aspects étonnants de la vie universelle, les découvre, les saisit et les fixe. Et tout un domaine de sensibilité se révèle à nous lorsque nous voyons la plante grandir d'un mètre par seconde, et s'é mouvoir au jaillissement d'un éclair." (*Ibidem*, p. 136).

(Canudo dá o exemplo de um filme, infelizmente sem o identificar, em que as janelas pareciam olhos e as portas bocas), num verdadeiro princípio animador<sup>290</sup>.

Ao tirar partido destes mecanismos que lhe são próprios, destas técnicas verdadeiramente capazes de vencer as distâncias e os séculos<sup>291</sup>, de ultrapassar as barreiras espaciotemporais, o Cinema conseguirá, pela mão do realizador, criar em cada filme uma obra de luz viva, com uma linguagem própria, digna de representar a síntese de todas as Artes. Ora, será precisamente sobre as particularidades dessa nova linguagem, sobre esse novo artista (o realizador) e essa nova obra (o filme), que incidirá o capítulo que se segue.

---

<sup>290</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 136-138.

<sup>291</sup> "L'univers en miniature qui nous émerveille déjà, est celui que réalisent de plus en plus nos «théâtres de verre», ces «théâtres de prise de vue», ces «studios», où l'on enferme pendant des heures et des jours les expressions dramatiques de la vie, comme au théâtre, mais pour la fixer une fois pour toutes et pour tous. Là, vraiment, les distances et les siècles disparaissent." (*Ibidem*, p. 136).

### 3. O CINEMA OU O HOMEM IMAGINÁRIO<sup>292</sup>

"Um Domingo (...) chuvoso (...). Segui alguns grupos para uma (...) sala de Cinematógrafo. (...) Muitas pessoas esperavam comigo. E esperavam com uma grande paciência. Esperavam alegres, tal parecia a paixão pelo espectáculo a que devíamos assistir, o espectáculo cinematográfico. Estávamos à entrada de um teatro, seguramente um teatro novo. Mas a impressão espontânea da espera (...) ocupava-me e fazia-me olhar todos os rostos para lhes descobrir o espírito. E esse espírito não era religioso, (...) nestas fisionomias de homens rudes do povo ou de pequenos burgueses satisfeitos (...). E compreendi que uns e outros eram homens novos, que não têm templo, porque já não têm a fé que animava os homens dos tempos antigos, e que procuram uma forma nova e profética do espírito templário, aberto nos tempos modernos com a dupla expressão do Teatro e do Museu. (...) Uns e outros tinham, depois de algumas gerações, desertado do Templo, (...) do Museu e do Teatro. (...) Quero falar do que o cinematógrafo traz aos homens novos<sup>293</sup>."

Será relativamente unânime que a Teoria das Sete Artes, na formulação que assume no *Manifesto*<sup>294</sup>, deverá consistir no aspecto mais «célebre», e seguramente um dos mais importantes, do trabalho de Ricciotto Canudo. No entanto, ao longo dos seus artigos compilados em *L'Usine aux Images* deparamo-nos com uma série de outras preocupações, pioneiras na altura, com implicações que justamente continuarão a ocupar um lugar cimeiro no pensamento cinematográfico. Propõe-se portanto um alargamento da análise do projecto teórico canudiano a algumas dessas questões que, sem deixarem de ser consideradas no contexto da Teoria das Sete Artes em sentido restrito, necessariamente datada, sugerem uma pertinência actual determinante para a defesa do Cinema enquanto Arte.

<sup>292</sup> Pediu-se metaforicamente emprestado este título à obra homónima de Edgar Morin, no sentido em que, ao apresentar-se como uma Arte nova e conseqüentemente uma linguagem, um tipo de obra, de artista e de público necessariamente novos também, o Cinema pode implicar, num certo sentido, como Canudo propõe, a reinvenção do próprio homem. Relembre-se que no "Prefácio à nova edição" (de 1977), Morin enuncia que uma das suas questões de partida se relaciona com o facto do cinematógrafo, que começou por ser uma técnica de reprodução do movimento, do real, votada a uma utilização prática ou mesmo científica, ter derivado para um espectáculo imaginário, mágico, feito de metamorfoses e povoado de duplos. (E. Morin, "Prefácio à nova edição", in *O Cinema ou o Homem Imaginário*, p. 14).

<sup>293</sup> "Un dimanche (...) pluvieux (...). Je suivis ainsi quelques groupes dans une (...) salle de Cinématographe. (...) Beaucoup de gens attendaient, avec moi. Et ils attendaient avec une grande patience. Ils attendaient joyeux, telle apparaissait la passion du spectacle auquel nous devons assister, le spectacle cinématographique. Nous étions dans l'entrée d'un théâtre, certes, d'un théâtre nouveau. Mais l'impression spontanée de l'attente (...) m'occupait et me faisait regarder tous ces visages pour en découvrir l'esprit. Et cet esprit n'était pas religieux, (...) dans ces physionomies de rudes hommes du peuple (...) ou de petits bourgeois satisfaits (...). Et je compris que les uns et les autres étaient les hommes nouveaux, qui n'ont plus de temple, parce qu'ils n'ont plus la foi qui animait chez les hommes les temps anciens, et qu'ils cherchent une forme nouvelle et prophétique de l'esprit templaire, ouvert, dans les temps modernes, avec l'expression duelle du Théâtre et du Musée. (...) Les uns et les autres avaient, depuis quelques générations, déserté le Temple, (...) le Musée et le Théâtre. (...) Je veux parler de ce que le cinématographe apporte aux hommes nouveaux." (R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 23).

<sup>294</sup> Cf. R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], in *UI*, pp. 161-164.

### 3.1. A nova linguagem

Um dos principais contributos de Canudo para a afirmação do estatuto artístico da Sétima Arte consiste precisamente no reconhecimento do Cinema enquanto linguagem, sendo esta capaz de sintetizar, renovar, transformar e difundir as outras Artes, num projecto de Arte Total (que se procurou explicitar no capítulo anterior). Sendo esta uma das principais preocupações do autor, tanto a nível estético como crítico<sup>295</sup>, a tarefa adivinha-se longa e complexa, uma vez que o Cinema ultrapassa todas as convenções e categorias até então estabelecidas.

Sem dispor dos instrumentos linguísticos que hoje utilizamos, o autor tenta definir uma verdadeira linguagem visual: nova, jovem e experimental. Há que ter em conta que o Cinema não procurava apenas os modos de realização que lhe eram próprios, mas também os nomes que os procuravam determinar com a maior precisão possível, o que podia instalar alguma confusão, já que a definição dos conceitos, ainda não tinha sido completamente ajustada. Começam, então, a ser esboçados termos que hoje utilizamos com familiaridade, sem pensar que um dia tiveram de ser inventados, como «cinematográfico», «cinemateca», «cinéfilo», «cinegenia» e só o tempo decidiria os que viriam a vingar. Tal como no domínio de uma língua, quanto mais dominarmos as palavras e melhor as soubermos articular com maleabilidade, melhor saberemos introduzir nela novos pensamentos, ou da mesma forma que um escultor, quanto mais estudar o seu modelo, melhor dominará com os seus dedos, as formas, os planos e os perfis, enriquecendo e dando elasticidade ao seu pensamento plástico<sup>296</sup>, a linguagem cinematográfica desde cedo teve, e continua a ter, de procurar formar e acrescentar o seu vocabulário, com inúmeras questões, constantemente novas, por resolver.

No que respeita à designação do próprio Cinema, num texto de 1908, *Triomphe du Cinématographe*<sup>297</sup>, Canudo manifesta-se inicialmente descontente, considerando que não valia a pena procurar outro nome, mas que a designação encontrada - Cinematógrafo - não era muito «bonita»<sup>298</sup>. Já em 1922, no texto *L'Usine aux Images - Le Premier Cinéma*<sup>299</sup>, parece, mais do que conformar-se, mudar radicalmente de ideias, declarando que os irmãos Auguste e Louis Lumière tinham encontrado uma palavra mágica para baptizar a sua invenção: «Escrita do movimento»<sup>300</sup> («kino», em grego, significa

<sup>295</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>296</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, pp. 124-126.

<sup>297</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, pp. 23-31.

<sup>298</sup> "Le Cinématographe - il est inutile d'en changer le nom, mais il n'est pas beau (...)." (*Ibidem*, p. 25).

<sup>299</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - le premier cinéma" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, pp. 131-133.

<sup>300</sup> Cf. *Ibidem*, p. 132.

movimento e «grafos» escrever ou gravar<sup>301</sup>), que permaneceu, ainda que sob a sua forma abreviada - Cinema.

No entanto, a expressão que talvez tenha sido a mais complicada de encontrar é a que se refere ao que actualmente chamamos, em português, o realizador. A prova disso é que, ainda hoje, não se usa um termo universal: em inglês, por exemplo, a designação utilizada é «*director*». A proposta de Canudo é uma expressão para a qual é difícil encontrar uma tradução adequada: «*écraniste*». Por remeter directamente para a «Arte do Ecrã», Canudo preferia esta designação à de «cineasta» proposta, na mesma altura, por Louis Delluc<sup>302</sup>: tal como o nome «*metteur en scène*», demasiado ancorado ao Teatro, o termo não o satisfazia<sup>303</sup>, o que terá desencadeado entre os dois autores um combate pela hegemonia<sup>304</sup>.

Paralelamente, além de discutir e definir as denominações mais apropriadas para se referir a si própria, a linguagem cinematográfica precisava também de encontrar os mecanismos, os métodos, os recursos de comunicação que lhe são exclusivos.

"A linguagem cinematográfica (...) procura desenfreadamente as suas palavras, e articula as suas sílabas, esforçando-se por obter uma pronúncia óptica à qual, no geral, ainda falta totalmente a elegância, quer dizer, uma desenvoltura agradável<sup>305</sup>."

O estudo da valorização das luzes e das proporções dos objectos diferenciadas pelas escalas de planos, envolve uma «linguagem plástica» que encadeia os pensamentos com uma variação da intensidade luminosa que se pode fazer corresponder às modulações da voz e às palavras produzidas pela variação dos sons<sup>306</sup>. Mais completo do que as Artes Plásticas, no que respeita aos modos de representação, o Cinema é capaz de suscitar emoções que, até ao seu aparecimento, apenas se manifestavam no som, fosse ele a palavra ou a Música<sup>307</sup>.

---

<sup>301</sup> Cf. M. T. Journot, *Vocabulário de Cinema*, pp. 27-28.

<sup>302</sup> "His term the seventh art proved lasting, while others such as cinegraphie and ecraniste sparked off the debates which provoked other French intellectuals (and especially Louis Delluc, who was for some time very close to Canudo) into providing new terms of reference such as photogenie and cineaste. (B. Gibson et al. "Towards an Archaeology of Film Theory: Ricciotto Canudo", in *Framework*, nº13, 1980, p. 3).

<sup>303</sup> "Le titre de «metteur en scènes», comparé à l'homme chargé de cette fonction au théâtre, étant vraiment insuffisant, je l'appelle: l'Ecraniste, en pensant qu'il s'agit de l'art de l'Ecran." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a) [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 77).

<sup>304</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, pp. 13, 15.

<sup>305</sup> "Le langage cinématographique (...) cherche donc fiévreusement ses paroles, et articule ses syllabes, s'efforçant à une prononciation optique qui, en général, manque encore totalement d'élégance, c'est-à-dire d'agréable désinvolture]." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 125).

<sup>306</sup> Cf. R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 48.

<sup>307</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 42.

"O ritmo já estabelecido pelo jogo dos «planos», quer dizer, pelas dimensões de uma imagem singularizada, em relação com as outras que a precedem ou lhe sucedem, encontrou uma gama plástica elementar e convenientemente suficiente com os seus grandes planos, os seus planos americanos, etc.. Mas os «valores», quer dizer, as relações das tonalidades expressivas das imagens simultâneas do mesmo quadro, solicitam cada vez mais o realizador. Poucos (...) se preocupam verdadeiramente. Muitos (...) contentam-se ainda em confiar o papel comovedor de *deus ex machina* à própria máquina, esperando do aparelho fotográfico a ilustração pura e simples, muitas vezes demasiado impura e excessivamente complicada, de um texto. Mas os melhores, os mais sensíveis aos aspectos e às exigências estéticas da hora contemporânea trabalham com afinco para dar ao Ecrã o valor de instrumento mais maravilhoso e mais directo criado pelo homem para fixar a vida e as significações<sup>308</sup>."

Esses são os que melhor aprenderam a dominar a linguagem cinematográfica, nas suas vertentes plástica, verbal e gestual.

A dimensão plástica, que Canudo resumidamente define como a representação imóvel de um gesto, de uma atitude, de uma composição de qualquer um deles, ou seja, de quaisquer figurações significativas dos seres e das coisas<sup>309</sup>, é associada pelo autor, mais do que à Arquitectura, à Pintura, enquanto jogo harmonioso de luz, cujos contornos se chamam formas<sup>310</sup>.

"Ao compor a forma de uma árvore sobre a tela, um pintor compõe, sem dúvida e inconscientemente, numa forma determinada e evidente, toda a sua interpretação da alma vegetal, todos os elementos espirituais depositados no íntimo da sua alma criadora pela visão profunda de todas as árvores que na sua vida pôde ver «com os olhos do sonho» (...). A sua arte (...) será tão mais profunda quanto o artista saiba *imobilizar* o máximo da alma das coisas e das suas significações universais, numa forma determinada e evidente. O mau pintor é aquele que se contenta em copiar as linhas de um tema e em lhe imitar as cores; o grande artista capta uma parcela da alma cósmica no aspecto de uma forma plástica. / Todas as artes são tanto maiores quanto menos *imitação*, e mais sistematicamente *evocação*, forem. Uma vez que o fotógrafo não tem a faculdade da escolha e da composição, que é a base da Estética, não consegue pôr em conjunto as formas que quer reproduzir e, na realidade, ele

---

<sup>308</sup> "Le rythme déjà établi par le jeu des «plans», c'est-à-dire par les dimensions d'une image singularisée, en rapport avec les autres qui précèdent ou qui suivent, a trouvé sa gamme plastique élémentaire et assez suffisante avec ses gros plans, ses plans américains, etc. Mais les «valeurs», c'est-à-dire les rapports des tonalités expressives des images simultanées du même tableau, sollicitent de plus en plus les écrivains. Peu (...) s'en soucient vraiment. Beaucoup (...) se contentent encore de confier le rôle de *deus ex machina* émouvant à la machine elle-même, et attendent de l'appareil photographique l'illustration pure et simple, souvent très impure et fort compliquée, d'un texte. Mais les meilleurs, les plus sensibles aux aspects et aux exigences esthétiques de l'heure contemporaine, ouvrent avec acharnement pour donner à l'Ecran la valeur de l'instrument le plus merveilleux et le plus direct créé par l'homme pour arrêter la vie et en fixer les significations." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, pp. 124-125).

<sup>309</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 40.

<sup>310</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, pp. 78-79.

não as reproduz, não faz senão cortar imagens com a mecânica luminosa de um vidro e de uma composição química<sup>311</sup>."

É por isso que, para Canudo, a Fotografia não pode ser considerada uma disciplina artística<sup>312</sup>: ela consiste apenas numa frágil e totalmente mecânica imagem da pintura<sup>313</sup>. Assim sendo, o autor atribui ao aparecimento do Cinema a renovação do universo plástico da Arte. Antes dele...

"(...) quem poderia sonhar em fixar a representação encadeada de *uma série sucessiva de quadros*? Uma série sucessiva de quadros, quer dizer, de certos estados de alma dos seres e das coisas agrupados numa acção, é sem dúvida a vida. Cada minuto que passa compõe, decompõe, transforma, perante os nossos olhos um número incalculável de *quadros*. O triunfo do cinematógrafo, fixa-os e pode reproduzi-los indefinidamente. Ao fixá-los, cumpre o acto que estava reservado à pintura (...)<sup>314</sup>."

Apresentando uma sucessão de gestos, atitudes e respectivas figurações, ao transpor a imobilidade e duração do quadro do espaço para o tempo, conferindo-lhe a possibilidade de se revelar e transformar, o Cinema proporciona uma nova directriz, no entender do autor, verdadeiramente superior que, como vimos<sup>315</sup>, comporta uma ideia central para a Estética dos quadros: a Arte Plástica em movimento<sup>316</sup>.

"O Drama Visual, enquanto Arte Plástica, se o pararmos não importa em que momento do desenrolar da sua projecção, deve mostrar-se com a imobilidade significativa das personagens da Pintura. É unicamente pelo movimento impresso nas suas figurações, com um aparelho de onde se liberta o

---

<sup>311</sup> "En composant la forme d'un arbre sur une toile, un peintre compose sans doute, et inconsciemment, dans une forme déterminée et évidente, toute son interprétation de l'âme végétale, tous les éléments spirituels laissés dans le tréfonds de son âme créatrice par la vision profonde de tous les arbres que dans sa vie il a pu voir «avec des yeux de rêve» (...). Son art (...) sera d'autant plus profond que l'artiste aura su *immobiliser* le plus de l'âme des choses et de ses significations universelles, dans une forme déterminée et évidente. Le mauvais peintre est celui qui se contente de copier les lignes d'un sujet et d'en imiter les couleurs; le grand artiste étend une parcelle de l'âme cosmique dans l'aspect d'une forme plastique. / Tous les arts sont d'autant plus grands qu'ils sont moins *d'imitation*, et plus systématiquement *d'évocation*. Tandis que le photographe n'a pas la faculté du choix et de la composition, ce qui est la base de l'Esthétique; il ne peut que mettre ensemble les forme qu'il veut reproduire, et, en réalité, il ne les reproduit pas, il ne fait que couper de images à la mécanique lumineuse d'un verre et d'une composition chimique." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, pp. 35-36). Esta posição foi inicialmente formulada em R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 27.

<sup>312</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 27.

<sup>313</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 40.

<sup>314</sup> "(...) qui aurait pu rêver de fixer la représentation enchaînée *d'une série successive de tableaux*? Une série successive de tableaux, c'est-à-dire de certains états d'âme des êtres et des choses groupés dans une action, est sans doute la vie. Chaque minute qui passe compose, décompose, transforme, devant nos yeux, un nombre incalculable de *tableaux*. Le triomphe du cinématographe les arrête, il peut les reproduire indéfiniment. En les arrêtant, il accomplit cet acte qui était réservé à la peinture (...)." (*Ibidem*).

<sup>315</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 39 e seguintes.

<sup>316</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 40.

próprio sopro da vida, que o Drama pinta com a luz, se torna Arte Rítmica, entranha a nossa sensibilidade no seu turbilhão<sup>317</sup>."

Assim, a «pintura em movimento», exaltação da escrita com luz, ao produzir estes quadros, enriquece a percepção plástica do mundo de visões incomparáveis<sup>318</sup>. E Canudo «visionário» antecipa-se também ao anunciar que esta nova arte não se limitará a dar movimento à linha mas também à cor, realizando frescos ritmados, descobrindo, através de jogos de intensidade, jogos de emoções<sup>319</sup> irresistíveis para o espectador. Assim, o verdadeiro «realizador-pintor» não se contentará em registrar aglomerações de cores: saberá escolher os tons da sua paleta ideal para os harmonizar ao sabor do movimento<sup>320</sup>:

"(...) jamais a paleta de um pintor foi tão rica quanto inacessível! Mesmo assim, ele capta linhas e os seus jogos de linhas, a que chamamos as formas, e os seus jogos de formas, a que chamamos o movimento. Ele capta-as pela magia da objectiva, pelo poder que também o homem soube criar, a fim de fixar os aspectos fugidios da vida, (...) com a precisão da mecânica<sup>321</sup>."

Relativamente à dimensão verbal da linguagem cinematográfica é possível, a partir do legado de Ricciotto Canudo, equacionar duas vertentes: uma, mais literal e que remete para a utilização pelo Cinema da palavra propriamente dita, na altura ainda limitada aos intertítulos que pontuavam a maioria dos filmes mudos; e outra, se se quiser mais metafórica, no sentido em que o autor aproxima a Sétima Arte da Poesia através da ideia de «imagem». Ainda que reconheça que a palavra tal como é utilizada pelos realizadores não tem a mesma importância que para os poetas, adquirindo uma conotação mais «fotográfica»<sup>322</sup>, no Cinema como em Poesia, ninguém fala senão de imagens e por imagens. Elas são a alma do lirismo, da emoção estética e a base da «cinegrafia»<sup>323</sup>.

<sup>317</sup> "Le Drame Visuel, en tant qu'Art Plastique, si l'on arrêta à n'importe quel moment le déroulement de sa projection, doit se montrer avec l'immobilité significative des personnages de la Peinture. C'est uniquement par le mouvement imprimé à ses figurations, avec un appareil d'où se dégage le souffle même de la vie, que le Drame peint avec de la lumière, devenant Art Rythmique, entraîne notre sensibilité dans son tourbillon." (R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 67).

<sup>318</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, pp. 78-79.

<sup>319</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 43.

<sup>320</sup> Cf. R. Canudo, "Films en couleurs" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 275.

<sup>321</sup> "(...) jamais palette de peintre ne fut plus riche autant que plus insaisissable! Il saisit quand même les lignes, et ces jeux de lignes qu'on appelle : les formes, et ces jeux de formes qu'on appelle: le mouvement. Il les saisit par la magie de l'objectif, par le pouvoir que l'homme aussi à su créer afin d'arrêter les aspects fugitifs de la vie, (...) avec la précision de la mécanique." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 98).

<sup>322</sup> "Mais le mot: image, tel que l'ont adopté les écrivains (...), n'a pas la même importance que pour les poètes. Il se confond avec photo, et lorsqu'on vous parle des fameuses seize images à la seconde projetées devant vous pour vous donner la vision même du mouvement de la vie, entendez par là que la manivelle de l'opérateur vous fait défiler devant les yeux seize photos." (R. Canudo, "Films sans images" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 322).

<sup>323</sup> Cf. *Ibidem*.

Resumindo, Cinema e Poesia têm em comum uma espécie de operação quimérica, que só o génio do artista consegue concretizar através de um número incalculável de pormenores, com os quais compõe uma obra<sup>324</sup>.

Mas, no primeiro caso, a integração explícita da palavra na linguagem cinematográfica levanta toda uma série de outras questões. Por um lado, o uso abusivo de legendas ou intertítulos poderia contribuir para que um filme se tornasse um texto ilustrado pela fotografia<sup>325</sup>, pelo que, como reacção a esse excesso, foram promovidas algumas experiências em filmes como *Le Rail* e *Un calvaire*<sup>326</sup> em que a palavra foi completamente erradicada. Só que esta opção radical também consistia, no entender de Canudo, num erro: a seu ver os caracteres no ecrã eram necessários como um repouso para os olhos, uma mudança no trabalho exigido ao cérebro, operando uma alternância entre a visão plástica definida e a visão escrita sugerida. A própria Pintura moderna tinha também percebido a importância expressiva dos caracteres como elemento plástico do quadro, recuperando a antiga técnica da Pintura primitiva, dos hieróglifos egípcios ou da estilização dos arabescos. O que o autor condena é que os caracteres escritos desempenhem o intolerável papel de narrador: deviam ter um papel evocativo, sugestivo e não ser um elemento de definição ou de diálogo<sup>327</sup>. Canudo acredita que a «Fábrica das Imagens», capaz de sintetizar o essencial pelo visível<sup>328</sup>, não precisaria no futuro de recorrer à segurança proporcionada pela palavra explicativa, que o Filme não teria de se basear num texto<sup>329</sup>. Aqui, talvez se tenha enganado...

Finalmente, a linguagem cinematográfica tem também de ser elaborada a partir da inteligência absoluta do gesto do actor, que deve ser capaz de exteriorizar os sentimentos mais variados sem precisar de recorrer à palavra<sup>330</sup>. A este propósito Canudo dá o exemplo de Charlie Chaplin que, no seu entender, terá criado a primeira personagem cinematográfica nova em todos os aspectos, ao desenvolver um «vocabulário de gestos» capaz de exprimir todas as subtilezas da alma através do simples movimento. É, portanto,

---

<sup>324</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (f)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 123.

<sup>325</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma - du langage cinématographique et de l'autre" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 254.

<sup>326</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>327</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>328</sup> "Le Cinéma, répondant à la nature même, qui lui demande *tout par des moyens plastiques*, fera disparaître peu à peu toute écriture de l'écran. Plus de ces explications par des mots, chères à la paresse des metteurs en scène et du public. La vision plastique doit seule suffire à tout suggérer. Les détails seront de plus en plus réduits. *L'essentiel par le visible*. De même que dans la musique et dans la poésie les plus modernes qui déroutent tant les bons esprits attardés, on ne cherche que l'expression de *l'essentiel par le sensible*. / C'est ainsi que la leçon du Cinéma, par le rayonnement de l'émotion sans l'auxiliaire des mots, nous servira infiniment." (R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 42). Mais tarde Canudo parece pretender reformular, pelo menos parcialmente, esta abordagem, na medida em que acrescenta que o Cinema também é capaz de exprimir o essencial pelo sensível. (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 52).

<sup>329</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma - du langage cinématographique et de l'autre" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 255.

<sup>330</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 254-255.

próprio da cultura cinematográfica que, recorrendo à expressão do gesto, nos dê a impressão contínua de ouvir falar<sup>331</sup>. "Cada gesto deve ser uma palavra; a cadeia de gestos, um discurso<sup>332</sup>."

Mas ainda no que respeita à questão da linguagem cinematográfica e intimamente relacionado com os pontos anteriores, o problema mais relevante e simultaneamente mais complexo levantado por Canudo talvez seja o de a podermos considerar enquanto linguagem universal.

"Uma vez que não é a ilustração de um texto, a continuação figurada de um discurso, [o Cinema] não substitui a palavra pela imagem, mas a *imagem em movimento* torna-se realmente um todo, novo e poderoso. O Ecrã, livro de uma página única e infinita como a própria vida, deixa que se inscreva na sua superfície o modelo do mundo, interior e exterior<sup>333</sup>."

Se nos podemos enganar na interpretação ou na tradução de um texto (o que infelizmente continua a acontecer mais do que seria desejável, inclusivamente nas legendas dos filmes, problema que então não se colocaria de forma tão grave, no Cinema mudo), as alegrias e as dores são as mesmas em todos os povos, climas e línguas. Na Sétima Arte, a emoção que lhes é conferida é imediata<sup>334</sup> (ainda que seja mais do que isso<sup>335</sup>), dando aos homens a possibilidade de comunicarem entre si por meio da visão e da emoção<sup>336</sup>.

"O Cinema recomeça, na verdade, a experiência da escrita... (...) Ele *renova a escrita*. O que são as letras do alfabeto? Uma estilização, ou melhor, uma esquematização por simplificações progressivas de imagens comuns em que os homens dos primeiros tempos se fixaram. Depois da época paleolítica e até à eclosão da idade do cobre, o homem também se esforçou por fixar o fugidio dos aspectos da vida, exterior ou sentimental, imagens e pensamentos, para que outros os conhecessem, para transmitir aos outros uma emoção sentida. Escolheram o meio com mais garantias de duração, gravando as imagens na pedra, despojando-as de todo o supérfluo, guardando apenas o essencial (...)./As grandes famílias linguísticas nasceram deste trabalho consumado durante longos séculos e que determinou a verdadeira superioridade, a única incontestável, do homem sobre todos os animais: a sua faculdade de fixar os aspectos da vida, este triunfo sobre o efémero e a morte. / As línguas

<sup>331</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 42 e R. Canudo, "Le Cinéma - du langage cinématique et de l'autre" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, pp. 254-255.

<sup>332</sup> "Chaque geste doit être un mot; la chaîne des gestes, un discours." (Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 43).

<sup>333</sup> "Lorsqu'il n'est pas l'illustration d'un texte, la continuation figurée d'un discours, il ne remplace pas le mot par l'image, mais l'*image en mouvement* devient réellement un tout, nouveau et puissant. L'Écran, ce livre à une page unique et infinie comme la vie elle-même, laisse s'inscrire sur sa surface le modèle du monde, intérieur et extérieur. (R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p.126).

<sup>334</sup> Cf. R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 71.

<sup>335</sup> "Il est essentiellement langage universel, et non seulement par l'expression visuelle et immédiate de tous les sentiments humains." (R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p.125).

<sup>336</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 97.

ideográficas, como a chinesa, ou os hieróglifos, como na egípcia, conservam ainda visivelmente a sua origem «imagética». As próprias línguas alfabéticas, hoje mais baseadas no som que na figura, podem igualmente revelá-la<sup>337</sup>."

Por outro lado, esta possibilidade de ser equacionado enquanto linguagem universal, é uma característica que, segundo Canudo, o Cinema partilha com a Música: também ela é capaz de exprimir indefinidamente estados de alma, sem a precisão rígida das palavras, através da sugestão sonora. É precisamente essa «indefinição», apta a sugerir o sentido de «infinito» que faz com que continue a ser um pilar do nosso prazer estético, até porque a Música também tem a capacidade de fazer convergir as outras Artes nos chamados «estados musicais», mais sugestivos do que formalmente precisos, enriquecendo-as com poliritmias e poliharmonias. Só que, no entender do autor, o Cinema é uma Arte mais vasta e mais precisa que a Música e a sua força é mesmo capaz de a renovar: ele é a nova Ópera, o novo Drama Musical. Cada filme deve ser acompanhado de uma atmosfera musical que o envolva, mas a sua variedade de quadros, de movimentos humanos, a rapidez da sua sucessão, exige a criação de uma Música nova, adequada e concebida segundo regras até aqui impensáveis. Não se trata, portanto, apenas de estabelecer relações entre a Primeira e a Sétima Arte, mas de reiterar a necessidade prática que se impõe da sua estreita colaboração na realização de espectáculos cinematográficos<sup>338</sup>.

Assim, se toda a Arte tem o objectivo de fixar, de cristalizar de alguma forma o fugidio da vida, de conquistar o efémero, o Cinema pode afirmar-se como renovador de todas as disciplinas artísticas<sup>339</sup>. Segundo Canudo, o que ele nos mostra, por exemplo com a representação em «câmara lenta» do desabrochar de uma flor, é talvez a mais prodigiosa afirmação da sua faculdade de renovar a própria figuração da vida, fixando o movimento dos seres e das coisas em todos os seus instantes. Proporciona-nos uma análise plástica de tal forma minuciosa que o desenvolvimento horizontal dos acontecimentos, a

---

<sup>337</sup> "Le Cinéma recommence, en vérité, l'expérience de l'écriture... (...) Il *renouvelle l'écriture*. Qu'est-ce que les lettres de l'alphabet? Une stylisation, ou plutôt une schématisation par simplifications progressives des images coutumières dont avaient été frappés les hommes des premiers âges. Depuis l'époque paléolithique jusqu'à l'épanouissement de l'âge du cuivre, l'homme s'efforçait aussi d'arrêter le fugitif des aspects de la vie, extérieure ou sentimentale, images et pensées, pour que d'autres les connussent, pour transmettre aux autres une impression ressentie. Il choisissait le moyen le plus sûr de durer, il gravait des images dans la pierre, les dépouillant de tout le superflu, ne gardant que l'essentiel (...). / Les grandes familles linguistiques sont nées de ce travail accompli pendant de longs siècles, et qui a déterminé la véritable supériorité, la seule incontestable, de l'homme sur tous les animaux: sa faculté d'arrêter les aspects de la vie, ce triomphe sur l'éphémère et la mort. / Les langues idéographiques, telle la chinoise, ou les hiéroglyphiques, telle l'égyptienne, gardent encore visiblement leur origine «imagée». Les langues alphabétiques, elles-mêmes, basées aujourd'hui sur le son plus que sur une figure, pourraient également la révéler." (R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p.125).

<sup>338</sup> Cf. R. Canudo, "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, pp. 73-74.

<sup>339</sup> "Le Cinéma, de son côté, multipliant le sens humain de l'*expression par l'image*, ce sens que la Peinture et la Sculpture avaient seules gardé jusqu'à nous, formera une langue vraiment universelle aux caractères encore insoupçonnables." (R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p.125).

simultaneidade da sua representação, exponencia a soma das nossas sensações<sup>340</sup>. Então, a Sétima Arte e todas as suas potencialidades expressivas terá de ser outra coisa para além da mera indústria: uma «medicina das almas»<sup>341</sup> com a mais-valia de ter o poder de simultaneamente se tornar no esperanto dos povos. Nesse sentido, a configuração dada pelos irmãos Lumière a uma experiência, a uma série de pesquisas e aos seus resultados, deu ao mundo uma linguagem nova, uma nova maneira de conhecer e compreender a vida, que hoje se estende mundialmente a todos os ramos de actividade e de saber<sup>342</sup>.

### 3.2. A nova obra e o novo artista

Recuperando uma ideia anteriormente introduzida<sup>343</sup>, num dos seus textos dedicado à Estética cinematográfica, "*Le Septième Arte et son Esthétique - les domaines propres au cinéma (e)*", datado de Fevereiro de 1922<sup>344</sup>, Ricciotto Canudo denuncia que a obra do Cinematógrafo, ou seja, o Filme, permanecia sem ser estudado no que respeitava às suas propriedades estéticas. Se se destacavam, como se referiu, alguns criadores mestres na técnica que, ajudados por uma espécie de grande intuição mecânica ou meramente por acaso, tinham descoberto prodigiosos jogos de luz, segundo o autor, eles não se guiavam ainda por princípios como os que regiam o espírito de um pintor, ou os que regravam o pulso de um escultor<sup>345</sup>. Nesse sentido, tal como o tinha tentado fazer para os elementos significativos e para os domínios exclusivos do Cinema, o autor esboça três princípios fundamentais de forma a contribuir para que as criações cinematográficas pudessem passar a ser reconhecidas como obras de Arte: a lei do aperfeiçoamento das ferramentas, a lei da hierarquia inteligência-sensibilidade e a lei geral do pensamento.

Por um lado, Canudo considera que seria absurdo pensar que o Filme, enquanto novo espaço de emotividade, no meio de todos esses espaços de figuração onírica que são as obras de Arte, fosse o único a escapar à lei comum que as impele a aperfeiçoar as suas ferramentas ao longo do tempo, tornando-se mais nobres. Por outro lado, o Filme deveria

---

<sup>340</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 125-126.

<sup>341</sup> "C'est que cette grande puissance moderne d'expression est autre chose qu'une industrie. C'est une langue universelle parlée en images plastiques. Et le besoin organique d'élévation est si fort chez tous les êtres sains, qu'on demande aujourd'hui au Cinéma de trouver des visions nobles et harmonieuses dans tous les conflits intérieurs, pour demeurer, comme tout art, ce qu'un poète appela «la médecine des âmes»." (R. Canudo, "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, p. 158).

<sup>342</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - le premier cinéma" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 132.

<sup>343</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", pp. 40-41.

<sup>344</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (e)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, pp. 106-108.

<sup>345</sup> Cf. *Ibidem*, p. 106.

respeitar também a regra comum a toda a Arte da hierarquização das suas manifestações, das estritamente intelectuais para as exclusivamente sentimentais, recusando a emoção fácil. E uma vez que este novo meio de expressão afecta toda a sensibilidade artística do mundo, é preciso que também o Filme se esforce para atingir aqueles pontos movediços da inteligência a que desde sempre toda a Arte procura chegar, seguindo a lei geral do pensamento<sup>346</sup>.

Composto por uma multiplicidade de gravuras animadas pelo movimento que prolongam a existência para lá dos limites espaciotemporais, das distâncias e da morte, o Filme conquista assim uma força que o torna capaz de manifestar a vida dos homens<sup>347</sup>.

"A Arte não tem nenhuma outra missão senão a de *fixar o fugitivo da vida* e de *lhe sintetizar as harmonias*. Esse é o seu verdadeiro «charme», no sentido mágico da palavra (...)<sup>348</sup>."

Com o Cinema inevitável é também o surgimento, além de uma nova linguagem e de um novo tipo de obra, de um tipo novo de artista, quer no que respeita ao novo Wagner do Ecrã<sup>349</sup> - o realizador («*écraniste*») -, quer na necessidade de renovação do conceito de actor, cujas fórmulas teatrais não se manifestavam adequadas ao Cinema.

Simultaneamente plástico e rítmico, como o próprio Cinema, o novo criador de quadros de luz em movimentos ritmados<sup>350</sup>, é definido por Ricciotto Canudo como uma espécie de «pintor-escultor-arquitecto das luzes», «músico-poeta-coreógrafo do preto e branco<sup>351</sup>» ou das cores. Deve simultaneamente dirigir actores, massas humanas, *décors*, paisagens, a Música e a palavra, mas a sua principal tarefa consiste na magia de fixar o imaterial<sup>352</sup>, em criar milagres luminosos que originem intermináveis sequências capazes de reter uma parcela da alma cósmica com a aparência de uma forma plástica<sup>353</sup>. Este artista desconhecido de todos os tempos<sup>354</sup>, que se rege por leis novas<sup>355</sup>, preocupações e

<sup>346</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 82.

<sup>347</sup> "(...) ces innombrables gravures mesurées à la taille même de l'homme, animées du souffle de la vie ce triomphant «blanc et noir vivant» qui prolonge l'existence au-delà des limites de l'espace et du temps, des distances et de la mort, après avoir capté le «mouvement» c'est une puissance neuve créée pour manifester la vie des hommes et les consoler de vivre." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 98).

<sup>348</sup> "L'Art n'a point d'autre mission que de *fixer le fugitif de la vie*, et d'en *synthétiser les harmonies*. C'est là son véritable «charme», dans le sens magique du mot (...)." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (f)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 122).

<sup>349</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>350</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 77.

<sup>351</sup> "Le Cinéma, je l'ai dit, a déjà donné un artiste nouveau au monde: *le peintre-sculpteur-architecte des lumières, le musicien-poète-chorégraphe du blanc et noir, le metteur en scène*." (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 52).

<sup>352</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 62.

<sup>353</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 35.

<sup>354</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 62.

<sup>355</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images est-ce un art?" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 113.

métodos que lhe são próprios<sup>356</sup>, ao criar uma emoção estética nova da qual decorrerá o triunfo da Arte Plástica em movimento<sup>357</sup>, tem a responsabilidade de determinar uma nova forma de pensar. «Sacerdote do sonho», cérebro intermediário entre a vida real de cada um e a vida ideal em que cada um empenha as suas aspirações<sup>358</sup>, este novo poeta do Ecrã, pródigo em intimidades visuais simultaneamente psicológicas e plásticas<sup>359</sup>, representa a vida com toda a emoção dos seus dramas, das suas alegrias e desesperos, com uma gama infinita de claridades e sombras, com os sons e os silêncios<sup>360</sup> de uma determinada Música. É que o novo tipo de artista aprendeu a pintar, a esculpir, a compor<sup>361</sup> (poderíamos acrescentar também - a dançar e a edificar) a vida com a luz.

No entanto, há uma dimensão da identidade que lhe é própria que se tem de reconhecer ser, no mínimo, complexa e polémica: por um lado, no entender de Canudo, o Cinema é a obra colectiva por excelência<sup>362</sup>, mesmo mais do que a Arquitectura e a Música<sup>363</sup>. O autor acredita que, ao mesmo tempo que «dá à luz» um novo tipo de artista, a Sétima Arte estará também apta para defender o escritor criador de dramas, o pintor que os decora, o músico que os enriquece com uma composição adequada<sup>364</sup> e que, por sua vez, esses artistas saberiam como retribuir<sup>365</sup>. Porém Canudo considera que na origem de todas as realizações artísticas colectivas está a concepção de um só homem: no Cinema, o mesmo operador de câmara, os mesmos actores, o mesmo argumento e os mesmos *décors* produzirão filmes diferentes se o realizador não for o mesmo<sup>366</sup>. Apesar de todos esses elementos de que o realizador se serve para conceber um Filme, este será sempre

<sup>356</sup> Cf. R. Canudo, "Le personnage-nature" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 303.

<sup>357</sup> "Un génie, lequel est par définition un miracle, de même que la beauté est surprise, accomplira l'œuvre de conciliation qui nous semble aujourd'hui à peine concevable. C'est lui qui trouvera les modes (...) d'un art qui, pour un long temps encore, apparaîtra fabuleux et grotesque. C'est l'inconnu de demain qui créera le courant énorme d'émotion esthétique nouvelle, d'où surgira dans le plus absurde des triomphes l'Art plastique en mouvement." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, pp. 32-33).

<sup>358</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 90.

<sup>359</sup> Cf. R. Canudo, "Âmes collectives" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 287.

<sup>360</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images est-ce un art?" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, pp. 112-113.

<sup>361</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 98.

<sup>362</sup> "C'est que le Cinéma, - cette branche de l'énergie humaine, cette nouvelle branche si vigoureuse poussée avec la rapidité d'un miracle sur le vieil arbre de nos conquêtes -, dépasse toutes les conventions et toutes les catégories établies. Il tient à la fois de l'art, de la littérature, de la science, de l'industrie et du commerce. C'est l'œuvre collective par excellence." (R. Canudo, "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»" [*La Revue de l'époque*, 1922], in *UI*, p. 53).

<sup>363</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon de la province" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 306.

<sup>364</sup> Cf. R. Canudo, "M. Antoine et le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 271.

<sup>365</sup> "Les esprits créateurs, les cerveaux dont la mission dans la vie est d'en surprendre les aspects et les rythmes, les artistes enfin, sauront que, (...) ils se doivent de lui apporter leur esprit et leur volonté." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 98).

<sup>366</sup> "Au bout premier de toute réalisation artistique collective, il ya la conception d'un seul homme, architecte, ou poète, ou symphoniste. Dans ce cas, l'art, sous quelque forme que ce soit, est toujours aristocratique. Et le Cinéma est loin d'échapper à la règle. Les mêmes opérateurs photographes, les mêmes acteurs, suivant le même texte, devant les mêmes décors, produiront des films différents si le cerveau ordonnateur d'un seul individu, le *metteur en scène*, n'est pas le même. L'œuvre collective par excellence jusqu'ici, l'Architecture, demandait des phalanges d'hommes, parfois pendant un siècle, pour élever l'édifice conçu selon un seul plan." (R. Canudo, "Septième art ou démiurgie?" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 276).

a obra de um só indivíduo<sup>367</sup>. Assim, é possível considerar que esta abordagem é ligeiramente diferente da wagneriana, apresentada na primeira parte do presente estudo<sup>368</sup>.

Independentemente desta controvérsia, solitário ou em colectivo, o que parece certo para Canudo é que o criador de Cinema deve preocupar-se com a Arte que representa, na defesa do seu estatuto artístico, como um «elemento de inteligência» e não como um simples «ganha pão»<sup>369</sup>. Ainda que mais adiante se vá regressar a esta questão<sup>370</sup>, torna-se pertinente introduzir neste ponto, a propósito do papel do realizador, uma das maiores preocupações canudianas: o facto da disciplina cinematográfica que mais se desenvolveu ter sido justamente a da indústria. Nesse sentido, cada acto emancipador de qualquer criador surge como uma atitude de coragem excepcional<sup>371</sup>, havendo infelizmente poucos realizadores que possam anunciar com autoridade uma transformação na forma de interpretar a sua responsabilidade artística<sup>372</sup>. Para que o Cinema se possa afirmar como Arte tem de deixar de ser um espectáculo meramente comercial, um divertimento inconsequente<sup>373</sup>, uma panaceia contra o tédio. Naturalmente, é necessário que a direcção superior dos seus destinos seja retirada aos seus detentores financeiros e que seja confiada de pleno direito à comunidade artística de cada país, aos criadores de emoções<sup>374</sup>. Resumindo, ao recusar encarar o Cinema exclusivamente como uma indústria<sup>375</sup>, Canudo reitera que, por justamente se tratar de uma Arte, deve como tal pertencer aos artistas<sup>376</sup>.

Mas ainda que Ricciotto Canudo deposite o papel de criador supremo da Sétima Arte nas mãos do realizador, o autor parece fazer questão de sublinhar que, no que respeita à outra entidade cuja designação se possa ter vulgarizado como «artistas de Cinema», os

---

<sup>367</sup> "Et, malgré tout, les éléments asservis à l'écraniste qui conçoit le film: acteurs, masses humaines, décors, paysages, jeux de lumières, opérateurs de prises de vues et opérateurs de projection, un film est toujours l'œuvre d'un seul individu." (*Ibidem*, p. 277).

<sup>368</sup> Recorde-se que em Wagner a Obra de Arte do Futuro seria incontornavelmente colectiva sob duas perspectivas: a comunhão das diferentes disciplinas artísticas e a exigência de uma comunidade de artistas, mesmo que esta se dilua de um projecto para outro. (Cf. Capítulo 1.2. "A Obra de Arte do Futuro", p. 33).

<sup>369</sup> Cf. R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 70. A este propósito poderá ser também pertinente recordar as considerações wagnerianas relativas à influência de Mercúrio no mundo da Arte. (Cf. Capítulo 1.1. "Apolo, Dioniso e... Mercúrio", p. 27 e seguintes).

<sup>370</sup> Cf. Capítulo 4. "A Fábrica de Imagens é uma Arte?", p. 76 e seguintes.

<sup>371</sup> Cf. R. Canudo, "Symbolisme" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 264.

<sup>372</sup> Cf. R. Canudo, "Le personnage-nature" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 303.

<sup>373</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 98.

<sup>374</sup> Cf. R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76.

<sup>375</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 90.

<sup>376</sup> "Le Cinématographe est un art (...). En tant qu'art, celui-ci doit appartenir aux artistes (...)." (R. Canudo, "Défendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, pp. 44-45). Este apelo é repetido diversas vezes através de formulações que apresentam variações ligeiras: "Le Cinéma est un art. Il doit appartenir aux artistes (...)." (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51). "Une seule devise, pour tous: *L'Art pour le Septième Art!*" (R. Canudo, "L'Art pour le Septième Art" [*Cinéa*, 1921], in *UI*, p. 69). "Il est donc naturel que cet Art appartienne avant tout aux artistes (...)." (R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 90). "Le Septième Art aux Artistes." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 99).

actores, a nova Arte não é menos exigente. Recordando que a eclosão do prodígio cinematográfico, tão poderosa quanto súbita, apenas a pouco e pouco conseguiu ir designando as categorias que se foram estabelecendo<sup>377</sup>, só uma absoluta confusão no que respeitava às designações que procuravam individualizar as manifestações de uma Arte nova poderia justificar, por exemplo, a tentativa de aplicação do nome «mimo» a todos os protagonistas do ecrã, como sinónimo de actor ou «vedeta».

Não se parecendo com nada do que se possa ter consagrado em qualquer género de representação, o actor de Cinema tem de distanciar-se dos seus colegas do Teatro, tal como o próprio Cinema, sob pena de decadência e morte, o deve fazer<sup>378</sup>. E a origem dessa grande necessidade de demarcação poderá ser essencialmente encontrada na utilização da palavra, tema já aqui referenciado a propósito da linguagem cinematográfica<sup>379</sup>: no Teatro, com efeito, a palavra pode ter uma função explicativa, enquanto no Cinema, principalmente no período mudo, tudo teria de ser expresso pelo gesto<sup>380</sup>. Canudo denuncia mesmo, como uma das maiores causas do atraso do desenvolvimento cinematográfico, principalmente na tradição europeia, o mau hábito dos actores que simulam as suas «deixas» através do movimentos dos lábios, mudos<sup>381</sup> na altura, como se estivessem a «fazer Teatro». Era preciso que se calassem para que, como Chaplin, aprendessem a desenvolver um vocabulário gestual rico<sup>382</sup>; era preciso pedir-lhes que pusessem, sobre os seus rostos, a máscara grega<sup>383</sup>. Assim, no novo Drama Visual os seres devem surgir não como actores fotografados mas entidades luminosas<sup>384</sup>, como concentrações móveis de luz «que não falam, agem, que não dizem, exprimem»<sup>385</sup>. Se o Cinema ambicionava ser outra coisa além de Teatro fotografado, de romance ilustrado, os actores deveriam manifestar-se através de jogos luminosos, tal como os pintores se exprimem em jogos de cores<sup>386</sup>.

---

<sup>377</sup> Cf. R. Canudo, "Vedettes de cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 297.

<sup>378</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>379</sup> Cf. Capítulo 3.1. "A nova linguagem", pp. 59-60.

<sup>380</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique» (h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 128.

<sup>381</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 42 e "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 46.

<sup>382</sup> "Forçons nos comédiens à oublier le théâtre, à ne pas parler, à apprendre l'art supérieur de ce génie indiscutable qu'est Charlie Chaplin, l'usage d'un richissime *vocabulaire de gestes*. Méprisons le comédien qui fait du cinéma et du théâtre, et forçons-le à être nouveau, à créer de lui-même un type nouveau." (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 52).

<sup>383</sup> Cf. R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 46.

<sup>384</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique» (h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 128.

<sup>385</sup> "Mais le Drame Visuel nous y est révélé avec ses moyens propres. Conçu dans de la lumière, et exécuté avec toutes les ressources scientifiquement possibles, avec tous les jeux esthétiquement concevables, des lumières. Les êtres n'y apparaissent que comme des concentrations mouvantes de lumières, à figure humaine. Leur qualité visuelle la plus frappante, c'est qu'ils ne parlent pas, ils agissent; *ils ne disent rien, ils expriment*." (R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 66).

<sup>386</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique» (h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 128.

Talvez seja por isso mesmo que a expressão «vedeta» tenha sido inicialmente escolhida, uma vez que, segundo Canudo, a sua origem italiana nos remete mais para uma sentinela, um vigilante, do que para um actor de renome. Tendo hoje caído em relativo desuso, curiosamente a designação que tendencialmente a substituiu - «estrela» - não deixa de fazer alusão à ideia de luz. E talvez seja também por isso que o autor lhe atribui o poder de criar um novo «tipo» humano, semelhante a um semideus, capaz de atrair o entusiasmo universal, desenfreado e curioso das multidões, através de uma admiração, de um tal estado de sugestão colectiva que a repetição exaustiva de um nome acaba por criar. Este fenómeno sugere que se reflecta sobre a própria essência deste novo actor que, se em tudo difere do de Teatro, no entender de Canudo, não é menos diferente, por exemplo, de uma grande figura pública da área da política - o tipo de curiosidade que despertam no público é distinta: o renome quer do político, quer do actor de Teatro é conquistado pelas suas acções, pelo seu talento<sup>387</sup>; por seu lado...

"(...) as «vedetas de cinema» criam toda uma série de máscaras e rostos, mais poderosos e mais numerosos que todas as máscaras sagradas e profanas da China, da Índia, da Grécia e da comédia italiana. Máscaras vivas, nervosas e móveis como a própria vida moderna, rostos dignos da nossa civilização admiravelmente nova<sup>388</sup>".

Então, elas tornam-se familiares para nós ao exprimirem a própria vida como um espelho do mundo, ao traduzirem como nenhuma outra disciplina artística o pôde fazer antes aquele sentimento fugidio, aquela aventura que vivemos numa sessão de Cinema<sup>389</sup> através da magia desta Arte, em que a plástica dos seres se impõe ao olho do espectador<sup>390</sup>. Esse é o papel supremo que lhes cabe desempenhar - e ter um papel implica sempre uma responsabilidade que incumbe os responsáveis de a cumprir<sup>391</sup>.

### 3.3. O público

O surgimento de uma nova Arte exigiu também o desenvolvimento de um tipo de público diferente ou, no mínimo, a adaptação do existente às formas emergentes de expressão

---

<sup>387</sup> Cf. R. Canudo, "Vedettes de cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 297-298.

<sup>388</sup> "(...) les «vedettes de cinéma» créent toute une série de masques et de visages, plus puissants et plus nombreux que tous les masques sacrés et profanes de la Chine, de l'Inde, de la Grèce et de la comédie italienne. Des masques vivants, nerveux et mobiles comme la vie moderne elle-même, des visages dignes de notre civilisation admirablement neuve." (*Ibidem*, p. 298).

<sup>389</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 298-299.

<sup>390</sup> Cf. R. Canudo, "A l'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 300.

<sup>391</sup> Cf. R. Canudo, "Exotismes" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 325.

artística. Esse público moderno rapidamente começou a acorrer aos «teatros cinematográficos», levando consigo o desejo de uma festa inovadora e conquistou, com o Cinema, uma capacidade de abstracção admirável<sup>392</sup>: habituou o espírito a surpreender o essencial dos quadros que se encadeiam uns nos outros para assim comporem perante os seus olhos a visão de uma nova obra<sup>393</sup>, e começou a aplaudir actores que não estavam realmente lá ou até já tinham mesmo morrido<sup>394</sup>. Tudo no Cinema é feito para atrair a sua atenção: a rapidez dos gestos afirma-se, como se viu, com uma precisão de relojoaria<sup>395</sup> para exaltar no espectador moderno o hábito de viver o mais rapidamente possível<sup>396</sup>.

Mas esta nova concepção de público implica também um certo sentido de comunidade, que é, ao mesmo tempo, infinitamente grande e potencialmente restrita: por um lado, o homem deixa de ser apenas um indivíduo isolado, passando a fazer parte de uma espécie de síntese de milhares de indivíduos, espalhados por todo o mundo, com quem partilha algo em comum<sup>397</sup>; por outro, mobiliza-se através de microcosmos, como são exemplo as salas de província, pequenas aglomerações humanas onde se podem detectar públicos infinitamente diferentes, ricos em variedades psicológicas colectivas (muito mais do que em qualquer metrópole, onde prevalece o anonimato). Com efeito, na relação dos públicos de um mesmo filme, verificam-se diferenças essenciais, vontades e julgamentos particulares que são a tradução das suas concepções de vida<sup>398</sup>. Mas seja em que escala for, grande ou pequena, a verdade é que perante um filme, por exemplo sobre coisas distantes, divertidas, comoventes ou instrutivas, a generalização da cultura aguça o eterno desejo do espectáculo da representação da vida total<sup>399</sup>. Nesse sentido, no entender de Canudo, o grande público que o Cinema enquanto Arte reclama, é composto de pessoas que lêem, que pensam e que muitas vezes optam por ver um filme para conseguirem pensar sem ler, por intermédio da emoção plástica<sup>400</sup>. Por isso mesmo, além da capacidade de abstracção, da apetência pela velocidade e do seu tipo de sensibilidade, quer-se que esse novo público seja absolutamente democrático, composto

---

<sup>392</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 30 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, pp. 34,39.

<sup>393</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51.

<sup>394</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 30 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 39.

<sup>395</sup> Cf. Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", p. 47.

<sup>396</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 34.

<sup>397</sup> Cf. R. Canudo, "Vedettes de cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 298.

<sup>398</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon de la province" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 306.

<sup>399</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 39.

<sup>400</sup> Cf. R. Canudo, "A l'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 300.

por todas as classes, por todas as categorias sociais e intelectuais<sup>401</sup>, artísticas ou não, mas inteligentes e cultas<sup>402</sup>.

"Os nervos lúcidos de um intelectual valem o músculo cansado daquele operário que vai ao espectáculo com um espírito completamente diferente. O homem que vive e trabalha no contacto com a matéria subtil do pensamento tem tanto direito a este novo prazer criado pelo homem e para o homem, como o homem habituado a viver com a matéria das realizações brutas<sup>403</sup>".

Ainda que, neste ponto, a postura de Canudo possa, de certa forma, parecer arrogante e até preconceituosa, a verdade é que, ao reconhecer uma hierarquia social decrescente, da inteligência à mão-de-obra, do cérebro aos dedos, do intelectual ao manual, ao defender que as necessidades espirituais de cada uma delas podem ser diferentes<sup>404</sup>, força-nos a, descomplexadamente, admitir que o Cinema tem de aprender a criar espaços para todos, desde que rejeite o seu nivelamento «por baixo».

Consequentemente, esta questão da «democracia cinematográfica», que em grande medida remete para a ideia de povo em Wagner, analisada na primeira parte deste estudo<sup>405</sup>, não poderia ser encerrada sem que se equacionasse uma dimensão, se se quiser, mais «mitológica» da Sétima Arte: é que a tese da Arte Plástica em movimento, ao inaugurar a vontade, ao concretizar a promessa da criação de um novo tipo de festa<sup>406</sup>, uma unanimidade alegre, realizada por um espectáculo em que os homens se encontram, se reúnem<sup>407</sup>, faz com que, como em todas as festas, a humanidade possa voltar a ser criança. Neste novo espectáculo de inspiração dionisíaca a humanidade-criança pode esquecer-se de si própria, da sua individualidade isolada<sup>408</sup>, cedendo à pressão das representações ultra-rápidas<sup>409</sup>. Canudo acredita que "esse esquecimento, alma de toda a religião e sentimento de toda a estética<sup>410</sup>", triunfaria na evolução última da Festa antiga que todos os tempos realizaram nos templos, nos teatros, nas feiras<sup>411</sup>: recorde-se que,

---

<sup>401</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 31 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 39.

<sup>402</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51.

<sup>403</sup> "Les nerfs éveillés d'un intellectuel valent le muscle fatigué de cet ouvrier qui va au spectacle avec un tout autre esprit. L'homme qui vit et œuvre au contact de la matière subtile de la pensée, a autant de droits à cette nouvelle joie créée par l'homme et pour l'homme, que l'homme exercé à vivre avec la matière des réalisations brutes." (*Ibidem*, p. 51).

<sup>404</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>405</sup> Cf. Capítulo 1.2. "A Obra de Arte do Futuro", p. 30.

<sup>406</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 30 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, pp. 34, 39.

<sup>407</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 39.

<sup>408</sup> Cf. Capítulo 1.1. "Apolo, Dioniso e... Mercúrio", p. 23.

<sup>409</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 26 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 34.

<sup>410</sup> "Cet oubli, âme de toute religion et sentiment de toute esthétique, triomphera un jour (...)." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 39).

<sup>411</sup> Cf. *Ibidem*, p. 34.

em termos espaciais, a nova celebração pode funcionar simultaneamente como Ágora, Fórum, Adro, Templo, Teatro e Circo<sup>412</sup>...

Mas como seria este novo Templo? Sob que formas esta Arte nova, que surge de um novo tipo de mito, instalará um espírito religioso diferente que reunirá de uma maneira igualmente inovadora o Teatro e o Museu, o prazer do Espectáculo e o da contemplação Estética, a representação móvel e imóvel da vida?<sup>413</sup> Canudo chega a considerar que a possibilidade de existência de uma nova religião se possa encontrar na Música<sup>414</sup>, Arte em evolução contínua, cada vez mais complexa, através da qual o homem consegue comunicar com toda a natureza, com o universal e, por sua via, estabelecer uma relação directa com o conhecimento sintético do Universo, que é Deus. A nova religião seria, assim, essencialmente musical, tal como a religião pagã foi escultural ou a cristã pictural<sup>415</sup>. Mas acontece que, segundo o autor, os homens descobriram o segredo dos deuses ao aprenderem a criar as tais sequências intermináveis de quadros traçados com pincéis de luz, animados por um sopro sagrado que é o próprio movimento da vida<sup>416</sup>, erguendo assim a Catedral imaterial digna de toda a nossa fé estética, enquanto síntese e expressão da nossa intensa vida interior, infinitamente mais vibrante, clara e vasta que todas as que a antecederam. Num passo de mágica, as maravilhas da Sétima Arte realizam as fantasias dos contos fantásticos: a Ciência e a Arte tomam posse do castelo encantado do ecrã onde o sonho é representado através da realidade<sup>417</sup> e os fantasmas cinematográficos, vibrações de luz, aparições extravagantes que nenhum prestidigitador tinha conseguido criar<sup>418</sup>, se passeiam diante dos nossos olhos<sup>419</sup>. Neste Olimpo, a divindade suprema é, efectivamente, como se viu, a Velocidade<sup>420</sup>.

---

<sup>412</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 15 e R. Canudo, "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], in *UI*, p. 76. Ver também Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", p. 45.

<sup>413</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 24.

<sup>414</sup> Em *Hélène, Faust et Nous*, Canudo aborda a Música como a nova Religião do homem, alegando que apenas o indefinido pode exprimir o infinito (pp. 3, 35-36) e atribuindo aos Músicos o papel de Profetas (p. 13), enquanto adoradores do Ritmo e do Dinamismo (pp. 15-16). (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*).

<sup>415</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 24 e "Musique et cinéma. Langues universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 73.

<sup>416</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 49.

<sup>417</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (f)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, pp. 122-123.

<sup>418</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 30 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 38.

<sup>419</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 35.

<sup>420</sup> Cf. Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", p. 47.

"Criámos uma nova deusa, para o Olimpo que é nosso, essa deusa é a Velocidade, digna em todos os pontos da admiração que os Antigos tinham pela Força, digna sobretudo da nossa maior, mais complexa, mais fina sensibilidade<sup>421</sup>".

É assim que a Sétima Arte evidencia o carácter fundamental da vida ocidental e que todos os séculos desaguam no movimento exclusivamente característico dos nossos tempos. O Cinema, compreendido como uma Arte, remete-nos, então, para algo de sagrado e mágico, ainda que o seu Templo ou o seu palácio encantado tenha, por engano, sido aberto aos mercadores que parecem decididos a vedá-lo aos sacerdotes e magos seculares e naturais de toda a Arte: os artistas<sup>422</sup> - afinal são eles os nossos santos, os nossos heróis do ritmo, os nossos maiores feiticeiros de harmonias estéticas<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> "Nous avons créé une nouvelle déesse, pour l'Olympe qui est nôtre, cette déesse est la Vitesse, digne en tous points de l'admiration que les Anciens eurent pour la Force, digne surtout de notre plus grande, plus complexe, plus fine sensibilité." (R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 24).

<sup>422</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'immatériel au cinéma (c)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 100.

<sup>423</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 24.

#### 4. A FÁBRICA DE IMAGENS É UMA ARTE?<sup>424</sup>

"Uns sabem, outros acreditam,  
e outros não sabem e acreditam ainda menos,  
que o Cinema é uma verdadeira arte (...).  
No geral, serve para a descontração das multidões  
e para a luta individual contra o tédio das horas.  
Mas é «outra coisa». Uma arte de síntese perfeita  
destinada, cada vez mais, a resumir todas as artes<sup>425</sup>."

Definidas as propriedades do Cinema, da sua linguagem própria ao novo público que gera, passando também por uma nova espécie de obras e artistas, a Sétima Arte começa a conquistar a sua integração no domínio das outras disciplinas artísticas. No entanto, a fé estética de Ricciotto Canudo na defesa do estatuto artístico cinematográfico apesar de ser enorme não é incondicional e passa menos por um elogio cego às suas virtudes do que pela denúncia dos incontornáveis erros cometidos pela jovem Arte. Referiu-se já que o autor reconhece que o Cinema, demasiado jovem e indisciplinado<sup>426</sup>, continuaria tributário das outras Artes<sup>427</sup>, ignorando ainda, em muitos casos, os seus verdadeiros objectivos e manifestando alguma falta de domínio sobre os seus meios<sup>428</sup>. O espanto perante a novidade confunde tudo<sup>429</sup> pelo que a palavra «Arte» aplicada ao Cinema provoca a desconfiança de muitos, segundo Canudo, muitas vezes com razão<sup>430</sup>.

Há então que questionar se o Cinematógrafo é ou não uma Arte. E «questionar» é a expressão mais correcta... À pergunta «O Cinematógrafo é uma Arte?» Canudo responde, com tanto desgosto como entusiasmo, por acreditar numa evolução positiva<sup>431</sup>, que ele ainda não o é<sup>432</sup>, mas se apresenta como, lembre-se<sup>433</sup>, a primeira casa para uma Arte nova<sup>434</sup>. Para clarificar, numa formulação mais tardia, o autor reitera que ele é uma Arte na sua essência mas um mero divertimento fotográfico na maior parte das suas formas<sup>435</sup>.

<sup>424</sup> Mais uma vez, a escolha do título inspira-se num artigo de Ricciotto Canudo: "L'Usine aux Images est-ce un art? [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, pp. 112-114. A forma interrogativa serve de mote para a introdução de uma abordagem crítica por parte do autor em relação à qual já se foram dando algumas pistas e que agora se pretende sistematizar.

<sup>425</sup> "Les uns savent, les autres croient, et d'autres ne savent pas et croient encore moins, que le Cinéma est un art véritable (...). Il sert, en général, au délassement des multitudes et à la lutte individuelle contre l'ennui des heures. Mais il est «autre chose». Un Art de synthèse parfaite, destiné à résumer tous les arts de plus en plus." (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 49).

<sup>426</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 41.

<sup>427</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 294.

<sup>428</sup> Cf. R. Canudo, "Exotismes" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 325.

<sup>429</sup> Cf. R. Canudo, "Septième art ou démiurgie?" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, pp. 276-277.

<sup>430</sup> Cf. R. Canudo, "Bon pour le Cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 312.

<sup>431</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 60.

<sup>432</sup> "Le cinéma n'est pas encore né, en tant qu'expression complète et autonome d'un art." (R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 294).

<sup>433</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 41.

<sup>434</sup> "Le Cinématographe n'est donc pas un art, aujourd'hui. Mais il est la première maison de l'Art nouveau, de celui qui sera, et que nous concevons à peine." (R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 27).

<sup>435</sup> "On discute depuis quelque temps, (...) sur le caractère d'art ou de non art du cinéma. Les arguments se croisent, se chevauchent et passent comme des ondes de mots sans traces. Et le cinématographe demeure ce qu'il est: un art, dans

Por muito que em menos de trinta anos (que hoje são mais de cem) se tivesse difundido como uma força humana nova e inesperada de emoção e conhecimento entre os homens; por muito inovador que fosse, do ponto de vista técnico, em relação às outras Artes e, do ponto de vista universal, em relação a todas as faculdades humanas de expressão e recriação da vida (drama ou comédia, real, imaginária ou mesmo científica); por muito que as suas aplicações se tivessem multiplicado em todos os domínios<sup>436</sup>, aparentemente sem limites, e que os sábios tivessem aprendido, assim, a fixar todos os aspectos infinitamente pequenos, microscópicos, do desabrochar das flores a todas as fases da existência do homem e da natureza; por muito que a história se tivesse passado a escrever em películas, em rolos capazes de encerrar a vida<sup>437</sup>; por muito que o homem tivesse descoberto um divertimento inédito e, finalmente, apesar das tentativas parciais mas válidas de alguns realizadores<sup>438</sup>, a verdade é que o Cinema cometia (e terá continuado a cometer) erros tão numerosos quanto graves, por porem em causa a digna afirmação do seu estatuto artístico, na defesa do qual Ricciotto Canudo investiu todo o seu trabalho. O que se propõe é, então, tentar perceber quais são esses erros e abordar algumas soluções equacionadas pelo autor para os ultrapassar.

Em primeiro lugar o Cinema teria de ser mais do que a exibição de fotografias em movimento<sup>439</sup>. Logo neste ponto, é possível deduzir que a definição corrente da Sétima Arte como «imagem em movimento» não poderia satisfazer Canudo. Depois, um segundo erro, ainda relacionado com uma origem ancorada na técnica fotográfica, seria o de o considerar uma cópia de um tema, como uma mera reprodução de uma «imagem real»<sup>440</sup>. Entendendo a Fotografia como limitada a esta dimensão, como se analisou a propósito da vertente plástica da linguagem cinematográfica<sup>441</sup>, Canudo defende que esta jamais poderia ser uma Arte<sup>442</sup>, posição que parece importante, no mínimo, questionar.

Por outro lado, ainda que a definição de Cinema proposta pelo autor sublinhe a sua capacidade de síntese de todas as outras Artes, isso não significa que ele devesse ficar delas tributário. Uma coisa é incorporar, assimilar o conjunto das suas potencialidades artísticas, adaptando-as à nova identidade cinematográfica; outra, completamente

---

son essence, et un divertissement photographique dans la plupart de ses formes." (R. Canudo, "Septième art ou démiurgie?" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 276).

<sup>436</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 87.

<sup>437</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - le premier cinéma" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 132.

<sup>438</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 294.

<sup>439</sup> Cf. R. Canudo, "Don Juan et Faust de Marcel L'Herbier (c)" [origem não identificada], in *UI*, p. 146.

<sup>440</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique» (h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 129.

<sup>441</sup> Cf. Capítulo 3.1. "A nova linguagem", pp. 57-58.

<sup>442</sup> Cf. R. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 27.

diferente, é copiá-las, submeter-se às suas regras<sup>443</sup>, caindo no vício de ancorar o que é novo no que é antigo e consagrado, sem compreender que se trata de uma realidade diferente que é preciso definir<sup>444</sup>. Fazer da Sétima Arte um mero texto ilustrado de imagens em movimento<sup>445</sup>, importando as fórmulas convencionais da Literatura e os procedimentos rotineiros do Teatro<sup>446</sup>, só acorrentaria o Cinema a técnicas de representação que não lhe são próprias<sup>447</sup> e impediria que os criadores conseguissem realizar obras superiores no ecrã<sup>448</sup>.

Particularmente no que diz respeito ao Teatro, o único parentesco que, segundo Canudo, é possível estabelecer com o Cinema é a da sua aceitação enquanto espectáculo. No seu entender, não existe nenhuma outra analogia possível - nem no espírito, nem nas formas, nem nos métodos de sugestão, nem nos meios de realização - entre o irreal fixo no ecrã e o real, em constante mudança, da cena<sup>449</sup>. Ao defender «a sua dama», Canudo chega mesmo a parecer arrogante, na medida em que entende o Cinema como uma Arte nobre e o Teatro como uma arte «grosseira», primitiva, mentirosa, vulgar e até mesmo «monstruosa», já que os seus actores procuravam atrair a atenção dos espectadores através de mecanismos dissimulação e de contorcionismo estranhos à sua natureza. O autor encara desdenhosamente o Teatro como uma espécie de amontoado de pessoas disfarçadas, como que «possuídas», por se desdobrarem em personalidades diferentes da sua, personagens essas que «encarnam» para interpretar perante o público figuras de vidas ou sonhos que não lhes pertencem<sup>450</sup>.

---

<sup>443</sup> "(...) le cinéma est un art qui ne doit ressembler à aucun autre, car à nul autre il ne ressemble. Rien du théâtre, puisqu'il est muet; rien de la Pantomime qui, de la Rome d'Auguste jusqu'à nous, ne tend qu'à la représentation de quelques états d'âme élémentaires de convoitise et de satisfaction ou de dépit; rien de la Danse, puisqu'il se rythme sur la vie ordinaire et non sur la vie transposée en harmonies plastiques, en stylisations musicales." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'autre personnage (c/d)" [origem não identificada], in *UI*, p. 103).

<sup>444</sup> "La pénible erreur de notre production cinématographique est justement dans cette confusion expliquée par le grossier besoin de rattacher les choses nouvelles aux choses anciennes pour les accepter d'emblée sans trop se donner la peine de les définir afin de les comprendre." (R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 64).

<sup>445</sup> Cf. R. Canudo, "Finesse et grossièreté" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 238.

<sup>446</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 66.

<sup>447</sup> "En Europe, il est encore esclave de l'éducation théâtrale des comédiens. Ceux-ci parlent. Ils jouent à peu près comme au théâtre, en général. C'est une faute." (R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 42).

<sup>448</sup> Cf. R. Canudo, "M. Antoine et le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 272.

<sup>449</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 64.

<sup>450</sup> "Cet Art apparaît de la sorte comme une véritable noblesse par rapport à la grossièreté du Théâtre. Tout à coup, le Théâtre nous révèle sa «primitivité», sa façon grosse et vulgaire d'attirer et de retenir l'attention des spectateurs devant les grimaces, les déguisements, les transformations *hors nature*, hors leur nature, de quelques êtres humains. La personnalité d'un acteur est ajoutée à la sienne propre, par un phénomène de mimétisme monstrueux auquel nous sommes assez habitués pour ne plus nous en étonner (...). Mais le sens du «grossier» et du «monstrueux» vient du fait que, sous les oripeaux du rôle, il y a l'être réel, *qu'on sait tout autre*. On est frappé comme d'un mensonge, lorsqu'on revoit l'acteur sous son véritable vêtement d'homme. (...) J'entends, bien entendu, le Théâtre *représenté*, l'agglomération charnelle de quelques êtres humains, grimés, transformés à volonté, qui jouent devant nous une figuration de vie ou de rêve autre que la leur; se doublant d'une personnalité étrangère, à la manière des «possédés» et des «incarnés» nous frappent et nous intéressent dans le monde occultiste." (*Ibidem*, p. 65).

"No Cinema isso já não existe. (...) O actor da Sétima Arte exprime uma imagem humana; (...) não vive, periodicamente, a horas fixas, a vida de um outro. (...) O Filme é uma abstracção, como a Tragédia escrita, como o Drama que lemos. É portanto uma obra de espiritualização absoluta: absolutamente uma Arte<sup>451</sup>".

Enquanto tal, deve criar estados infinitos de intensidade luminosa, massas de brancos, pretos (e, mais tarde, cores) com as suas inumeráveis gradações e as personagens devem surgir como símbolos dramáticos através da luz humanizada<sup>452</sup>.

No entanto, o erro cinematográfico provavelmente mais difícil de superar e o que melhor resume todos os outros, justamente por lhes ser transversal, remete-nos mais uma vez para o Mercúrio wagneriano da primeira parte deste estudo<sup>453</sup> e consiste no facto do Cinema ter uma espécie de «defeito de nascença»: o de ter sido imediatamente industrializado<sup>454</sup>. Todas as outras Artes começaram por ser expressões estéticas industrializando-se posteriormente. O Cinema teve uma sorte contrária, a de ser primeiro uma indústria e teria de aprender a fazer o percurso inverso, como do mar para a nascente - da indústria à Arte, o que seria muito mais difícil<sup>455</sup>. Seria preciso que todos os intelectuais e artistas (não só os criadores cinematográficos, mas os de todas as Artes<sup>456</sup>) lutassem para que a Sétima Arte não se limitasse a ser um mero divertimento industrializado mas uma Arte que verdadeiramente lhes pertença<sup>457</sup>. Daí também o grito de apelo - «Defendamos o cinema!» - que Ricciotto Canudo lança por duas vezes, a primeira no início de 1920, aos italianos (*L'Epoca*), a segunda em 1921, aos franceses (*La Revue de l'Epoque*)<sup>458</sup>.

Neste campo, os inimigos a vencer são numerosos, ferozes, poderosos e arrogantes<sup>459</sup>, arriscam pouco para ganharem muito - o que não deixa de ser próprio de qualquer

---

<sup>451</sup> "Au Cinéma, cela n'existe plus. (...) L'acteur du Septième Art exprime une image humaine; (...) il ne vit pas périodiquement, à heures fixes, la vie d'un autre. (...) Le Film est une abstraction, comme la Tragédie écrite, comme le Drame que l'on lit. C'est donc une œuvre de spiritualisation absolue: absolument un Art." (*Ibidem*).

<sup>452</sup> "La lumière ne doit pas être asservie à la représentation du personnage humain, mais celui-ci doit apparaître rien que de la lumière humanisée en symboles dramatiques." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 128).

<sup>453</sup> Cf. Capítulo 1.1. "Apolo, Dioniso e... Mercúrio" pp. 27 e seguintes.

<sup>454</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 41.

<sup>455</sup> Cf. R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 45 e "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, pp. 49, 52.

<sup>456</sup> "Le Cinématographe est un art, affirment les artistes et hommes de lettres du camp des écrivains les plus récents comme [Alexandre] Mercereau, Jules Romains, [Blaise] Cendrars, et de peintres et musiciens comme [Pablo] Picasso, Fernand Léger, [André] Noyer de Segonzac, Maurice Ravel. En tant qu'art, celui-ci doit appartenir aux artistes (...)." (R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, pp. 44-45).

<sup>457</sup> Cf. Capítulo 3.2. "A nova obra e o novo artista", p. 66, nota 376.

<sup>458</sup> "Poussons donc le cri d'appel et de rappel: Défendons le Cinéma!" (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51). Ver também R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, pp. 44-48 e G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>459</sup> Cf. R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 43 e "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 48.

negócio -, descendo o nível tanto quanto for preciso para aumentar a clientela<sup>460</sup>. Dito de outro modo, desejosos de conseguir lucros inacreditavelmente grandes - e neste aspecto o Cinema pode ser bem generoso - tentam sucessivamente chegar a um maior número de espectadores<sup>461</sup> e dedicam grande parte do seu tempo e atenção aos aspectos legais, contratuais e fiscais<sup>462</sup>. O dinheiro desempenha todos os papéis, principais ou secundários, incluindo os da inteligência e iniciativa artística<sup>463</sup>, ela própria passível de ser comprada. Implantando um esquema de produção em que, conseqüentemente, a quantidade impera sobre a qualidade, a multiplicação desenfreada da produção de filmes torna-se difícil de digerir<sup>464</sup> e ainda mais de assimilar. Esta organização industrial, gerida com a avidez dos mercadores do templo, transforma as obras em produtos comerciais, em mercadorias passíveis de serem medidas, vendidas ou compradas a metro, pelo que também passa a ser difícil para o Estado tratá-las noutra perspectiva que não seja a de um objecto industrializado e lançado no mercado<sup>465</sup>, taxando-a com pesados impostos<sup>466</sup>, contra os quais Ricciotto Canudo também se insurgiu<sup>467</sup>.

Quando o próprio mercado internacional adopta o drama fácil como uma espécie de fórmula matemática de sucesso, a indústria cinematográfica passa a comportar-se como a indústria da moda<sup>468</sup>. Uma vez que os industriais não são, por definição, nem intelectuais nem artistas, atiram-se de cabeça, arrastando consigo o público, ao mais fácil e entediante melodrama<sup>469</sup>, accionando assim uma descida do nível da produção<sup>470</sup>. As suas preocupações de popularidade não conseguem senão obter resultados «popularuchos» (o que para Canudo não é, de todo, a mesma coisa), banais e degradantes, o que resulta não só no afastamento de parte significativa do público, como

---

<sup>460</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'immatériel au cinéma (c)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 100.

<sup>461</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 49.

<sup>462</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images est-ce un art?" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 112.

<sup>463</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 127.

<sup>464</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 124.

<sup>465</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 127.

<sup>466</sup> Cf. R. Canudo, "A l'ordre du jour: la censure au cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, pp. 220-221.

<sup>467</sup> Em 1921, numa conferência para estudantes e artistas, no Café Grillon, em Paris, Ricciotto Canudo colocou o problema dos pesados impostos sobre o Cinema, (Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, pp. 61-62). Nesse mesmo ano esteve à frente de um projecto apresentado ao Parlamento de reforma desses impostos, mas que não foi aprovado. Em Fevereiro de 1922, Canudo tenta intervir mais uma vez junto do Parlamento, desta vez já em nome do C.A.S.A. (o Clube dos Amigos da Sétima Arte, por ele dirigido), para protestar contra a censura, novamente sem sucesso. (Cf. nota do editor no artigo de R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 70).

<sup>468</sup> Cf. R. Canudo, "Tout est bien..." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 318. A este propósito rever também o conceito de moda em Wagner no Capítulo 1.2. "A Obra de Arte do Futuro", p. 31.

<sup>469</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 294. Mais adiante tentaremos observar mais detalhadamente as críticas de Canudo ao o género melodramático. (Cf. Capítulo 5. "Crítica e géneros cinematográficos", pp. 88 e seguintes).

<sup>470</sup> Cf. R. Canudo, "A propos de *L'homme du Large* et d'*El Dorado* de Marcel L'Herbier" [*Aux Écoutes*, 1921], in *UI*, p. 141.

no desdém das elites intelectuais que, perante este cenário, permanecem pouco convencidas do estatuto artístico da Sétima Arte<sup>471</sup>.

No entanto, se os mais cépticos franzem o sobrolho e cruzam os braços, igualmente insatisfeitos com este estado de coisas, os «amigos do Cinema» esforçam-se por retaliar, tentando organizar-se em pequenas sociedades produtoras de forma a conseguirem levar o seu projecto artístico a bom porto, esforçando-se por vencer Mercúrio. É então declarada guerra, mais ou menos aberta, entre eles e os «novos ricos» do espectáculo, os «cínicos homens do dinheiro»<sup>472</sup>, indignados por verem a sua quota de mercado invadida por estes intrusos<sup>473</sup>. De um lado da barricada permanece a produção completamente industrializada que, também por ter o dinheiro na mão, consegue investir em experiências científicas, fomentando o desenvolvimento técnico do Cinema, o que não deixa de ser positivo; na outra trincheira ficam acoitados os artistas. Os tiros são dados com Filmes, bobines e celulóide, que se desenrolam milhares de vezes por toda a terra<sup>474</sup>. Nesta luta, a facção escolhida por Canudo não podia ser mais clara, ele que morreu na sequência de um ferimento de guerra: nem que para isso fosse preciso implorar-lhes, os mercadores do templo teriam de devolver a Sétima Arte aos verdadeiros sacerdotes do espírito<sup>475</sup>.

"São eles que poderão suscitar a confiança dos homens de talento, escritores e actores, capazes de dar o melhor das suas energias à criação de obras verdadeiramente novas para esta arte verdadeiramente nova"<sup>476</sup>.

Isto porque, no entender do autor, o mais importante era precisamente orientar os espíritos para um Cinema-Arte, arrancando-o das vias tirânicas do mero interesse económico<sup>477</sup>, conquistando a sua independência de todas as motivações e especulações comerciais, nacionais ou internacionais<sup>478</sup>, uma vez que estava destinado a ser, pela mão de alguns, a expressão do velho sonho estético de todos e não a sua milionésima indústria<sup>479</sup>.

---

<sup>471</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images est-ce un art?" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 112.

<sup>472</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 50.

<sup>473</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 62.

<sup>474</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 124.

<sup>475</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 62.

<sup>476</sup> "Ce sont eux qui pourront susciter la confiance des hommes de talent, écrivains et acteurs, capables de donner le meilleur de leurs énergies à la création d'œuvres vraiment nouvelles pour cet art vraiment nouveau." (R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 43).

<sup>477</sup> Cf. R. Canudo, "Groupons les genres" [*Paris-Midi* e *Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 334.

<sup>478</sup> Cf. R. Canudo, "Films allemands: expressionnistes, réalistes et hoffmannesques. *Le Vampire* au Ciné-Opéra" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 154.

<sup>479</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 90.

Por outro lado, o público<sup>480</sup> não está igualmente isento de responsabilidades neste contexto. Lamentavelmente, grande parte dele parece contentar-se com aquilo a que Canudo chama os dramas feitos por desagradáveis fantoches choramingas (cuja suprema missão é fazer suspirar a audiência e deixá-la em suspenso de um episódio da sequela para o outro<sup>481</sup>) e com o facto de ser comovido pelo espectáculo, habituado à emoção banal, embrutecido pelo princípio do menor esforço implícito nas emoções fáceis e baixas<sup>482</sup>, declarando-se satisfeito assim que o fizerem chorar e aceitando cegamente esse jogo de sensações básicas sem qualquer esforço crítico. Seria preciso esperar que este público se apercebesse que a emoção não é tudo<sup>483</sup>, que recuperasse a sua dignidade ofendida: mesmo que continue a desejar emocionar-se, terá de exigir, como deve acontecer em toda a Arte, que a qualidade domine a quantidade<sup>484</sup>, que cesse o «nivelamento por baixo» na defesa da elevação<sup>485</sup> do Cinema a esse mesmo estatuto: o de Arte. Isto não significa, mesmo que o público conseguisse aprender a promover o seu próprio policiamento intelectual, evitando que determinadas produções monopolizem o ecrã, que estas fossem absolutamente erradicadas, tal como há vinhos para todas as ocasiões: os correntes e os de excelência<sup>486</sup>. Resumindo, uma lacuna que se apresenta como aparentemente inultrapassável em relação ao público é a da sua incapacidade de escolha: no geral não sabe nem parece querer exigir outra coisa para além daquilo que lhe é dado e vai às «lojas de Cinema» como vai ao café, para passar o tempo<sup>487</sup>, ou para descansar<sup>488</sup>. Sem pensar em pensar, deixa-se embalar por uma convulsão patética, sem sonhar que há outra, mais subtil e exigente - o «*frisson* lírico»<sup>489</sup>.

Mas se é verdade que o público tem o poder de ser o verdadeiro mestre e senhor do mercado, parece não haver também um esforço efectivo para ir além dos seus desejos,

---

<sup>480</sup> Cf. Capítulo 3.3. "O público".

<sup>481</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 81.

<sup>482</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51.

<sup>483</sup> "Après s'être livré éperduement aux jeux des grosses sensations qu'on imposait, et qu'il acceptait aveuglément, sans aucune possibilité critique, il paraît s'apercevoir enfin que l'émotion n'est pas tout, ou qu'en tout cas, il existe une échelle dans l'émotion, c'est-à-dire dans la réaction sentimentale de chacun devant le fait pathétique auquel on le fait assister." (R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 81).

<sup>484</sup> Cf. *Ibidem*, p. 82.

<sup>485</sup> Cf. R. Canudo, "Bon pour le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 268.

<sup>486</sup> "Heureusement, on peut constater que les publics les plus divers commencent à se charger de faire leur propre police intellectuelle, pour empêcher de tels arguments de s'éterniser au Cinéma. Non pas que le feuilleton, adorable de stupidité foncière, soit sur le point de disparaître de l'écran. (...) Il ya une hiérarchie dans les mauvaises qualités de vin. *L'Inconnue*, c'est du bon vin courant pour dimanches et fêtes." (R. Canudo, "Espagne" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 282).

<sup>487</sup> Cf. R. Canudo, "*Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (c)" [origem não identificada], in *UI*, pp. 145-146.

<sup>488</sup> "Le Cinéma l'accueillait, le recevait à tout moment pendant ses spectacles continus, et le spectateur y restait le temps nécessaire à son repos entre deux courses." (R. Canudo, "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, p. 157).

<sup>489</sup> "Le public moyen, lui, se laisse plus facilement émerveiller (...), sans penser à penser; de même qu'il se laisse plus facilement secouer par le frisson pathétique, sans songer à cet autre frisson, celui que nous cherchons, le «frisson lyrique», plus aigu, plus subtil, auquel il faut être préparé pour en apprécier la volupté." (R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 78).

até porque, precisamente, ele próprio ignora aquilo que lhe falta para ser agradado<sup>490</sup>. Desta forma, se nos problemas cinematográficos relacionados com o público este tem a sua quota-parte de responsabilidade, paralelamente subsistem outros responsáveis pelos seus erros. Alguns criadores contentam-se em produzir obras que podem ser consideradas um insulto à inteligência do espectador: não pensam no público que, segundo Canudo, poderia ser educado para poder definitivamente ser ele a ditar as regras. Estão mais preocupados com o «explorador», o dono das salas de Cinema - a que hoje chamamos «exibidoras» e às quais ainda acrescentámos as «distribuidoras» -, intermediários necessários mas demasiado tirânicos que se posicionam entre o seu talento e o público total, do qual todos fazemos parte<sup>491</sup>. Neste sentido, colocando em perspectiva todas estas variáveis no que respeita aos erros cometidos contra o estatuto artístico do Cinema, somos forçados a admitir que esses «exploradores» não são, realmente, os únicos culpados: são comerciantes, logo o seu dever é concentrarem-se na rentabilidade do negócio e dar ao público o espectáculo que ele aparentemente quer comprar, o que até certo ponto será justo.

Resumindo, trata-se de uma espécie de ciclo vicioso de erros e sucessões de «remendos», em que ninguém pode ser completamente culpado de forma isolada, mas onde todos os intervenientes têm de ser responsabilizados: os «Mercúrios» da indústria cinematográfica contribuem para um nivelamento por baixo das produções em massa, mas não fazem mais do que defender os seus interesses e, por serem detentores do poder económico, contribuem inclusivamente para o desenvolvimento técnico da Sétima Arte; o público parece incapaz de proceder às suas escolhas mas nem a indústria, nem o Estado, nem os próprios criadores, lhe fornecem as ferramentas necessárias e as obras para que possa aprender a fazê-lo; quanto aos criadores, há uma parcela dos que se esforçam por contornar estes erros através de tentativas válidas de produções alternativas, mas a maioria deixa-se levar pelo «canto de sereia» do comércio e, conseqüentemente, do público preguiçoso. Como resultado desta sucessão de lacunas, a maioria do público, incluindo a elite intelectual, habituou-se a desdenhar o Cinema<sup>492</sup>, não o considerando digno das suas preocupações artísticas, acabando por desprezá-lo<sup>493</sup>. Por muito que todas as classes sociais por ele se interessem, a atitude do público insatisfeito manifesta-se pela ausência nas salas, o que não pode deixar indiferente nem os

---

<sup>490</sup> Cf. R. Canudo, "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, p. 157.

<sup>491</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 78.

<sup>492</sup> "L'élite intellectuelle s'est ainsi habituée à dédaigner le Cinéma. (...) C'est que les trouvailles et les finesses d'exécution lumineuse n'ont pu conquérir d'emblée un monde cérébral, cultivé ou simplement snob, où l'on s'efforce tout de même de regarder la vie à travers la prune de la pensée." (*Ibidem*).

<sup>493</sup> Cf. R. Canudo, "Tout est bien..." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 318.

criadores, nem os detentores dos capitais investidos nesta indústria<sup>494</sup>. É portanto do interesse de todos os intervenientes que, apesar de todas as suas hesitações, dos seus erros e do desencanto, muitas vezes justificado, das pessoas de gosto<sup>495</sup>, o Cinema seja «outra coisa»<sup>496</sup> - que seja, definitivamente Arte.

"Mas é preciso que nos entendamos. O inimigo de todo o entendimento é a confusão dos espíritos e a falta de definição. (...) *O que é a arte?* (...) A Arte (...) fixa certos aspectos essenciais da vida e dá-lhes uma significação representativa durável. Quer seja inspirada pela vida simples das multidões a quem se dirige ou quer seja realizada por elas segundo o seu instinto estético, como a arte popular dos oleiros e dos coros; exija ela às colectividades de artesãos que construam ou exprimam a obra concebida por outros, como a arte colectiva da arquitectura ou do teatro, ou da música orquestral; o motor da matéria visual ou sonora posta em movimento ordenado é sempre o cérebro do artista<sup>497</sup>".

Assim, ainda que possa parecer paradoxal, uma vez que se denunciou como um erro do Cinema a sua «colagem» às outras Artes, para se poder considerar um Filme como uma obra artística é necessário que lhe sejam aplicados os princípios tradicionais e universais da Estética das outras Artes<sup>498</sup>, quer seja por se tratar de uma Arte jovem que precisa de referências para se afirmar, quer por o seu próprio estatuto artístico, a sua definição, a sua essência sintetizar todas elas:

"(...) o milagre da «Arte plástica em movimento ritmado» não exclui a concepção da arte. Um Griffith, procurando realizar grandes frescos da vida dos povos, faz arte. Um Lubitsch, esforçando-se por uma visão geométrica das grandes vagas humanas, faz arte<sup>499</sup>".

Reivindicar o Filme como obra de Arte significa investir nele não apenas uma sensibilidade mas também um pensamento artístico<sup>500</sup>, uma verdadeira e sã inteligência

---

<sup>494</sup> Cf. R. Canudo, "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, pp. 157-158.

<sup>495</sup> Cf. R. Canudo, "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 74.

<sup>496</sup> "Autre chose. Le Cinéma se doit et nous doit d'être autre chose." (R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51).

<sup>497</sup> "Mais il faut s'entendre. L'ennemi de toute entente, c'est la confusion des esprits et le manque de définition. (...) *Qu'est-ce que l'art?* (...) L'Art (...) fixe certains aspects essentiels de la vie et leur donne une signification représentative durable. Qu'il soit inspiré par la vie simple des foules auxquelles il s'adresse, ou qu'il soit façonné par elles selon leur instinct esthétique, tel l'art populaire des céramistes ou des chantres; ou bien qu'il demande à des collectivités d'artisans de construire ou d'exprimer l'œuvre conçue par ailleurs, tel l'art collectif de l'architecture ou du théâtre, ou de la musique orchestrale; le moteur de la matière visuelle ou sonore mise en mouvement ordonné est toujours le cerveau de l'artiste." (R. Canudo, "Septième art ou démiurgie?" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 276).

<sup>498</sup> Cf. R. Canudo, "Films allemands: expressionnistes, réalistes et hoffmannesques. *Le Vampire* au Ciné-Opéra" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 154.

<sup>499</sup> "(...) le miracle de «l'Art plastique en mouvement rythmé» n'exclut pas la conception de l'art. Un Griffith, cherchant à réaliser les larges fresques de la vie des peuples, fait de l'art. Un Lubitsch, s'efforçant vers la vision géométrique des grandes vagues humaines, fait de l'art." (R. Canudo, "Septième art ou démiurgie?" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 277).

<sup>500</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 97.

artística<sup>501</sup>. Só assim se poderá confirmar que o génio humano nos facultou realmente um novo meio de expressão da nossa vida profunda<sup>502</sup> e só assim será possível ultrapassar as hesitações iniciais desta jovem Arte: a pensar<sup>503</sup>. Para verdadeiramente interessar ao mundo inteiro, um Filme, ou o Cinema em geral, deve representar todo um conjunto de pensamentos e sentimentos colectivos.

Concluindo, Canudo esperava que ele deixasse de ser visto como um mero divertimento ou um refúgio para o tédio, para se elevar como emoção geral, como representação da alma e do corpo de uma sociedade<sup>504</sup> que, pela sua forte capacidade de síntese, seria rápida, sugestiva e nunca antes vista<sup>505</sup>. Segundo o autor, só nesta condições, o público, chave do grande edifício de uma das maiores indústrias do mundo<sup>506</sup>, aprenderia a ser mais exigente, deixando de admitir tudo o que lhe quisessem impor, de se encantar por imagens fáceis, pelos dramas cuja compreensão não exige nenhum esforço e permite uma atenção intermitente. Consequentemente, Canudo tinha esperança que a própria dimensão comercial do Cinema forçasse a indústria a renovar-se e a tornar a sua produção mais nobre, apelando ao seu cariz artístico<sup>507</sup>, deixando de se agarrar a fórmulas decrépitas e decadentes, cuja mais tirânica é a do «final feliz», para aceitar o sábio conselho renascentista deixado por Leonardo da Vinci: a renovação ou a morte<sup>508</sup>. Na Sétima Arte essa possibilidade de renovação encontra-se intimamente relacionada com uma outra dimensão cinematográfica a que Ricciotto Canudo se dedicou, e que se pretende abordar de seguida: necessidade de definição de estilos e o seu agrupamento em géneros, a urgência de estabelecer classificações<sup>509</sup> - numa palavra, a crítica.

---

<sup>501</sup> Cf. R. Canudo, "Finesse et grossièreté" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 238.

<sup>502</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 97.

<sup>503</sup> Recorde-se que em *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, Ricciotto Canudo defende um princípio artístico que, muito resumidamente, se pode definir pela fusão entre a sensibilidade e a intelectualidade, entre os sentidos e o cérebro.

<sup>504</sup> Cf. R. Canudo, "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»", *La Revue de l'Époque*, 1922], in *UI*, p. 55.

<sup>505</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, pp. 51-52.

<sup>506</sup> Cf. R. Canudo, "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, p. 157.

<sup>507</sup> Cf. R. Canudo, "Bon pour le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 267.

<sup>508</sup> "La vieille formule de la Renaissance: «Se renouveler ou mourir», jetée sur une époque géniale par le profond Léonard de Vinci («*Rinnovarsi o morire*»), devrait troubler le sommeil des producteurs de films. Au lieu d'écouter l'avertissement ancien, ils s'égarerent dans les formules décrépites et décriées, dont la plus tyrannique est celle du «qui finit bien»." (R. Canudo, "Tout est bien..." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 318).

<sup>509</sup> Cf. R. Canudo, "Films allemands: expressionnistes, réalistes et hoffmannesques. *Le Vampire au Ciné-Opéra*" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 155.

## 5. CRÍTICA E GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

"Na realidade, a necessidade de agrupar por gêneros e por estilos, quer dizer, pela sua visão e pela sua técnica, os filmes mais heterogêneos, para mostrar essas identidades estéticas, particulares das obras de qualquer outra arte, determina as categorias e as escolhas dos primeiros estéticos do Cinema"<sup>510</sup>.

A análise da obra de Ricciotto Canudo e o seu contributo para a evolução da Sétima Arte não estaria seguramente completa se não fosse também dedicada alguma atenção à sua abordagem crítica, aos parâmetros por que ela se pauta, nomeadamente no que respeita ao recurso à classificação em gêneros cinematográficos das obras em análise. É precisamente a essa tarefa que se dedica este capítulo, que será rematado pela apreciação de uma das categorias defendidas pelo autor, a que chama o «Cinema Latino».

Na sua generalidade, a imprensa é vista por Canudo como corporativa, geralmente incompetente, desleixada<sup>511</sup>, como uma autêntica fábrica de opiniões quotidianas<sup>512</sup> e o autor não deixa de denunciar as «notas publicitárias<sup>513</sup>», promovidas pelas produtoras<sup>514</sup>, frequentemente publicadas sob a forma de artigos críticos. Mas Canudo entusiasma-se, por exemplo, com as novas possibilidades proporcionadas pela rádio: convicto que a palavra falada, mesmo à distância, seria sempre um meio mais quente e persuasivo que qualquer palavra escrita e que poderia alcançar uma eficácia absoluta na difusão e compreensão dos filmes a nível internacional, acreditava que este meio de comunicação de massas poderia inaugurar, assim, um novo estilo de crítica que proporcionasse a todo o mundo ouvir opiniões de escritores, observações de especialistas, anúncios sobre o que então se fazia ou sobre o que se deveria fazer<sup>515</sup>. Ainda assim, independentemente do seu fascínio por esta nova possibilidade de divulgação cinematográfica, Canudo não se ilude: tem a noção que, justamente por se tratar de um meio muito mais poderoso, por chegar a um número incomparavelmente maior de pessoas do que qualquer conferência, jornal de grande tiragem - meios por excelência até então utilizados como veículos para

---

<sup>510</sup> "En réalité, le besoin de grouper par genres et par styles, c'est-à-dire par leur vision et par leur technique, les films les plus disparates, pour montrer ces identités esthétiques, particulières aux œuvres de n'importe quel autre art, (...) détermine les catégories et les choix des premiers esthéticiens du Cinéma." (R. Canudo, "Groupons les genres" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 334).

<sup>511</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 97.

<sup>512</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 124.

<sup>513</sup> Cf. R. Canudo, "À propos d'une mauvaise plaisanterie: les animaux, acteurs de cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 173.

<sup>514</sup> "Faut-il d'abord rappeler que la critique cinématographique, au moment où Canudo prend sa rubrique hebdomadaire dans *Les Nouvelles littéraires*, puis dans *Paris-Midi*, était encore de fraîche date, et (...) se limitait à des articles publicitaires, pour les maisons de production, ou relevait du genre «échos» ou «faits divers»?" (G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 16).

<sup>515</sup> Cf. R. Canudo, "T.S.F." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 309-311.

qualquer exercício crítico - ou mesmo que os próprios cartazes ou folhetos promocionais que acompanhavam os filmes nas suas viagens<sup>516</sup>, os perigos aumentam também exponencialmente. Os mais graves seriam o facto dos intervenientes nos programas poderem ser condescendentes com esta ou aquela produção ou a iniciativa cair no domínio dos interesses da exploração comercial<sup>517</sup>, tornando a própria crítica refém dessas mesmas pressões.

Apesar das desconfianças de Canudo relativamente aos meios de comunicação de massas e de não se contentar em cingir a sua actividade crítica à escrita de artigos - promovendo, por exemplo, no âmbito do Clube dos Amigos da Sétima Arte (C.A.S.A.), projecções a que chamava *Lectures Cinématiques* e sessões que passaram a ser incluídas no prestigiado *Salon d'Automne*, a que se regressará no final deste capítulo -, é precisamente o seu legado escrito sob a forma de artigos publicados em periódicos que nos permite apreciar o seu trabalho lúcido e rigoroso. Todos os filmes serviam para serem analisados, dos mais nobres aos mais vulgares, independentemente, portanto, dos próprios gostos e convicções do autor, que estava consciente de que teriam de ser levadas em conta quer as obras que poderiam justificar e contribuir para defender o estatuto artístico do Cinema, quer as que deste se demarcavam, comprometendo-o. Aberto, por princípio, a todos os estilos e géneros, Canudo tenta agrupá-los, não tanto por comodidade metodológica<sup>518</sup> ou para impor uma certa ordem no «caos das obras filmadas<sup>519</sup>», mas mais no sentido de descobrir as particularidades, as recorrências e até mesmo os erros característicos de cada um deles. Ele próprio justifica a sua preferência por este método por o considerar esteticamente mais nobre que os que se limitam a inventariar os filmes separadamente<sup>520</sup>. Assim, nas suas rubricas semanais, esforça-se por encontrar um fio condutor que reuna os filmes sobre os quais escolhe escrever e fá-lo, de uma forma geral, através da sua classificação em géneros cinematográficos: filmes românticos, comédias, filmes históricos<sup>521</sup>... Apesar de dedicar especial atenção às

---

<sup>516</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 309-310. É possível encontrar alguns exemplos de referências a cartazes específicos em R. Canudo, "Films documentaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 224; "La révolte et la défense de l'écrivain au Cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 242; "Le cas de *La Garçonne*" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923] in *UI*, pp. 256-257 e "A l'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 301.

<sup>517</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>518</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, pp. 16-18.

<sup>519</sup> "Titre collectif: Films. Il n'est pas possible, cette semaine, de reconnaître un ordre, et de donner un nom à la production cinématographique présentée au public. Le chaos des œuvres filmées dans les cinq grands pays producteurs est encore tel que toute tendance vers une classification logique et satisfaisante se heurte souvent, comme cette semaine, à une sorte de confusion créatrice due aux tâtonnements continus du cinéma, encore trop jeune." (R. Canudo, "Films" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 189).

<sup>520</sup> "Mes lecteurs ont pu remarquer, depuis longtemps déjà, que chaque semaine je m'efforce de grouper la production selon l'idée ou la tendance d'expression générale qui s'en dégage. J'ai préféré cette méthode, et pour les raisons esthétiques dites plus haut, à celle qui consiste à rendre compte purement et séparément des films nouveaux." (R. Canudo, "Groupons les genres" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 334-335).

<sup>521</sup> "Je ne sais s'il me sera toujours possible de grouper par leur tendance générale les principaux films présentés chaque semaine. Ce serait assez agréable pour le lecteur, qui se rendrait compte ainsi, de plus en plus, que le

películas que estariam em exibição, avança também, a pretexto destas, para relações e comparações com obras anteriores e outros autores, tendência que a crítica herdou até aos nossos dias.

Nestes textos críticos é possível também detectar alguns parâmetros que requerem uma especial atenção por parte do autor, sobre os quais foram sendo dadas pistas ao longo dos últimos capítulos: o texto (o Cinema não deve ser a transposição de um romance ou de uma peça de teatro), a imagem ou a «fotografia» (as personagens não devem surgir como actores fotografados, mas representar entidades luminosas), a cor e a música (interessa-se e está atento a todas as investigações relativas à cor<sup>522</sup> e por verdadeiras «músicas de ecrã», antecipando também o papel que viria a ter a palavra falada<sup>523</sup>). Perante estes tópicos de análise a tarefa do crítico é clara: separar o que é nobre e belo do que é unicamente comercial. E nesse sentido, Canudo insurge-se contra os filmes de «guarda-roupa», com «figurantes de opereta» e clichés folclóricos<sup>524</sup>, opõe-se à cor falsa e à música gratuita. Numa atitude provocadora, prefere um «filme sem imagens<sup>525</sup>» a um filme que se contente em ser um, ainda que belo, álbum de fotografias ou postais e, no limite, está prestes a defender o preto e branco e a preferir as virtudes do silêncio, em detrimento da cor falsa e do falso sonoro ou falado<sup>526</sup>. Mas o seu maior inimigo é o estilo melo-lacrimajante de sentimentalismo barato, popularucho (e não popular)<sup>527</sup>, a que mais adiante se dedicará alguma atenção.

Por agora torna-se pertinente tecer algumas considerações sobre um destes parâmetros críticos importantes para Canudo, o primeiro que se referiu, que diz respeito ao texto, à relação entre o Cinema e a Literatura e muito particularmente aos aspectos que remetem para o argumento. Dada a importância que granjeia na delimitação dos géneros, parece importante fazer aqui um balanço sobre a forma como o autor analisa esta dimensão do processo criativo cinematográfico.

Neste contexto ganha especial relevância a questão, que ainda hoje permanece, de optar por argumentos originais ou recorrer a adaptações de textos já existentes. Relativamente ao primeiro caso, é inegável que Canudo se esforça muitíssimo, seja através do que

---

cinématographe n'est pas un agglomérat composé d'éléments disparates, mais un art, dont les manifestations, même les plus vulgaires, sont régies par les règles fixes de toute esthétique. Après avoir parlé, la semaine dernière, des «films historiques» donnés simultanément sur nos écrans hebdomadaires, nous pouvons annoncer aujourd'hui deux «films psychiques» que le public pourra voir cette semaine dans nos principales salles (...)." (R. Canudo, "Films psychiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 186).

<sup>522</sup> Cf. R. Canudo, "Films en couleurs" [*Paris-Midi*, 1923], in *UI*, pp. 273-275.

<sup>523</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 17.

<sup>524</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>525</sup> Cf. *Ibidem*, p. 17. A este propósito ver também R. Canudo, "Films sans images" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 322-324.

<sup>526</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 17.

<sup>527</sup> Cf. *Ibidem*, p. 19.

escreve, seja através das múltiplas iniciativas que promove, por incentivar e defender a aproximação de criadores das outras Artes ao Cinema. No caso particular dos escritores, o seu prestígio e talento seria um contributo muito importante para o reforço do estatuto artístico da jovem Arte e o autor só encontra vantagens em que sejam concebidas obras escritas directamente para Cinema. Mas, por outro lado, Canudo está consciente de que esses escritores só aceitarão o convite para escrever argumentos originais se o Cinema se afirmar como Arte e deixar de ser uma mera exploração comercial. A questão é portanto, de certa forma, circular. Segundo Canudo, a criação de uma obra, em qualquer Arte, implica sempre três momentos que devem ser concebidos por um mesmo «cérebro», por estarem tão estreitamente interligados: a primeira visão da obra, a concepção do desenvolvimento e, finalmente, a sua expressão escrita, pintada, esculpida ou a sua manifestação performativa<sup>528</sup>. Assim sendo, pode parecer estranho que um escritor opte por colocar a sua escrita, o seu pensamento, ao serviço do pensamento de um outro artista<sup>529</sup>. A experiência só poderá resultar se a «visão» da obra de um corresponder às tendências, às inclinações estéticas do outro<sup>530</sup>, o que, à partida é raro, difícil e... um risco.

Paralelamente, Canudo lamenta que as adaptações, sejam elas de romances ou peças de Teatro, dominem os ecrãs. O cenário não lhe agrada na medida em que, também nesta opção, são cometidos erros que teriam necessariamente de ser combatidos: em primeiro lugar, trata-se geralmente de um acto de sabotagem, mais ou menos feliz, em relação ao trabalho de outra pessoa<sup>531</sup>; depois, o autor aponta como um erro particularmente grave a transposição de obras escritas para serem lidas, ou para serem cenicamente escutadas, para «a superfície implacável do ritmo luminoso<sup>532</sup>», muda na altura. Mas Canudo faz também referência à falta de preocupação em promover uma colaboração estreita com o autor da obra original, nos casos em que se encontre ainda vivo, frequentemente negligenciado e, conseqüentemente, muitas vezes revoltado. Ainda que este problema deva também ser equacionado em relação aos escritores de argumentos originais, os autores literários consagrados nunca perdoarão a um realizador uma quebra de confiança em que as necessidades técnicas firam de morte as suas criaturas, simplesmente para as vulgarizar<sup>533</sup>. No que respeita aos casos das adaptações

---

<sup>528</sup> Cf. R. Canudo, "Préface à *La Roue* d'Abel Gance" [*Comœdia*, 1922; artigo corrigido e desenvolvido no prefácio da edição de *La Roue*, com o título "Pourquoi j'écris le roman de *La Roue*", 1923], in *UI*, p. 171.

<sup>529</sup> Cf. R. Canudo, "Defendons le cinematographe" [*L'Época*, 1920], in *UI*, pp. 45-46.

<sup>530</sup> Cf. R. Canudo, "Préface à *La Roue* d'Abel Gance" [*Comœdia*, 1922; artigo corrigido e desenvolvido no prefácio da edição de *La Roue*, com o título "Pourquoi j'écris le roman de *La Roue*", 1923], in *UI*, p. 171.

<sup>531</sup> Cf. R. Canudo, "La révolte et la défense de l'écrivain au Cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 241.

<sup>532</sup> "L'erreur principale, c'est de transposer des œuvres écrites pour la lecture ou pour l'audition scénique, dans la surface implacable du rythme lumineux." (*Ibidem*).

<sup>533</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 241-242.

de obras de escritores já falecidos, toda a responsabilidade parece recair exclusivamente sobre o argumentista/realizador.

"Se este último não tem a humildade requerida pelo acto de fé que lhe é imposto ao fazer sua uma representação concebida por outro, se ele não for suficientemente sensível para recriar na fantasmagoria plástica do ecrã as personagens imateriais sugeridas pela escrita, não deve «adaptar»<sup>534</sup>».

Segundo Canudo, não se deve cair na tentação de explorar cinematograficamente obras literárias, estejam elas ou não em domínio público, apenas por terem pura e simplesmente por trás um grande nome da literatura<sup>535</sup>, «universalmente conhecido<sup>536</sup>», atraíndo, assim, a causa intelectual do Cinema e não prestando qualquer serviço à Literatura. O autor recomenda que não se incorra no erro de assassinar heróis literários erguidos por esses grandes escritores, infelizmente mortos e, por isso mesmo, indefesos, enquanto existirem autores vivos a que se possa recorrer, até porque o Cinema, antes de tudo, deve ser uma arte viva<sup>537</sup>.

Resumindo, Canudo prefere definitivamente um argumento original, criado propositadamente para o ecrã, que desde o início equacione todas as especificidades da Arte a que se destina. É preciso alimentar a tal corrente de confiança entre os «construtores de filmes» e autênticos talentos da área da escrita que garanta a estes últimos que a sua visão não será traída mas aceite e respeitada, dissipando as suas desconfianças e que, simultaneamente, atraia escritores e outros criadores que pensem o Cinema, que pensem directamente para Cinema, que o encarem como quando concebem uma sinfonia, um poema, uma tragédia, um romance, uma estátua, um quadro, uma casa<sup>538</sup>.

O próprio distanciamento de uma apreciável parte do público que pretenda preservar a sua dignidade intelectual, pode justificar-se precisamente pela confusão de todos os

---

<sup>534</sup> "Si ce dernier n'a plus l'humilité requise par l'acte de foi qui lui impose de faire sienne une représentation de la conçue par un autre, s'il n'est pas assez souple et sensible pour recréer dans la fantasmagorie plastique de l'écran les personnages immatériels suggérés par l'écriture, il doit de ne pas «adapter»." (*Ibidem*, p. 242).

<sup>535</sup> Cf. R. Canudo, "La Dame aux Camélias, pièce revue et corrigée pour l'écran..." [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 176.

<sup>536</sup> "Ailleurs, on perpétue cette fervente erreur, qui consiste à chercher dans les œuvres livresques du passé des scénarios de tout repos, couverts par des noms «universellement connus». Et l'on ne tient pas compte de la simplicité moderne, de l'état actuel de la représentation artistique, des besoins esthétiques d'une masse compacte d'êtres cultivés, qui, pour être ce que l'on dénomme «l'élite», ne groupent pas moins plusieurs millions d'hommes à travers le monde." (R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, pp. 60-61).

<sup>537</sup> "Il est fâcheux et inepte d'aplatir sur l'écran les héros littéraires d'œuvres du passé, tombées dans le domaine public, comme malheureusement on l'a trop vu ces derniers temps, où nous avons assisté à l'assassinat de quelques vieux héros littéraires popularisés par le génie de quelques grands écrivains morts, alors que la littérature française, plus que toute autre, compte d'admirables conteurs et romanciers très vivants. Et le cinéma doit être un art vivant avant tout." (R. Canudo, "L'Usine aux Images est-ce un art?" [*L'Intransigeant*, 1922], in *UI*, p. 113).

<sup>538</sup> Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 50.

gêneros literários que o Cinema absorve mal para depois os regurgitar sempre da mesma forma desprezível<sup>539</sup>. Ao limitar-se a repetir os gêneros de outras Artes, a descoberta das suas próprias formas particulares torna-se mais lenta<sup>540</sup>, sendo no entanto essencial: a definição de estilos específicos, a necessidade de estabelecer classificações<sup>541</sup> exclusivas, o agrupamento em gêneros é fundamental para remeter a produção cinematográfica para os domínios do reconhecimento estético, de forma a torná-la tão digna como as Artes mais antigas. Em qualquer Arte, todos os gêneros são renováveis até ao infinito e nenhum envelhece. No entender de Canudo, se algum deles se torna aborrecido, rotineiro, ou ultrapassado, a falha está no talento do artista, caso contrário, este saberá renová-lo<sup>542</sup>. Assim, também o Cinema se transforma, constantemente renovando e multiplicando os seus gêneros: sendo jovem, a Sétima Arte atira-se em queda livre a todas as vias que se lhe abrem a fim de se metamorfosear sem cessar, ainda que estes processos possam passar despercebidos, possam parecer quase imperceptíveis, principalmente para os mais distraídos, seja por razões comerciais e industriais, seja porque não se conseguem libertar da subserviência às outras Artes<sup>543</sup>. Será que esses se dão conta do imenso labor que o mundo cinematográfico implica? Será que o cérebro se apercebe do trabalho que o estômago tem durante uma digestão difícil<sup>544</sup>? É que a humanidade inteira, depois de ter ingerido o Cinema, de se ter alimentado dele, tem agora pela frente a dura tarefa de o digerir. Resultará o processo numa congestão, numa intoxicação alimentar ou numa assimilação saudável e necessária à vida?

Ora, verdadeiro envenenamento poderá resultar precisamente do primeiro gênero cinematográfico que nos propomos abordar, aquele que Canudo mais critica: o cine-romance melodramático que, por tudo o que implica, por todas as razões que justificam a sua proliferação pelas salas de Cinema, por todos os erros graves que comete, poderá resultar numa ameaça de naufrágio para o barco cinematográfico<sup>545</sup>. Segundo o autor, esse tipo de filmes contenta-se em transpor para o ecrã aquilo que a Literatura e o Teatro

---

<sup>539</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 294.

<sup>540</sup> "Le cinéma, de son côté, répète tous les genres connus du spectacle théâtral, ne trouvant que très lentement ses formes particulières, dignes de la merveille expressive qu'il représente dans les nouvelles valeurs du monde. Au milieu de sa production vaste, chaque jour plus apte à intéresser les foules et l'élite, il crée ses genres, se montrant tour à tour idéaliste, réaliste, historique, mélodramatique." (R. Canudo, "L'Usine aux Images - pas de cinéma grand-guignolesque! Que les poètes s'emparent, sans plus tarder, du cinéma!" [*L'Eclair*, 1923], in *UI*, p. 243).

<sup>541</sup> Cf. R. Canudo, "Films allemands: expressionnistes, réalistes et hoffmannesques. *Le Vampire au Ciné-Opéra*" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 155.

<sup>542</sup> Cf. R. Canudo, "Drames judiciaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 315.

<sup>543</sup> Cf. R. Canudo, "Films judiciaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 209

<sup>544</sup> "Je ne crois pas que les milieux vraiment intellectuels (...) se rendent compte de l'immense labeur du monde cinématographique. J'ignore, de même, si le cerveau se rend compte du travail chaud considérable de l'estomac pendant une très difficile digestion. L'humanité tout entière, après l'avoir avalé, est en train de digérer le Cinématographe. Et c'est très dur." (R. Canudo, "Le Septième Arte et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 124).

<sup>545</sup> Cf. R. Canudo, "Bon pour le Cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 312.

têm «de mais baixo»<sup>546</sup>, substituindo a palavra do actor por intermináveis didascálias e adulterando assim a potencial relação positiva entre o Cinema e estas Artes<sup>547</sup>. Em grande parte alimentada pelas leis do comércio, em que a quantidade prevalece sobre a qualidade, assistimos a uma prostituição do Cinema<sup>548</sup>, insultante para o povo<sup>549</sup>, pela invasão do cine-romance, do folhetim popularucho, do filme em x episódios<sup>550</sup>, a que hoje chamamos «sequelas» (ou, noutros casos, «prequelas»). Os fantasmas dos folhetins transformam-se, assim, em fantoches cine-romanescos: a criança mártir, a jovem perseguida, a mulher abandonada, o tirano de bigodes, o salvador janota, o infalível, o frio e convencional detective moderno<sup>551</sup> protagonizam dramas que, ainda que adornados de forma diferente, são sempre os mesmos<sup>552</sup>, com os mesmos temas, as mesma histórias acéfalas que não trazem nada de novo<sup>553</sup>, respeitando religiosamente a regra dos os três «A»s: Amor, Ambição e Dinheiro<sup>554</sup> («*Argent*», em francês). A superficialidade absurda das intrigas, o abuso das vulgaridades, das banalidades sentimentais melodramáticas, o simbolismo fatigante manipulado de forma incompetente e grosseira, resultam em filmes estúpidos<sup>555</sup>, cuja única finalidade parece ser a de pressionar a pequena glândula lacrimal<sup>556</sup> que há em nós, fazendo-nos soluçar sem nos deixar pensar<sup>557</sup>. Para que um drama impressione, parece ser preciso que os verdadeiros quadros do ecrã, aqueles que se pintam com pincéis de luz, obras finamente concebidas e artisticamente realizadas<sup>558</sup> e que criam emoções realmente novas, sejam substituídos por bizarros painéis lacrimogéneos<sup>559</sup>.

Por outro lado, é preciso dedicar alguma atenção à palavra «romântico» que, no entender de Canudo, não é sinónimo de «romanesco»: se este último termo não significa grande coisa para além de uma amálgama de aventuras de romance, a palavra «romântico» implica toda a importante carga de um estilo literário próprio de um tempo, nomeadamente no que respeita ao «triunfo do Eu»<sup>560</sup>. Assim, o cine-romance, mais do

<sup>546</sup> Cf. R. Canudo, "Films judiciaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 209.

<sup>547</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 67.

<sup>548</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 61.

<sup>549</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 80.

<sup>550</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 61.

<sup>551</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, pp. 81-82.

<sup>552</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 295.

<sup>553</sup> Cf. R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 70.

<sup>554</sup> Cf. R. Canudo, "Films" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 232.

<sup>555</sup> Cf. R. Canudo, "Comédies" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 290.

<sup>556</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 80 e "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 294.

<sup>557</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 80.

<sup>558</sup> Cf. R. Canudo, "Finesse et grossièreté" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 238.

<sup>559</sup> Cf. R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 81.

<sup>560</sup> "Il est indispensable d'attirer tout d'abord l'attention sur le mot romantique pour supplier le lecteur de ne pas le croire synonyme de romanesque. Dans le langage courant, la confusion est faite, appuyée par les dictionnaires. Et tandis que le second ne signifie pas grand chose, sinon un ramassis, plus ou moins arbitraire, d'aventures de roman, le mot: romantique a toute l'importance d'une manière littéraire et de l'écriture d'un temps. (...) Pour [Fernand] Brunetière, qui

que necessário, é indispensável, não tanto pelo carácter individual de um pensamento ou sentimento, pela singularidade de um ser ou pela raridade de uma situação dramática, mas pelas grandes categorias nas quais cada ser participa e que resumem as faculdades e sentimentos de todos<sup>561</sup>.

"Procuramos o que a maioria da humanidade tem em comum (...): a generosidade e a vilania, a prodigalidade e a avareza, a bondade e a crueldade, a aridez e a opulência afectivas, a avidez e a indiferença, o frenesim e a apatia, todos os contrastes, enfim, que se constituem entre os seres, dentro dos próprios seres, essa luta das aspirações e das realizações, das acções e das reacções, das vontades e das personalidades, de que é feita a vida de todos e de cada um<sup>562</sup>".

O problema é que estas grandes oposições elementares de sentimentos, para serem expressas e sintetizadas numa obra, apenas conseguem comportar representações de choques rudimentares limitados, sempre demasiado semelhantes, em que as únicas diferenças que podemos encontrar estão nos jogos situacionais, nas combinações de pessoas, de tempo e de lugar. É então necessário que se saiba distinguir os romances verdadeiramente artísticos daqueles que se limitam a ser um agradável repouso cerebral: um prazer fácil, seja, mas não excessivamente estuprificante. O que Canudo pede é que o cine-romance não seja demasiado imbecil e que demonstre um pouco de piedade pela nossa inteligência, que nunca poderemos anestesiar por completo, e que proporcione ao animal humano, mesmo no Cinema, a possibilidade de exercer o seu dever de pensar, de se deixar emocionar pelas finas luzes do prisma do pensamento estético. Resumindo, para o autor, se o cine-romance não existisse teria de ser inventado<sup>563</sup>, porque é importante criar verdadeiros dramas populares<sup>564</sup>. Só que esses são muito mais difíceis de concretizar.

O mesmo se passa no caso dos ditos dramas psicológicos, em que o Cinema proporciona a possibilidade de materialização do próprio pensamento perante o espectador. Como se

---

avait l'avantage de regarder tout le mouvement romantique dans son ensemble quasi séculaire, c'était le triomphe du Moi. Et c'est bien ainsi que nous regardons aujourd'hui cette floraison d'œuvres, et de quelques chefs-d'œuvre, où le siècle dernier fixa l'image de son âme éprise du plus exubérant amour de l'individu en soi, étudié et représenté sous tous ses aspects, chaque individu étant bien considéré comme le centre du monde." (R. Canudo, "Films romantiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 217).

<sup>561</sup> R. Canudo, "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 82).

<sup>562</sup> "On cherche ce que la majorité humaine a de commun (...): la générosité et la vilénie, la prodigalité et l'avarice, la bonté et la cruauté, la sécheresse et l'opulence affectives, l'avidité et l'indifférence, la frénésie et la nonchalance, tous les contrastes, enfin, qui constituent entre les êtres, et dans chaque être même, cette lutte des aspirations et des réalisations, des actions et des réactions, des volontés et des personnalités, dont est faite la vie de chacun et de tous." (*Ibidem*, pp. 82-83).

<sup>563</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>564</sup> "Il est important de faire du vrai drame populaire. [D. W.] Griffith ou Victor Sjöström ne font pas autre chose. Mais ils sont capables de produire aussi autre chose que des photos plates, dans des paysages sans ampleur, avec des lumières vagues et sans style (...). Le vrai drame populaire? Mais c'est le plus difficile, messieurs". (R. Canudo, "Le Cinéma - un film de M. René Le Somptier: *La Bête traquée*" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, pp. 211-212).

referiu<sup>565</sup>, auxiliada por um desenvolvimento técnico crescente, a Sétima Arte aperfeiçoa paralelamente a sua capacidade de representar o imaterial<sup>566</sup>, o que em certas obras se manifesta de forma particular, por exemplo, nos sub-géneros que incluem os filmes «à double visage» - em que o mesmo actor desempenha dois papéis diferentes<sup>567</sup>, desdobrando visivelmente o indivíduo no seu duplo<sup>568</sup> -, ou ainda naquelas películas que nos remetem para a vida depois da morte, essa milenar inquietude que o Cinema tem a possibilidade de abordar como nenhuma outra Arte. O problema surge quando, sob o pretexto de fazer filmes psíquicos ou sobre o ocultismo<sup>569</sup>, ao representar os aspectos mais misteriosos da alma humana, essas obras se limitam a acentuar uma certa dimensão espectral, quando se cai na tentação (que, repetimos, o Cinema alimenta com as suas potencialidades técnicas) de fotografar sombras esguias e disformes em vez dos próprios seres, da própria vida. Canudo defende que se o realizador não souber impor na visão que cria a sua própria emoção, o mesmo espectáculo poderá produzir emoções muito diferentes mediante o estado de espírito do espectador: se nos mostrarem um punhal a penetrar a carne, a nossa emoção muda segundo os nossos sentimentos face à mão que apunhala ou à carne ferida. No entanto, se o realizador souber envolver o gesto com toda a atmosfera psicológica necessária, se nos souber preparar para a sua própria emoção, iremos recebê-la como ele queria<sup>570</sup>. Dentro deste tema, o autor faz também referência aos filmes de terror, que condenava sempre que fossem gratuitos: uma coisa é o terror ser evocado por elementos dramáticos importantes para o desenvolvimento de uma ideia; outra, completamente diferente, é ele ser o próprio objectivo da obra. Para Canudo, a diferença é equivalente à que existe entre um livro sensual e um livro pornográfico - os objectivos são diferentes<sup>571</sup>.

Ao lado do melodrama e dos filmes psicológicos ou de terror, outro género cinematográfico incontornável para Canudo é obviamente a comédia. O autor considera-

---

<sup>565</sup> Cf. Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", pp. 50-51.

<sup>566</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - l'immatériel au cinéma (c)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 101.

<sup>567</sup> Cf. R. Canudo, "Doubles visages" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 200.

<sup>568</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - pas de cinéma grand-guignolesque! Que les poètes s'emparent, sans plus tarder, du cinéma!" [*L'Eclair*, 1923], in *UI*, p. 244.

<sup>569</sup> Cf. R. Canudo, "Films psychiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 186.

<sup>570</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique» (h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 129.

<sup>571</sup> "Les spectacles de terreur, au cinéma, dépourvus de la chaleur de la voix humaine et des limites imposées à la fantaisie par la réalité vivante des personnages en chair et en os, sont très redoutables. La grande majorité du public n'en veut pas, et l'élite intellectuelle les dédaigne. Car il y a une différence essentielle entre le film où la terreur est dégagée par les éléments dramatiques mêmes d'une idée, et celui où la terreur est le but de l'œuvre. De même, on ne saurait confondre un beau livre sensual et un livre simplement pornographique: leurs buts ne sont pas les mêmes." (R. Canudo, "L'Usine aux Images - pas de cinéma grand-guignolesque! Que les poètes s'emparent, sans plus tarder, du cinéma!" [*L'Eclair*, 1923], in *UI*, p. 244).

-o de tal forma complexo que sente dificuldades na sua definição<sup>572</sup>, queixando-se da confusão estabelecida entre os sub-gêneros do dito «filme cômico»: da comédia ao musical, passando pela farsa. Para Canudo, se no Teatro nos podemos contentar em opor a comédia, que acaba bem, ao drama, que acaba mal, no Cinema ela adquire potencialidades para além do mero «final feliz»<sup>573</sup>.

"O cômico tem o poder de suprimir as hierarquias, de associar os seres mais diversos, de dar a extraordinária impressão da mistura dos mundos mais separados, os mais inflexivelmente separados na vida real<sup>574</sup>».

Essa tendência para o desrespeito das normas estabelecidas contribui para que possa criar uma espécie de sensação de alívio, de consolo patente no riso<sup>575</sup>. Por exemplo a caricatura, ao concentrar-se nos pormenores, incentiva o homem a desenvolver o sentido de ironia<sup>576</sup>. O grotesco, que por sua vez consiste na deformação por excesso ou por defeito das formas estabelecidas, tende a simplificar a vida. A particularidade do Cinema, supremo criador de ilusões, é que tem a possibilidade de, literalmente, «dar à luz» aparições extravagantes que nenhum prestidigitador pudera até então criar, transformando movimentos e figuras impossíveis de concretizar sem a ajuda da mecânica e da química. E nasce então um novo tipo de cômico: o homem das *gafes* e das metamorfoses inverosímeis<sup>577</sup>. O problema, também aqui, é quando ele se deixa levar por tramas banais, por farsas grosseiras, por argumentos insignificantes sem imaginação, que praticamente se limitam à exploração de um defeito físico da personagem central: porque é um idiota, ou muito gordo, muito magro, demasiado distraído, demasiado sentimental, ou porque está sempre a cair e a correr desajeitadamente, ou a fazer caretas... Nesse caso, o riso provocado é apenas muscular, não apazigua o espírito. O verdadeiro «cômico» do ecrã, até pode ser enérgico, atlético (mas nunca um mero acrobata), saberá

---

<sup>572</sup> "Le «cas» du film comique est, en réalité, fort complexe. (...) Au Théâtre, (...) on s'est contenté d'opposer la comédie, qui finit bien, au drame, qui finit mal. (...) La Comédie, à l'écran, n'est donc pas seulement le drame qui se termine dans le bonheur, mais autre chose. Quoi?" (R. Canudo, "Films comiques?" [*Paris-Midi* e *Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 213).

<sup>573</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>574</sup> "Le comique a la puissance de supprimer les hiérarchies, d'accoupler les êtres les plus divers, de donner l'extraordinaire impression des mélanges des mondes les plus séparés, les plus inflexiblement séparés dans la vie réelle." (R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 38).

<sup>575</sup> "Ce sens de soulagement est un des éléments de ce mouvement nerveux convulsif et expansif qu'on appelle: le rire." (*Ibidem*).

<sup>576</sup> "La caricature se base sur l'exhibition et sur la combinaison savante des côtés minima de l'âme humaine, des côtés faibles d'où jaillit l'ironie de la vie sociale, qui, au fond, est suffisamment ironique et folle. C'est par l'ironie dans le mouvement convulsif du rire, que la caricature développe dans l'homme ce sens suprême de légèreté, l'ironie jetant sur le dos redressé de l'homme, le manteau bariolé de Zarathoustra «danseur et rieur»." (*Ibidem*, p. 38. Esta ideia tinha já sido previamente introduzida pelo autor em "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, p. 30).

<sup>577</sup> Cf. Canudo, "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], in *UI*, pp. 29-30 e "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], in *UI*, p. 38.

representar a alegria e a ironia da vida real, consciente de que é muito mais fácil fazer rir do que sorrir<sup>578</sup>.

Paralelamente, a proliferação dos filmes históricos começa a ganhar uma grande importância por todo o mundo, não apenas do ponto de vista artístico e comercial, mas também no que diz respeito à própria internacionalização do Cinema enquanto possibilidade de viajar no espaço e, neste caso particular, também no tempo<sup>579</sup>. Sendo um dos géneros que mais contribui para a confirmação do Cinema enquanto Arte colectiva<sup>580</sup>, as etapas que percorre parecem, no entanto, limitar-se às figurações numerosas e exuberantes<sup>581</sup>, à sumptuosidade dos *décors* e figurinos e a uma certa preocupação em não cair no anacronismo<sup>582</sup>. Frequentemente baseados nos romances ditos históricos<sup>583</sup>, ancorando mais uma vez o cinema à Literatura, os filmes deste género apresentam inumeráveis armadilhas<sup>584</sup> que passam essencialmente por banais e aparatosas reconstituições do passado<sup>585</sup>, se não ridículas no mínimo risíveis<sup>586</sup>, povoadas de modelos mascarados, damas antigas ressuscitadas que imprudentemente abusam do guarda-roupa<sup>587</sup>, maquilhadas como marionetas de mecanismos refeitos pela magia do Cinema<sup>588</sup>, que até podem tentar copiar o passado mas sem nunca o conseguir interpretar. Essa espectacularidade alcançada, no entender de Canudo, pela via mais fácil<sup>589</sup> é muitas vezes vazia de alma<sup>590</sup>, objecto de curiosidade sobre um mundo morto e não espelho da alma presente<sup>591</sup>, como o autor defende que a Sétima Arte deve ser. Consequentemente, apesar de parecerem despertar largo interesse por parte do público<sup>592</sup> e, logo, das atenções comerciais, segundo Canudo, os filmes históricos dessa estirpe não acrescentam nada de novo à evolução do Cinema.

---

<sup>578</sup> Cf. R. Canudo, "Films comiques?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 213-214.

<sup>579</sup> Cf. R. Canudo, "L'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 302.

<sup>580</sup> Cf. R. Canudo, "Les grands films des foules: *La Femme du pharaon* par E. Lubitsch, *In'ch' Allah* par F. Toussaint" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 159.

<sup>581</sup> Cf. R. Canudo, "L'épée et la machine" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 192.

<sup>582</sup> Cf. R. Canudo, "Les films dits «historiques». *Les Opprimés* par Henry Roussel" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 196.

<sup>583</sup> Cf. R. Canudo, "Les grands films dits «historiques»: *Théodora*, film italien au Ciné-Opéra" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 166.

<sup>584</sup> Cf. R. Canudo, "A l'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 300.

<sup>585</sup> Cf. R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 46.

<sup>586</sup> "Nous touchons là le point essentiel du «risible» des soi-disant grands films historiques. Je dis: le risible, et non le ridicule. C'est-à-dire quelque chose qui prête à rire, sans toutefois être grotesque en soi, mais dans son emploi. (...) C'est de lui que le Cinéma, dont la jeunesse est affreusement ignorante, a hérité les mauvaises manières d'engouement pour les costumes, qu'il copie parfois mais n'interprète presque jamais." (R. Canudo, "A l'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, pp. 300-301).

<sup>587</sup> Cf. R. Canudo, "Folk-lore" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 329.

<sup>588</sup> Cf. R. Canudo, "L'épée et la machine" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 192.

<sup>589</sup> Cf. R. Canudo, "Les grands films des foules: *La Femme du pharaon* par E. Lubitsch, *In'ch' Allah* par F. Toussaint" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 159.

<sup>590</sup> Cf. R. Canudo, "L'épée et la machine" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 192.

<sup>591</sup> Cf. R. Canudo, "Defendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], in *UI*, p. 46.

<sup>592</sup> Cf. R. Canudo, "Les grands films dits «historiques»: *Théodora*, film italien au Ciné-Opéra" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922] in *UI*, p. 165 e "Le Cinéma - *Robin des bois* par Douglas Fairbanks" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 203.

"E como um realizador raramente é um artista, um historiador ou um erudito, que conheça a fundo a alma de uma época, dela sedimentar apenas pormenores aparentes, instantaneamente decalcados dos dicionários. É pouco, espera-se mais<sup>593</sup>."

É preciso fazer melhor até porque, tal como se observou no caso dos escritores, as personagens históricas mortas não se podem defender<sup>594</sup> e merecem uma ressurreição mais digna<sup>595</sup>.

Por todas estas considerações, Canudo teme que a designação de «filmes históricos» não seja a mais correcta e levanta mesmo a hipótese de os únicos filmes históricos puros poderem ser as «actualidades»<sup>596</sup>. Seria nos «filmes de propaganda» que se poderia encontrar a história contemporânea inscrita da forma mais moderna<sup>597</sup>. Ao fechá-los nos arquivos, o Estado contribui para que neles subsistam apenas cadáveres e filmes mortos, em vez de permitir que novos criadores possam inventar, a partir desses documentos vivos, a canção de gesta moderna<sup>598</sup>. Ao defender esta abordagem, o autor pretende que se represente uma nova epopeia, a lenda moderna do novo ciclo humano, de uma nova era<sup>599</sup>. Também neste sentido e por se encontrar aparentemente insatisfeito com os géneros ditos ficcionais, do drama sentimental, histórico, social, policial ou judiciário passando, como se viu, pelo cómico, Ricciotto Canudo dedica particular interesse aos verdadeiros documentários<sup>600</sup> - como por exemplo *Nanook of the North*, de Robert

---

<sup>593</sup> "Et comme un metteur en scène de films est très rarement un artiste, un historien ou un érudit, connaissant à fond l'âme d'une époque, il étale de celle-ci les détails apparents, hâtivement puisés dans les dictionnaires. C'est peu, en attendant mieux. (R. Canudo, "A L'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 302).

<sup>594</sup> Cf. R. Canudo, "L'épée et la machine" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 192.

<sup>595</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 295.

<sup>596</sup> "Je ne crois pas que le titre «films historiques», donné à une catégorie particulière de la production cinématographique, soit exact. Il ne l'est point, en effet. Ces films n'ont d'historique que l'évocation de certains milieux ou de certains personnages du passé; la qualité et la manière de cette évocation, les traits plastiques des reconstructions d'ambiance, le type même des personnages et de leurs costumes, ainsi que leurs attitudes et leurs gestes, tout cela ne saurait être autre chose qu'un déguisement complexe de notre temps. Les seuls *films historiques*, dans le sens pur et émouvant du mot, sont évidemment ceux que l'on appelle au cinéma les «Actualités», dont les plus tragiques demeurent les documentaires de la guerre." (R. Canudo, "Films historiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 183).

<sup>597</sup> Cf. R. Canudo, "Films de propagande et exploitation des faits et des morts" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, pp. 229-230.

<sup>598</sup> "Que de millions va-t-on dépenser pour fabriquer des films de l'*Histoire de France*, confiés à de vagues auteurs! Que de vie réelle et magnifique est ensevelie dans les tonnes de pellicules de guerre! Si l'Etat le voulait, il pourrait composer un comité de poètes et de peintres capables d'inventer, d'après le document vivant, la *Chanson de geste moderne*. Si l'on attend évidemment ceux que l'on appelle au cinéma les «Actualités», dont les plus tragiques demeurent les documentaires de la guerre ne contiendront que des cadavres. Le film sera mort." (*Ibidem*, pp. 230-231).

<sup>599</sup> "Il ne s'agissait pas de représenter la guerre, des hommes, mais un aspect idéalisé et systématisé dans un drame de la Tragédie humaine. / Cette matière est là, riche de sa vérité, comme une puissance unique d'émotion. Les poètes pourront chercher et créer, en s'en inspirant, les actions lyriques, nouvelles, *sans s'occuper de l'histoire récente qu'elle représente, ni des événements qu'elle a fixés*. Il s'agirait, en somme, de créer la nouvelle épopée, la légende moderne de ce cycle humain nouveau, de cette ère nouvelle (...)." (*Ibidem*, p. 230).

<sup>600</sup> R. Canudo, "Groupons les genres" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 335.

Flaherty<sup>601</sup> -, aqueles que são capazes de ultrapassar os limites do mero documento<sup>602</sup>, propondo ao ecrã dramas intensos genuinamente novos<sup>603</sup>.

Finalmente, e antes de passar à questão particular do «Cinema Latino», pareceu pertinente concluir esta questão relativa aos géneros cinematográficos com exemplos concretos de «ciclos de Cinema» organizados por Canudo e que poderão tornar mais clara a maneira como o autor encarava a sua aplicação prática. A 18 de Abril de 1921, o autor funda o C.A.S.A. - Clube dos Amigos da Sétima Arte - (o segundo cineclubes francês, depois de Louis Delluc ter criado o primeiro em 1920), que surge da vontade de agrupar as forças vivas do Cinema a fim de o enobrecer<sup>604</sup>. A sua primeira direcção é composta por Ricciotto Canudo (Presidente), Abel Gance e Germaine Dulac (Vice-Presidentes), Henri Fescourt e René Le Somptier (Secretários Gerais)<sup>605</sup>, mas reúne também nomes como Léon Mussinac, Jean Epstein ou Jean Cocteau. Os seus objectivos eram os seguintes: a) afirmar o carácter artístico do Cinema, defendendo-o como uma Arte, a Sétima; b) elevar o nível intelectual da produção cinematográfica francesa, com um objectivo mais estético que comercial - sem esquecer que a literatura francesa se tinha imposto ao mundo precisamente pela sua «qualidade»; c) atrair para o Cinema talentos criadores das outras Artes, principalmente das gerações mais jovens; d) considerar urgente a definição de uma «hierarquia de salas», tal como existia no Teatro: salas populares e salas de elite, a fim de travar a invasão total e degradante da produção folhetinesca e para atrair para a Sétima Arte os intelectuais que dela se afastam por recusarem o «nivelamento por baixo» da emoção artística que nega o carácter artístico do Cinema<sup>606</sup>; e) organizar uma promoção activa para informar o público tanto das necessidades como das faltas de organização e de directivas da produção cinematográfica; f) agir junto do Estado a fim de

---

<sup>601</sup> Cf. R. Canudo, "Le tragique quotidien et le cinéma. *Nanouk, l'homme des temps primitifs* [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, pp. 152-153; "Films documentaires" [*Paris-Midi* e *Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 222 e "Envahissement et évolution des «documentaires» au cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 236. *Nanouk of the North*, de Robert Flaherty (EUA / França, 1922, documentário, P&B, 79').

<sup>602</sup> "Et encore une fois, le film «documentaire» dépasse les limites du document, s'impose à notre émotion et se prolonge dans notre esprit, comme le drame le plus intense, comme la tragédie la plus haute." (R. Canudo, "Envahissement et évolution des «documentaires» au cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 236).

<sup>603</sup> "Souhaitons, enfin, que les véritables films «documentaires» inspirent à l'écran des drames *nouveaux*. La passion de l'homme moderne sortant du cercle désormais étroit de vie citadine ou paysanne ordinaires, peut trouver, dans cette inspiration, ses grands poètes visuels." (*Ibidem*, p. 237).

<sup>604</sup> Cf. R. Canudo, "L'Art pour le Septième Art" [*Cinéa*, 1921], in *UI*, p. 68.

<sup>605</sup> Cf. *Ibidem* (nota do editor).

<sup>606</sup> Em alguns dos seus textos Canudo é um pouco mais específico em relação a esta questão, sugerindo que as salas de Cinema, tal como as livrarias, as galerias e mesmo as salas de teatro, se especializem segundo os géneros cinematográficos, adaptando-se assim quer aos diferentes tipos de obra, quer aos diferentes tipos de público e às suas necessidades - o autor faz inclusivamente já referência ao desejo de ver reposições -, contribuindo desta forma para desenvolver a sua capacidade de exercer uma escolha criteriosa. Paralelamente, o autor defende que nas salas de província não deveriam ser apenas despejados os filmes ditos «comerciais». (Cf. R. Canudo, "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], in *UI*, p. 51; "L'Usine aux Images - pas de cinéma grand-guignolesque! Que les poètes s'emparent, sans plus tarder, du cinéma!" [*L'Eclair*, 1923], in *UI*, p. 243; "Pour une sélection des films" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 262; "Bon pour le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 267; "Films en couleurs" [*Paris-Midi* e *Le Siècle*, 1923] in *UI*, p. 273 e "La leçon de la province" [*Paris-Midi* e *Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 308.

que a Arte do Ecrã se veja munida de leis e apoios adequados, pelo menos equivalentes aos da Arte Cénica; g) atrair a atenção do público para a origem e evolução do Cinema em França, através da organização do primeiro Festival de Cinema Francês e contribuir para a organização do primeiro congresso do «Filme Latino»<sup>607</sup>.

Um dos grandes acontecimentos promovidos pelo C.A.S.A. terá sido o sucesso da inclusão da Sétima Arte, em 1921, no prestigiado *Salon d'Automne*, criado em 1903 por Frantz Jourdain<sup>608</sup>. Logo no segundo Salão do Cinema, em 1922, a programação é de fazer inveja aos Festivais de Cinema contemporâneos, composta por fragmentos de filmes organizados por géneros e estilos. Se este método poderá ter a desvantagem da não apresentação integral das obras, por outro lado permite uma análise meticulosa das tendências cinematográficas de então. A primeira sessão dividia-se em dois temas: a) cavalgadas, paisagens (neve, sol, noite), movimentos de multidões; b) interpretações plásticas - visionários, realistas, deformações e caricaturas. A segunda sessão era dedicada aos *décors* e construções no Cinema: reconstituição histórica, construção decorativa, construção dramática, mobiliário e *décor* natural. A terceira sessão, além de uma parte dedicada aos elementos «decorativos» no Cinema - desporto, dança (filmes em «câmara lenta»), vida das plantas (filmes «acelerados») e oceanografia - foi composta por dois temas essenciais: a Ciência ao serviço do Cinema (primeiras tentativas de som, cor e relevo na Sétima Arte) e o Cinema ao serviço da Ciência (demonstrações cinematográficas na área da Biologia)<sup>609</sup>. Em 1923, no terceiro e último Salão sob a presidência de Canudo, a estratégia é mantida, centrando-se em quatro temas fundamentais: a) apresentação de excertos com base na produção cinematográfica daquele ano: realismo, expressionismo, ensaios de ritmo (psicológico e plástico), Cinema pictural (reconstituição histórica, paisagens, retratos, frescos modernos da máquina viva - a locomotiva, o avião, o navio); b) algumas máscaras modernas estilizadas pela Sétima Arte (os diferentes aspectos dos homens e mulheres no Cinema de diferentes países e o carácter plástico e psicológico da vida); c) a visão do mundo: Ciências e História; d) o corpo humano: desportos e acrobacias<sup>610</sup>. Desta forma, os organizadores procuravam descobrir e mostrar os fragmentos mais representativos da beleza artística dos filmes

---

<sup>607</sup> Cf. R. Canudo, "L'Art pour le Septième Art" [*Cinéa*, 1921], in *UI*, pp. 68-69.

<sup>608</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921] in *UI*, p. 90 e nota 2 do editor no artigo de R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], in *UI*, p. 97. Ver também <http://www.salon-automne-paris.com> (14.04.08).

<sup>609</sup> Cf. "Programme du deuxième Salon du cinéma au Salon d'Automne, 1922", in *UI*, pp. 150-151. Ver também Anexo 2, p. 148.

<sup>610</sup> Cf. "Programme du troisième Salon du cinéma au Salon d'Automne, 1923" in *UI*, pp. 332-333. Ver também Anexo 2, p. 149.

escolhidos<sup>611</sup>, tentando não só agrupar os filmes segundo os seus géneros, mas destacar as obras mais marcantes de cada um deles,<sup>612</sup>.

### 5.1. O «Filme Latino»

Ricciotto Canudo esforçava-se igualmente por estar atento às tendências criativas específicas de cada nação e apesar de também fazer referência a outros países como a Espanha<sup>613</sup> e a Inglaterra<sup>614</sup>, o autor destaca como os cinco principais produtores de filmes a Itália, a Suécia, a Alemanha, os Estados Unidos da América e a França<sup>615</sup>. De uma forma geral, a seu ver, a Itália teria uma particular apetência para os filmes históricos<sup>616</sup> enquanto, por exemplo, a Suécia teria tendência para desenvolver filmes que explorassem uma dimensão sentimental profunda<sup>617</sup>, nomeadamente através do recurso à Personagem-Natureza<sup>618</sup> e a Alemanha tenderia para uma sentimentalidade mais crua, menos sensual e mais intelectual<sup>619</sup>, com alguma apetência para o fantástico<sup>620</sup>. No que respeita aos filmes americanos, o autor considera que se caracterizam por uma sentimentalidade mais física, muscular<sup>621</sup>: o seu grande atractivo, principalmente durante e imediatamente a seguir à guerra, consistiria precisamente na exaltação física, recebida

---

<sup>611</sup> "Dans quelques semaines, le Salon d'Automne ouvrira ses portes, pour la troisième année, au Salon annuel du Film. On sait que les organisateurs cherchent surtout à découvrir et à montrer, dans la plus belle production de l'année en France et à l'étranger, les fragments les plus significatifs, les «passages» les plus représentatifs des parcelles de beauté vraiment artistique contenue dans tel ou tel film choisi." (R. Canudo, "Groupons les genres" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 334).

<sup>612</sup> "Les huit jours cinématographiques qui commencent aujourd'hui nous permettent non seulement de grouper des films selon leurs genres, mais ils nous offrent dans quelques œuvres les principaux des «genres», les bons et les mauvais, qui se sont «installés» dans le Cinéma. D'abord, le grand film *documentaire*; le film, précieux parmi tous, d'imagination et de fantaisie poétique; puis le film, hélas, dit *historique* ou le drame de cape et d'épée le film dramatique de salon, et enfin, le mélo-film populaire. Tous les genres sont là, sur nos écrans, (...) transformant les grands boulevards en musée mouvant." (*Ibidem*, pp. 334- 335).

<sup>613</sup> Cf. R. Canudo, "Espagne" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 281 e "Exotisme" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 326.

<sup>614</sup> Cf. R. Canudo, "Documents" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 260.

<sup>615</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 90 e "Le Public et le Cinéma" [*Comœdia*, 1922], in *UI*, p. 158.

<sup>616</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (f)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 123.

<sup>617</sup> Cf. R. Canudo, "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»", [*La Revue de l'époque*, 1922], in *UI*, p. 54 e "Documents" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923] in *UI*, p. 260.

<sup>618</sup> "Les Suédois ont été, sinon tout à fait les premiers, certes les plus grands parmi ceux qui ont voulu faire au Cinéma autre chose que du mauvais Théâtre. Ils ont agrandi comme nul autre le domaine de la présentation émouvante, en ajoutant à tous les personnages, grands et petits, à tout le peuple de fantômes de toute intensité, protagonistes et organistes de toute la fiction scénique du monde, un personnage immense et profond: Nature, la Nature elle-même, le Paysage vivant et agissant." (R. Canudo, "L'épreuve du feu par Victor Sjöström" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 169).

<sup>619</sup> "Les Allemands, de leur côté, réalisent ces évocations avec une vigueur plus crue, moins nuancée de sentimentalité, moins sensuelle et plus cérébrale. Ils perdent en émotion ce qu'ils gagnent en composition." (R. Canudo, "Films historiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923] in *UI*, p. 184).

<sup>620</sup> Cf. R. Canudo, "Films allemands: expressionnistes, réalistes et hoffmannesques. *Le Vampire* au Ciné-Opéra" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 155.

<sup>621</sup> Cf. R. Canudo, "Documents" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 260.

nos países envolvidos no conflito como uma salutar visão de energia, de coragem e vontade heróica, sublinhada pelos gestos vigorosos, mesmo que fossem os de uma vingança dos bandidos<sup>622</sup>. Canudo tanto elogia as inovações técnicas<sup>623</sup> provenientes da indústria cinematográfica americana, os grandes frescos do Oeste<sup>624</sup> e os talentos de Chaplin e Griffith, como se insurge contra a pobreza de muitos dos argumentos que se desenrolam à volta de um conjunto de máscaras sempre idênticas: os *cowboys* cruéis ou generosos, os *desperados*, os xerifes e a graciosidade inevitável de uma personagem feminina<sup>625</sup>. Quanto à cinematografia francesa, Canudo (que por vezes é mesmo acusado de algum excesso de nacionalismo<sup>626</sup>) começa por ter esperança que ela fosse capaz de se opor ao domínio comercial que regrava a Sétima Arte por todo o mundo, ao produzir filmes verdadeiramente artísticos<sup>627</sup>. No entanto, mais tarde, e apesar de se continuar a orgulhar do estatuto pioneiro do país que o acolheu, reconhece que com a inação industrial imposta pela guerra, a França perde para os Estados Unidos o lugar cimeiro na produção cinematográfica universal<sup>628</sup> (recorde-se que, segundo Canudo, a produção cinematográfica seria já em 1921 a terceira indústria nacional nos Estados Unidos<sup>629</sup>), inclusivamente no que respeita à qualidade das suas produções, excessivamente ancoradas às influências teatrais, baseando-se em temas, paisagens e mesmo iluminações que pareciam ignorar a verdade cinematográfica<sup>630</sup>, tendendo (tal como, a seu ver, também os italianos) para uma sentimentalidade melodramática<sup>631</sup>.

Assim, parece ter-se instalado desde cedo uma luta pela hegemonia da Arte cinematográfica entre os Estados Unidos e a França, entre a América e a Europa, entre o Cinema Americano e o Cinema Latino. As abordagens são necessariamente diferentes: no entender de Ricciotto Canudo, a «raça» mestiça americana, raça sem raça, sem tradições intelectuais nem qualquer entrave cultural, nasce esteticamente com a Arte do Ecrã<sup>632</sup>.

<sup>622</sup> Cf. R. Canudo, "Le Far-West et nous" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 269.

<sup>623</sup> Cf. R. Canudo, "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, Paris, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»", *La Revue de l'époque*, 1922], in *UI*, p. 54.

<sup>624</sup> "En Amérique, je parle des films de l'Ouest qui sont les seuls intéressants et neufs pour nous, alors que dans l'Est on ne «tourne» que des comédies sentimentales, il a trouvé ses larges expressions de la vie au grand air, magnifiques de forme, mais très pauvres de fond, se déroulant sur de tout petits drames pathétiques sans signification." (R. Canudo, "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], in *UI*, p. 42).

<sup>625</sup> Cf. R. Canudo, "Le Far-West et nous" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 269.

<sup>626</sup> Cf. nota nº5 do editor no artigo de R. Canudo, "Films" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 191.

<sup>627</sup> "Au cinéma aussi, ne l'oublions pas, la France a été déjà la première à essayer de produire le film véritablement artistique, autant par l'effort de quelques auteurs et de quelques écrivains, que par celui de certaines maisons de production." (R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 71).

<sup>628</sup> Cf. R. Canudo, "De la chambre noir des frères Lumière" [origem não identificada], in *UI*, p. 134.

<sup>629</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], in *UI*, p. 87.

<sup>630</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique» (h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], in *UI*, p. 127.

<sup>631</sup> Cf. R. Canudo, "Les grands films des foules: *La Femme du pharaon* par E. Lubitsch, *In'ch' Allah* par F. Toussaint" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], in *UI*, p. 160.

<sup>632</sup> Cf. R. Canudo, "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], in *UI*, p. 66.

"Chegaram frescos, ligeiros, livres de tudo, aptos a mostrarem-se verdadeiramente novos numa arte nova. O terceiro estado da vida invocado por Nietzsche, o estado da inocência da criança que tem tudo para aprender, era o seu estado. Enquanto que nós, nós devemos esquecer tudo, toda uma tradição mental de milhares de anos, toda uma magnífica orientação espiritual (...), toda a nossa glória musical, arquitetural, poética, pictural, escultural, falante e dançante. A nossa tarefa é bem mais dura. Voltar a ser criança, depois de termos sido adultos, é particularmente difícil. (...) Eles só tinham que aprender e procurar. Nós, nós temos que *desaprender* depois de ter encontrado tanto. É muito mais complexo e longo<sup>633</sup>."

No entanto, Canudo acreditava que, apesar dos povos latinos caminharem com o pesado fardo de um passado soberbo às costas e, por isso, a sua marcha ser mais lenta do que a dos que correm sem levar nada com eles, a sua chegada à meta seria mais rica<sup>634</sup>. O autor considerava, então, inaceitável a submissão a uma mentalidade estrangeira<sup>635</sup> e ambicionava que a soberania americana fosse efémera<sup>636</sup>. Para tal tinha uma estratégia: a defesa do autêntico «Filme Latino» como necessidade estética<sup>637</sup>.

Por um lado, Canudo sublinha que o «motor da vida», seja ele a riqueza, a tradição familiar ou a paixão individual, não é o mesmo em todos os países e que cada povo tem uma maneira particular de viver e de compreender a existência, que é necessário precisar<sup>638</sup>. Por outro lado, o autor reconhece que mesmo a forma como essa evocação da vida é feita pode variar, por exemplo, entre a que é imaginada por um romancista ou a que é cristalizada do ponto de vista histórico; pode ser interpretada através de ressonâncias sentimentais, pelas ideias que sugere, ou pelas sensações físicas que irradia<sup>639</sup>. Assim, mais do que qualquer outro tipo de artista, os realizadores têm a

---

<sup>633</sup> "Ils y sont arrivés, frais, légers, libres de tout, aptes à se montrer vraiment neufs dans un art neuf. Le troisième état de vie invoqué par Nietzsche, l'état de l'innocence de l'enfant qui a tout à apprendre, était leur état. Tandis que nous, nous devons tout oublier, toute une tradition mentale de milliers d'années, toute une orientation spirituelle magnifique (...), toute notre gloire musicale, architecturale, poétique, picturale, sculpturale, parlante et dansante. Notre tâche est bien plus rude. Redevenir enfant, lorsqu'on a été une si grande personne, est particulièrement difficile. (...) Ils n'avaient qu'à apprendre et à chercher. Nous, nous devons *désapprendre*, après avoir tant trouvé. C'est bien plus complexe et long." (*Ibidem*).

<sup>634</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>635</sup> "Il faut défendre, il faut sauver le film français, pour maintenir intégral et développer dans son originalité le génie national. Il faut lutter contre le film étranger qui, à la longue, (...) nous ferait une mentalité étrangère inacceptable. / Mais les conditions matérielles sont terribles. L'Amérique impose 60% de droits aux films étrangers, et l'Angleterre 38%! Et parmi les producteurs français, les préoccupations d'art se voient ainsi obligées de faire place aux préoccupations pécuniaires." (R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 71).

<sup>636</sup> Cf. R. Canudo, "Films latins?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 284.

<sup>637</sup> Cf. R. Canudo, "Exotisme" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 325.

<sup>638</sup> "Ainsi, trois aspects humains collectifs nous apparaissent immédiatement comme offerts par l'œuvre de l'Ecran, à l'évocation, sinon à la précision des caractères de certaines parcelles d'humanité, de certains pays, de certaines contrées du monde définies par une manière toute particulière de vivre et de comprendre la vie. Le «moteur de la vie» n'y est pas le même. C'est la hantise de la richesse chez les uns; les emprises de la tradition familiale ou de la passion individuelle chez les autres (...)." (*Ibidem*).

<sup>639</sup> Cf. R. Canudo, "Le Cinéma - *Robin des bois* par Douglas Fairbanks" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 203.

obrigação de olhar à sua volta e tentar compreender as variantes psicológicas e poéticas dos seus povos, estudando a harmonia absoluta que existe entre a paisagem e os seres que a habitam<sup>640</sup>. Devem exprimir emoções em comunhão com o povo no meio do qual vivem, uma vez que só ele poderá protagonizar a sensibilidade que lhe é própria<sup>641</sup>. No que respeita especificamente à nossa cultura o autor argumenta:

"Poucas raças, como a latina, surgem hoje tão magnificamente precisas nos domínios da cultura, intelectual e sentimental, como também nas suas manifestações étnicas e éticas. Eis porque a mais poderosa e directa representação da vida das colectividades, o Cinema, deve exigir aos povos latinos uma visão caracterizada da sua maneira de estar sobre a terra e da sua indiscutível beleza física e moral<sup>642</sup>".

Perante tais premissas, em certos pontos, esta afirmação parece poder remeter perigosamente para um projecto de afirmação de uma raça superior<sup>643</sup>, contra o qual qualquer pessoa hoje facilmente se insurgiria. Mas se a questão for observada pelo prisma da preservação de uma identidade cultural, a abordagem de Canudo não deixa de ser, no mínimo, enriquecedora. Se se permitir que a produção cinematográfica seja idêntica em todo o lado, descaracterizada, sustentando por definição a banalidade das ideias e das coisas<sup>644</sup> com o fito das vendas internacionais, os filmes não representarão nada a não ser generalidades<sup>645</sup>. O principal argumento do autor, mesmo no que toca à internacionalização dos filmes latinos é que, se em vez de se cair na representação de sentimentos populares, comuns a todas as comunidades, houver uma concentração nas potências sentimentais características do nosso povo, reforçadas pelas mais belas tradições do mundo<sup>646</sup>, isso não só incutiria às obras uma identidade própria, exclusiva, como contribuiria para divulgar a nossa cultura por entre os povos não latinos e para reforçar os laços com os países que partilham a mesma cultura<sup>647</sup>.

---

<sup>640</sup> Cf. R. Canudo, "Films latins?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 284.

<sup>641</sup> Cf. R. Canudo, "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 71.

<sup>642</sup> "Peu de races, comme la latine, apparaissant aujourd'hui aussi magnifiquement précises dans les domaines de la culture, intellectuelle et sentimentale, autant que dans ses manifestations ethniques et éthiques. Voilà pourquoi la plus puissante et directe représentation de la vie des collectivités, le Cinéma, se doit de demander aux peuples latins une vision caractérisée de leur manière d'être sur la terre, et de leur indiscutable beauté physique et morale." (R. Canudo, "Films latins?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 284).

<sup>643</sup> "Et c'est pourquoi un groupe de savants, d'artistes, d'intellectuels, se souvenant que le cinéma - comme du reste l'avion, l'automobile, le sous-marin, la télégraphie sans fil - est une invention que toutes les races du monde doivent à la race latine, veulent employer la bonne méthode romaine et graver dans la pierre ce que l'encre de tous les livres ne saurait effacer." (R. Canudo, "De la chambre noire des frères Lumière" [origem não identificada], in *UI*, p. 135).

<sup>644</sup> Cf. R. Canudo, "Films latins" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 278.

<sup>645</sup> Cf. R. Canudo, "Films latins?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 284.

<sup>646</sup> Cf. R. Canudo, "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 296.

<sup>647</sup> "Comme un écran est le livre à une seule page que l'Univers entier lit, cette constatation pour la santé d'une race (...), n'est pas négligeable." (R. Canudo, "Les films athlétiques, acrobatiques et simiesques" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], in *UI*, p. 250).

Assim, Canudo pretende que o «Filme Latino», genuinamente descendente de uma cultura que, na altura, representava trezentos milhões de pessoas, de vinte e seis nações<sup>648</sup> de todo o mundo, ou seja, três quartos do globo<sup>649</sup>, se desenvolva em três frentes: os filmes dramáticos ou cómicos, inspirados na nossa concepção de vida particular; os filmes musicais, inspirados pelo nosso folclore e pelos nossos músicos; e finalmente os documentários<sup>650</sup>. Em qualquer uma destas abordagens o público internacional deve conseguir reconhecer no meio das «visões» de todos os países aquelas que são marcadas pela latinidade, seja pela escolha dos temas, dos locais e sobretudo pela forma como cada artista os evoca<sup>651</sup>. No entanto, apesar dos «latinos» se encontrarem espalhados por vastíssimos territórios sobre a terra, o autor interroga-se porque é que apenas a Itália e a França conquistaram lugares cimeiros no que respeita à produção cinematográfica, porque é que a América do Sul permanece tributária dos filmes da América do Norte ou da Europa e porque é que países como a Roménia e Portugal não têm cinematografias significativas<sup>652</sup>. Afinal, não é apenas um consórcio franco-italiano que Canudo pretende, mas que um grupo de artistas, incluindo escritores, pintores e músicos, se organize para representar as forças espirituais de um povo, inspirando-se na suas tradições, nos seus hábitos, na sua história comum, para opor a qualidade à quantidade, para substituir a produção «em série» por obras cinzeladas na perfeição<sup>653</sup>. Se "as ideias são forças<sup>654</sup>", a ideia de um conjunto de obras que se possam agrupar sob o signo da latinidade, de criações originárias de povos que partilham línguas irmãs e pretendem preservar a sua unidade cultural, a ideia do surgimento de um verdadeiro «estilo latino» reconhecível e fecundo, foi a forma encontrada por Ricciotto Canudo para

---

<sup>648</sup> "L'idée du Film Latin, destiné à représenter la vie multiple des trois cents millions de Latins répandus dans les vingt-six nations latines du monde, avec leur folklore et leurs sites incomparables, est, au surplus, à l'étude, très poussée, pour sa réalisation artistique et industrielle en Europe et en Amérique du Sud sous le titre, exactement, de «Film Latin»." (R. Canudo, "Si l'Italie voulait. Le Film Latin" [*Comœdia*, 1921], in *UI*, p. 58).

<sup>649</sup> Cf. R. Canudo, "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»", [*La Revue de l'époque*, 1922], in *UI*, p. 56.

<sup>650</sup> Cf. *Ibidem*, p. 57.

<sup>651</sup> "Le public international aurait de la sorte une direction pour reconnaître à travers les «visions» de tous les pays, celles qui portent la marque de la latinité. Et <par le choix des sujets, des sites, et surtout de la manière toute artiste de les évoquer,> l'on pourrait (...) exalter encore (...) l'unité de culture, l'unité de puissance [évocatrice] spirituelle, l'unité de vigueur sentimentale <et de nostalgie religieuse> des centaines de millions d'hommes qui parlent encore des langues sœurs pour exprimer [dans] en une conception identique la vie supérieure de l'esprit <et les tumultes ou les extases de leur âme>." (*Ibidem*, p. 56).

<sup>652</sup> "De tous les pays dits latins, seules la France et l'Italie ont conquis des sommets dans le monde cinématographique. (...) Les «Latins», cependant, occupent d'immenses territoires sur la terre, et parmi les plus beaux. Et pourquoi l'Amérique du Sud, si riche de sites, de coutumes, de costumes et d'argent, pourquoi est-elle tributaire des films de l'Amérique du Nord ou d'Europe? (...) Et la Roumanie? Et le Portugal? Je ne sais pas exactement si ces pays possèdent ou non, quand même, quelques maisons de production cinématographique, <quelque «usine aux images II de leur vie propre»; je sais qu'ils ne comptent pas dans le marché mondial." (*Ibidem*, p. 55).

<sup>653</sup> Cf. *Ibidem*, p. 56.

<sup>654</sup> "Les idées sont des forces." (R. Canudo, "Films latins?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], in *UI*, p. 284).

resistir contra a invasão de filmes estrangeiros e de afirmar o Cinema como expressão de um povo<sup>655</sup>.

---

<sup>655</sup> Cf. R. Canudo, "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»", [*La Revue de l'époque*, 1922], in *UI*, pp. 55-56.

## Parte III

### (RE)NASCIMENTO<sup>656</sup>

---

<sup>656</sup> "Ce n'est pas une renaissance, la notre. C'est une naissance." (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, p. 3 - citação de abertura, origem não identificada).

## 6. CINEMA CONTEMPORÂNEO – NOVAS TECNOLOGIAS E TENDÊNCIAS

"O cinema (...) não está morto, o registo digital assegura-lhe um futuro."<sup>657</sup>

Depois de analisadas as origens e os principais traços da teoria cinematográfica de Ricciotto Canudo, as razões que permitem argumentar a pertinência de hoje se regressar ao seu estudo prendem-se essencialmente com dois aspectos fundamentais: por um lado, a surpreendente manutenção da actualidade de muitas das suas preocupações e características particulares que o autor atribui à Sétima Arte; por outro, poderia parecer paradoxal a sugestão de dar este «passo atrás», de regressar às origens, voltar ao início e recuperar estas ideias precursoras relativas a uma teoria do Cinema antiga (para alguns mesmo ultrapassada<sup>658</sup>), uma vez que critérios de avaliação, demasiado ligados ao «Cinema clássico», talvez nos possam impedir um olhar distanciado sobre o tipo de obras com que hoje nos deparamos<sup>659</sup>. Mas o facto de actualmente nos confrontarmos com um Cinema radicalmente novo, cujas tendências, em permanente e rápida evolução, podem ser consideradas num estado tal de prematuridade que será ainda demasiado cedo para perceber quais e como irão vingar<sup>660</sup>, permite-nos estabelecer uma equivalência entre esta fase e aquela em que os primeiros teóricos do Cinema sentiram necessidade de encontrar neologismos, organizar conceitos, estabelecer categorias que se adequassem à nova realidade.

As «novas imagens», fundamentalmente resultantes da era digital, impõem reflexões profundas sobre múltiplos aspectos: o futuro do suporte fílmico, o conteúdo narrativo e estético das obras, a evolução da exploração cinematográfica no plano económico, com novas práticas comerciais, estratégias de produção e mudanças nos hábitos de consumo<sup>661</sup>. Ainda que algumas destas questões se possam apresentar como menos «estéticas» ou «filosóficas», o seu estudo justifica-se pelas consequências que implicam no resultado final, nas obras que delas resultam e sobre as quais exercem determinantes influências. Sugere-se portanto que se lance um olhar, ainda que breve e necessariamente limitado, dada a multiplicidade de abordagens possíveis à questão, sobre algumas destas mudanças nas três vertentes que compõem toda a complexidade do Cinema contemporâneo - a produção, a distribuição e a exibição - de forma a tentar

<sup>657</sup> "Le cinéma (...) n'est pas mort, l'enregistrement numérique lui assure un avenir." (P. Sorlin, "Qui a changé? Les critiques? Le public? Les films?", in *CC*, p. 95).

<sup>658</sup> Cf. B. D. Schirò, *op. cit.*, p. 6.

<sup>659</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, p. 94.

<sup>660</sup> Cf. M. Scheinfegel, "Prologue: Le cinéma est mort?", in *CC* p. 9.

<sup>661</sup> Cf. C. Eades, "La place du cinéma aux États-Unis", in *CC*, p. 59.

analisar como é que, através delas, as inquietações e as ideias de Canudo permanecem operacionais.

## 6.1. Produção

Nas conclusões de *Cinéma 2 - l'image-temps*, Gilles Deleuze detecta o surgimento de um novo tipo de imagens, cuja análise ultrapassa o seu projecto e cujos efeitos na imagem cinematográfica estariam ainda por determinar. Segundo este autor, se entendermos o Cinema como automatismo tornado arte espiritual, percebemos que os autómatos não estabelecem com ele um mero confronto acidental mas fazem parte da sua essência. Até certo ponto esses autómatos de movimento<sup>662</sup>, sejam eles pendulares ou motores<sup>663</sup>, invadiram o conteúdo cinematográfico sem que isso garantisse uma mutação da forma<sup>664</sup>. No entanto, terão atravessado uma tal evolução tecnológica e social que a sobrevivência do Cinema passa a depender da sua luta interior com a informática<sup>665</sup>.

"Os autómatos (...) de movimento davam lugar a uma nova raça, informática e cibernética, autómatos de cálculo e de pensamento, autómatos de regulação e feedback. (...) A imagem electrónica, isto é, a imagem de televisão ou vídeo, a imagem numérica que desponta, tinha ou de transformar o cinema, ou de substituí-lo, marcar a sua morte<sup>666</sup>."

E isto porque o casamento entre a Ciência e a Arte preconizado por Canudo<sup>667</sup> assumiu tais proporções que, mais do que definir o Cinema, passa a questioná-lo, ao pôr em causa muitas das premissas que antes teriam servido para caracterizar a Sétima Arte. Se hoje não se pode falar ainda, por exemplo, do total desaparecimento da película - e a principal razão desse adiamento prende-se também com a questão prática de ainda um número reduzido de salas se encontrar equipada com aparelhos de projecção digitais e com os interesses económicos que por trás disso se escondem - a verdade é que reduzir a

<sup>662</sup> Cf. G. Deleuze, "Conclusions", in *Cinéma 2 - l'image-temps*, pp. 344, 346.

<sup>663</sup> "L'école française ne perdra jamais son goût pour les automates pendulaires et des personnages d'horlogerie, mais se confrontera aussi aux machines motrices, comme l'école américaine ou l'école soviétique. L'assemblage homme-machine variera suivant les cas, mais toujours pour poser la question de l'avenir." (*Ibidem*). Recorde-se que Canudo fazia precisamente referência à necessidade de que a precipitação do movimento no Cinema, traduzida na velocidade, fosse absolutamente tão precisa como a da relojoaria. (Cf. Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", p. 47).

<sup>664</sup> Cf. G. Deleuze, "Conclusions", in *Cinéma 2 - l'image-temps*, p. 346.

<sup>665</sup> Cf. *Ibidem*, p. 354.

<sup>666</sup> "Les automates (...) de mouvement, laissaient la place à une nouvelle race, informatique et cibernétique, automates de calcul e de pensée, automates à régulation et feed-back. (...) L'image électronique, c'est-à-dire l'image télé ou vidéo, l'image numérique naissante, devient ou bien transformer le cinéma, ou bien le remplacer, en marquer la mort." (*Ibidem*, p. 346. Tradução da edição portuguesa, p. 338).

<sup>667</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 38.

digitalização no Cinema à sua dimensão técnica, à questão limitada dos efeitos especiais, deixa-nos seguramente aquém de toda a complexa dimensão desta problemática<sup>668</sup>. Se a Sétima Arte, apesar de continuar a ser jovem, já se pode considerar de certa forma amadurecida, ou seja, com uma história relativamente sólida, métodos consagrados, escolas instituídas, cânones<sup>669</sup> instalados, não se deve pensar que se está perante de uma mera inovação, seguramente irreversível, que sucedeu a outras, como a passagem do mudo ao sonoro, ou a aparecimento da cor: o digital impõe-se como uma verdadeira renovação da prática artística, enquanto fenómeno multiforme que se joga nas dimensões técnicas, económicas, simbólicas e estéticas, todas elas cooperantes entre si. Encontramo-nos portanto num período de charneira, numa situação intermediária, feita de imagens analógico-digitais que assumem formas híbridas, compostas por multi-camadas e multi-elementos, em que os grãos se sobrepõem, sugerindo uma nova economia dos parâmetros da dimensão plástica, em que fica ainda por saber se a tendência que irá vingar será a de aceitar ou a de atenuar o eventual choque de texturas<sup>670</sup> - sendo que, actualmente, a formatação convencional parece ainda exigir que todos os grãos se homogeneizem de forma a continuarem a «parecer filme<sup>671</sup>». Seja como for, na fase de produção, as recentes práticas de realização são já susceptíveis de afectar profundamente os resultados das obras de arte fílmicas<sup>672</sup>, uma vez que o recurso às pequenas câmaras digitais permite uma maior liberdade, proximidade e intimidade por parte do criador em relação ao objecto filmado.

A liberdade conquistada pelo recurso a este tipo de dispositivos de captação de imagens justifica-se a vários níveis: em primeiro lugar pelas características do aparelho, pelo seu tamanho reduzido, por ser um objecto discreto, leve e maleável; em segundo lugar pelo baixo custo do suporte fílmico, muito mais barato que a película, que permite, por isso mesmo, uma multiplicação dos *takes*, das repetições ou mesmo filmar continuamente, sem interrupções, afectando necessariamente os métodos de trabalho da pós-produção em geral e da montagem em particular; finalmente, com a utilização destes aparelhos é também possível poupar na iluminação, porque se pode filmar com pouca luz, sem - ou pelo menos com reduzida - iluminação de apoio, evitando assim situações em que, com o equipamento tradicional, se demorava muito tempo a instalar toda uma parafernália de

---

<sup>668</sup> Cf. N. Nel, "Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain", in *CC*, p. 280.

<sup>669</sup> Cf. I. C. Jarvie, "Qual é o problema da Teoria do Cinema?", in *O que é o Cinema? (RCL)*, p. 15.

<sup>670</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, pp. 280, 290-291.

<sup>671</sup> Este tema foi discutido nas *Lisbon Talks* do IndieLisboa 2007, no debate "As Novas Plataformas Digitais - O Futuro do Cinema?" (21.04.07), que contou com as participações dos realizadores Cláudia Tomaz, Edgar Pêra, Kevin Jerome Everson e de Maria João Cruz (Produções Fictícias/Festival Microfilmes), moderado por Neil Young (jornalista/crítico de cinema).

<sup>672</sup> Cf. G. Delavaud, "Discours technique et invention esthétique - du bon usage des petites caméras", in *CC*, p. 258.

projectores, reflectores, cabos e afins. Torna-se, portanto, mais fácil filmar na rua, em locais exíguos, habitualmente pouco cómodos ou mesmo inacessíveis, em espaços públicos (eventualmente até sem autorização), sem ter de se limitar o número de locais de filmagem, nem de evitar aqueles com reputação de impossíveis ou mesmo interditos. Consequentemente, as equipas técnicas podem ser consideravelmente reduzidas (no limite, ao operador de câmara), sendo que a liberdade conquistada não se resume às opções do realizador - que, por seu lado, pode consequentemente tornar a planificação mais flexível e improvisar -, estendendo-se do argumentista à montagem, passando pelos actores<sup>673</sup>, estimulando assim a criatividade de todos os colaboradores<sup>674</sup>. Ou seja, os efeitos da diminuição dos constrangimentos técnicos, do aligeiramento considerável dos dispositivos de rotação<sup>675</sup> e dos custos de produção é transversal a todas as etapas de criação da obra fílmica<sup>676</sup>. Com os métodos tradicionais, as grandes equipas técnicas - facilmente constatáveis por um olhar de relance pelos genéricos intermináveis de certas produções - impõem, para que a máquina funcione com a referida perfeição de relojoaria exigida ao Cinema, que a pré-produção se afirme com um rigor de tal forma determinista que o processo de rotação se torna mais executivo do que criativo. Resumindo, por facilitar a organização do trabalho a todos os níveis, a liberdade conquistada na fase de produção resulta na experimentação de um outro comportamento criativo, assente essencialmente no controle de todas as etapas da «fabricação» da obra, da concepção à pós-produção, passando inequivocamente pela realização e pela montagem<sup>677</sup>.

Estas características promovem uma maior proximidade entre tudo o que é preciso para criar uma imagem cinematográfica e ela própria: o operador de câmara já não está protegido nem escondido atrás da câmara, já não está tanto à frente mas mais entre os actores, misturando-se com eles, reduzindo as distâncias, o que lhe permite filmar no coração da acção, trazendo consequências para a própria concepção dos planos, para os enquadramentos. A câmara está a tornar-se menos um prolongamento do olho que do braço ou da mão, exercendo uma Arte a que, por isso mesmo, parece continuar a fazer mais sentido chamar «plástica» do que «visual»: o olhar supõe uma certa distância mas estes novos dispositivos de captação de imagens conquistam a capacidade de tocar, de estabelecer uma «relação sensual», uma «situação de contacto», de desencadear uma procura da relação com o seu objecto. Assim, os realizadores que optam por estas técnicas, tendem a privilegiar a intimidade em detrimento da espectacularidade, sendo

---

<sup>673</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 253-254.

<sup>674</sup> Cf. *Ibidem*, p. 266.

<sup>675</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, in *CC*, p. 282.

<sup>676</sup> Cf. G. Delavaud, *op. cit.*, pp. 253-254.

<sup>677</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, pp. 282-292.

que a contiguidade que procuram e estabelecem com os actores lhes confere, paradoxalmente, a possibilidade de filmarem sem ser vistos, ou seja, apesar da proximidade da câmara, os actores não sabem se estão ou não a ser filmados ou, no caso de serem utilizadas várias câmaras, qual é a que os filma, nem têm consciência do enquadramento nem do foco utilizado. Cada vez menos se pretende que os seus movimentos sejam determinados pela câmara, pelo contrário, justamente por ela passar a estar no meio desses actores, potencialmente anónima. Com a extensão do campo do filmável, virtualmente aberto a trezentos e sessenta graus<sup>678</sup>, com menos constrangimentos materiais, a câmara pode agora encontrar mais facilmente o ponto de vista ideal<sup>679</sup> e, utopicamente, parar de dividir o mundo em dois, por outras palavras, parar de estabelecer uma fronteira inultrapassável entre o que está à frente, atrás ou ao lado da objectiva, promovendo assim uma tendência para a «morte» do eixo, o desdém pelos *raccords* e uma conseqüente descontinuidade visual<sup>680</sup>.

Paralelamente, estas características das câmaras digitais permitem satisfazer melhor uma exigência de realismo por parte de alguns realizadores, quer por promoverem uma aproximação entre o documentário e a ficção<sup>681</sup>, quer por facilitarem a materialização de mundos imaginários (através de técnicas como as imagens de síntese, a criação de *décors* em miniatura, a multiplicação de figurantes por computador, etc.)<sup>682</sup>. No primeiro caso, graças às características enunciadas dos novos aparelhos de captação de imagens e às conseqüentes transformações inerentes à fase de realização/produção, nunca a Sétima Arte dispôs de melhores meios para fundir a ficção e o documentário<sup>683</sup>. A tendência para a diluição dos dois géneros, resulta neste aspecto numa dupla dimensão híbrida, já que o mesmo filme, como foi referido, se pode compor também de várias texturas: a película, o vídeo digital, a reportagem televisiva ou imagens captadas com o telemóvel. É também neste sentido que parecem eclodir os fenómenos do «cidadão-repórter» e da democratização da Sétima Arte, já que os meios de produção se encontram agora muito mais acessíveis. No início do século XXI é aparentemente possível observar então uma tendência para a desprofissionalização do Cinema.

“O cinema tornou-se (...) uma actividade temporária, divertida, pouco rentável, a que nos dedicamos se surgir a oportunidade e que abandonamos sem arrependimento se encontrarmos algo melhor para

---

<sup>678</sup> Cf. G. Delavaud, *op. cit.*, pp. 256-261.

<sup>679</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 283.

<sup>680</sup> Cf. G. Delavaud, *op. cit.*, p. 261.

<sup>681</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 264, 267.

<sup>682</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, pp. 285, 287, 291.

<sup>683</sup> Cf. A. Mariette, "Monde ouvrier & «realisme social» - la figure ouvrière au sein d'un certain cinéma français contemporain", *in CC*, p. 180.

fazer (...). Os estudantes escrevem peças que encenam com os colegas e, se o espectáculo correr bem, é filmado, sem que imaginem que se estão a tornar cineastas, os amigos fazem a música, a câmara, outros asseguram uma figuração numerosa (...), oferecem o apartamento dos pais como décor"<sup>684</sup>.

No segundo caso, na questão da materialização de mundos imaginários, a linha baziniana do pensamento cinematográfico parece estar a ser definitivamente posta em causa<sup>685</sup>. Insurgindo-se contra o «esteticismo» e o expressionismo<sup>686</sup>, o realismo defendido por André Bazin (ou a sua visão da escola neo-realista<sup>687</sup>) deve ser entendido como uma forma de "dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, compatível com as exigências lógicas da narrativa cinematográfica e os limites actuais da técnica<sup>688</sup>." Ainda que pareça paradoxal que a definição de realismo inclua a palavra ilusão, esta hipotética incongruência deve-se ao facto do próprio autor estar consciente de que mesmo a mais realista das Artes não pode apoderar-se de toda a realidade, pelo que não deve esta última ser entendida quantitativamente<sup>689</sup>. Além da reprodução fiel da realidade não poder ser considerada Arte<sup>690</sup>, como foi defendido pelo próprio Canudo<sup>691</sup>, é impossível ao cineasta mostrar tudo<sup>692</sup> e, sendo assim, o mesmo acontecimento, o mesmo objecto é passível de várias representações diferentes. Essa ilusão necessária é, então, o resultado de uma química inevitável resultante do complexo de abstracções (o preto-e-branco, a superfície plana), de convenções (por exemplo, as leis da montagem) e de realidade autêntica<sup>693</sup>. Trata-se, senão do desaparecimento, pelo menos do esbatimento da noção de actor<sup>694</sup>, de personagem, de representação ou interpretação, da

---

<sup>684</sup> "Le cinéma est devenu (...) une activité temporaire, divertissante, peu rentable, à laquelle on s'adonne si l'occasion se présente et qu'on abandonne sans regret si l'on trouve mieux à faire (...) Des étudiants écrivent des pièces qu'ils mettent en scène avec leurs camarades et si le spectacle a bien marché ils en tirent un film sans pour autant s'imaginer qu'ils sont devenus des cinéastes, des amis font la musique et en réalisent l'enregistrement, d'autres assurent une nombreuse figuration, (...) offrent l'appartement de leurs parents comme décor." (P. Sorlin, *op. cit.*, p. 93).

<sup>685</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, in *CC*, p. 14.

<sup>686</sup> Cf. A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *Qu'est-ce que le Cinéma? (QC)*, p. 257.

<sup>687</sup> "Le néo-réalisme est une description globale de la réalité par une conscience globale. J'entends par là que le néo-réalisme s'oppose aux esthétiques réalistes qui l'on précédé, et notamment au naturalisme et au vérisme en ce que son réalisme ne porte pas tant sur le choix des sujets que sur la prise de conscience. Si vous voulez, ce qui est réaliste dans Païsa [Libertação], c'est la résistance italienne, mais ce qui est néo-réaliste, c'est la mise en scène de Rossellini, sa présentation à la fois elliptique et synthétique des événements. En d'autres termes encore, le néo-réalisme se refuse par définition à l'analyse (politique, moral, psychologique, logique, social, ou tout ce que vous voudrez) des personnages et de leur action. Il considère la réalité comme un bloc, non pas certes incompréhensible mais indissociable." (A. Bazin, "Défense de Rossellini", in *QC*, p. 351).

<sup>688</sup> "[Entendons en gros qu'il veut] donner au spectateur une illusion aussi parfaite que possible de la réalité, compatible avec les exigences logiques du récit cinématographiques et les limites actuelles de la technique." (A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *QC*, p. 269. Tradução da edição portuguesa, p. 286).

<sup>689</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 270, 272.

<sup>690</sup> Cf. A. Bazin, "De Sica metteur en scène", in *QC*, p. 314.

<sup>691</sup> Cf. Capítulo 3.1. "A nova linguagem", p. 57.

<sup>692</sup> Cf. A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *QC*, p. 279.

<sup>693</sup> *Ibidem*, p. 270.

<sup>694</sup> A negação do princípio da vedeta conduz aqui à simultaneidade do recurso a actores tanto profissionais como ocasionais. É que se a profissionalização não é uma contra-indicação, os actores não-profissionais são escolhidos pela

própria história<sup>695</sup>, da realização<sup>696</sup>, mas principalmente da montagem<sup>697</sup>, num processo capaz de ultrapassar a contradição entre acção espectacular e o acontecimento, valorizando este último em detrimento do estilo<sup>698</sup>. Assim, o neo-realismo se não é necessariamente anti-espectacular (ainda que a espectacularidade lhe seja efectivamente estranha), é pelo menos radicalmente anti-teatral<sup>699</sup>, o que obviamente agradaria a Canudo. As obras caracterizam-se por uma aderência, uma adesão perfeita e natural à realidade, adquirindo um valor documental excepcional<sup>700</sup>, sem nunca tratar a realidade como um meio.

Resumindo, tal como na fotografia, no Cinema analógico, verifica-se a instauração de um momento único onde alguém, ou qualquer coisa, serve de modelo a uma imagem que se exprime ou, literalmente, se imprime na película<sup>701</sup>. Se, com excepção de certos documentários, esse momento único resulta já de uma selecção de pontos de vista, de opções de realização e montagem (tratando-se, portanto, de um instante único mas múltiplo), hoje muitos conteúdos fílmicos deixaram de ser captados na «presença» do objecto<sup>702</sup>, passando a ser produzidos sinteticamente, por computador, seja esse objecto uma personagem, um exército de figurantes, ou um cenário...

---

sua aptidão física ou biográfica para determinado papel, o que exige deles o mínimo de mentira dramática e confere ao seu trabalho uma extraordinária impressão de verdade - o intérprete deve ser em vez de exprimir. (Cf. *Ibidem*, p. 266 e A. Bazin, "De Sica metteur en scène", in *QC*, p. 315).

<sup>695</sup> Para Bazin, tal como no romance, é sobretudo a partir da técnica da narrativa que a estética implícita da obra cinematográfica se pode revelar. O filme surge como uma sucessão de fragmentos de realidade, num plano rectangular de dadas proporções, mas a natureza da «imagem-facto» que permite construir a narrativa resulta das suas propriedades centrífugas e não apenas das relações com outras imagens, inventadas pelo espírito. (Cf. A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *QC*, pp. 274, 282).

<sup>696</sup> No que diz respeito à fotografia, a iluminação deve desempenhar apenas um fraquíssimo papel expressivo já que, no entender de Bazin, seria um contra-senso tratar ou melhorar excessivamente a qualidade plástica do estilo. Privilegiam-se os cenários exteriores e reais (em detrimento do estúdio, cuja utilização apela à composição plástica pela luz artificial), a utilização da profundidade de campo e de planos fixos e longos, respeitando a duração real dos acontecimentos; a planificação é literalmente reinventada pela renúncia à montagem, à elipse, no sentido clássico da sua utilização. Assim, a arte do realizador reside então na sua habilidade em fazer surgir o sentido deste acontecimento, sem ter de renunciar a escolher o que decide mostrar, mas também sem apagar as suas ambiguidades, deixando-o... acontecer. (Cf. A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *QC*, p. 277; "La terre tremble", in *QC*, pp. 288-290; "De Sica metteur en scène", in *QC*, pp. 315- 316 e "«Cabíria» ou le voyage au bout du néo-réalisme", in *QC*, p. 341).

<sup>697</sup> Para André Bazin a especificidade cinematográfica reside no realismo, no simples respeito fotográfico da unidade, da homogeneidade do espaço, pelo que este autor recusa a montagem como essência da Sétima Arte, reiterando mesmo que se trata de um processo anti-cinematográfico por excelência. A montagem só deve ser usada dentro de certos limites específicos, não sendo, por exemplo, «permitido» ao realizador escamotear pelo «campo-contracampo» a dificuldade de dar a ver dois aspectos simultâneos de uma acção, devendo preferir técnicas com a panorâmica ou o *travelling*. Não é que ele tenha obrigatoriamente que se limitar a planos-sequência, nem abdicar dos recursos expressivos ou facilidades para a economia narrativa proporcionados pela mudança de plano. Para clarificar, Bazin sugere uma lei estética, um princípio segundo o qual quando o essencial de um acontecimento depender da presença simultânea de dois ou mais elementos da acção, a montagem é interdita, reconquistando os seus direitos sempre que o sentido da acção deixar de depender da contiguidade física. (Cf. A. Bazin, "Montage interdit", in *QC*, p. 54-60).

<sup>698</sup> Cf. *Ibidem*, p. 307.

<sup>699</sup> Cf. A. Bazin, "Défense de Rossellini, in *QC*, p. 351.

<sup>700</sup> Cf. A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *QC*, p. 263.

<sup>701</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 14. Bresson chamava mesmo "modelos" aos seus actores: "Actores não. (...) Mas utilizar modelos vindos da própria vida. SER (modelos) em vez de PARECER (actores)". (R. Bresson, *Notas Sobre o Cinematógrafo*, p. 16).

<sup>702</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 14.

Assim, parece confuso que a mesma era tecnológica que domina o Cinema contemporâneo proporcione uma maior aproximação ao real, pela flexibilidade dos meios de captação de imagens, ao mesmo tempo que cada vez mais se torna capaz de o substituir. Mas o que aqui mais importa é que na análise da complexidade destes aspectos é possível detectar a manutenção das preocupações com os elementos significativos do Cinema propostos por Canudo, o real e o simbólico, e da importância de pelo menos dois dos seus domínios exclusivos: a Força-Ambiente e a «Fábrica de Imagens como universo em miniatura». Por outro lado vêem-se também reforçadas as inquietações do autor com a questão da «verdade cinematográfica» que o teriam conduzido a um interesse particular pelo género documental<sup>703</sup>.

## 6.2. Distribuição

Também o domínio da distribuição, chave do controle do mercado pelo papel de intermediário que desempenha entre a produção e a exibição, tem sofrido alterações profundas nos seus múltiplos domínios. Se se considerar que no âmbito da distribuição se incluem não apenas as estratégias de colocação das cópias nas salas, mas também todo o trabalho de promoção, seja ela junto da crítica ou ao nível da publicidade propriamente dita, é forçoso reconhecer não só o seu «poder» como a relevância das alterações neste sistema, justamente por serem passíveis de condicionar toda a cadeia que começa no criador e acaba no público.

Uma dessas mudanças, com consequências tentaculares, é a chamada *wide release* (ou *large diffusion*): trata-se de uma estratégia de lançamento dos filmes em larga escala que aposta na sua onnipresença no mercado através quer da estreia simultânea a nível mundial com vários milhares de cópias, quer do acompanhamento dessas «estreias-acontecimento» por uma campanha publicitária intensíssima. Esta via, que permite uma amortização mais rápida dos custos do filme, uma vez que a maioria das receitas se concretiza nas primeiras semanas de exibição (e já não no lento encadeamento do sistema de distribuição clássico), surge como forma de resposta a dois fenómenos também eles relativamente recentes: a Internet (com o acesso democratizado à informação, fazer o público esperar tinha como consequência a perda do efeito de novidade)<sup>704</sup> e a «pirataria». Como consequência, o domínio americano do mercado

---

<sup>703</sup> Cf. Capítulo 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", pp. 46 e seguintes e Capítulo 5. "Crítica e géneros cinematográficos", p. 94.

<sup>704</sup> Cf. V. Hediger, "Le cinéma hollywoodien et la construction d'un public mondialisé", in *CC*, pp. 44-48.

cinematográfico parece sair reforçado em dois sentidos: em primeiro lugar porque esta estratégia barra a entrada no mercado americano de filmes estrangeiros que não têm capacidade para campanhas publicitárias tão fortes; depois, garante a vantagem dos filmes americanos no mercado internacional. Ao resto do mundo apresentam-se dois tipos de resposta: a estratégia do «se não podes vencê-los junta-te a eles» (a lei do mais forte) ou medidas proteccionistas, cada vez mais difíceis de aplicar<sup>705</sup>, até por dependerem de uma disponibilidade orçamental que nem todos os governos podem ou estão dispostos a suportar.

Mas se as preocupações de Ricciotto Canudo face à hegemonia cinematográfica dos Estados Unidos continuam a justificar-se, a fortaleza aparenta começar a abrir algumas fissuras e o Cinema *mainstream* pode estar a deixar de ser tão unívoco quanto à primeira vista possa parecer. Se é certo que hoje cerca de oitenta e cinco por cento dos filmes projectados no mundo são produzidos em Hollywood<sup>706</sup> e que o Cinema americano domina a cena internacional desde pouco tempo depois da primeira guerra mundial (com um abrandamento na altura da segunda guerra), domínio esse que nos últimos trinta anos aumentou sem precedentes<sup>707</sup>, por outro lado, uma parte das *majors* passou a ser controlada por interesses estrangeiros<sup>708</sup>, dos quais dependem cada vez mais<sup>709</sup> os financiamentos dos filmes, o que deixa Hollywood numa situação de dependência do investimento de outros países. Esta situação paradoxal, que coloca em confronto o crescente domínio americano dos ecrãs mas à custa de uma desamericanização dos capitais investidos nos filmes<sup>710</sup>, coincide tanto com o facto de as estreias nos Estados Unidos deixarem de ter um avanço em relação ao resto do mundo<sup>711</sup>, como com a venda a empresas estrangeiras dos direitos de distribuição internacional<sup>712</sup>. Se se considerar que, principalmente os europeus, parecem querer ter, cada vez mais, um papel activo nas escolhas do que consomem e em relação àquilo em que investem, será que se pode adivinhar que até mesmo Hollywood terá de se submeter à globalização ou, se preferirmos, à mundialização da economia em que a hegemonia americana será substituída por outra, dos países ocidentais em geral? E será que a prevalência do

---

<sup>705</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 54-55.

<sup>706</sup> Cf. J. Augros, "H'W'D' ♥ Other People's \$\$", in *CC*, p. 23. (O autor cita um estudo da UNESCO).

<sup>707</sup> Cf. V. Hediger, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>708</sup> Cf. J. Augros, *op. cit.*, p. 28. A Columbia/ Sony/ Universal tem três accionistas maioritários estrangeiros desde 1990 (um japonês, um canadiano e um francês), a Twentieth Century-Fox é dirigida por Rupert Murdoch, um australiano naturalizado americano, e a MGN pelo Credit Lyonnais.

<sup>709</sup> Cf. *Ibidem*, p. 27.

<sup>710</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 23-24.

<sup>711</sup> Cf. V. Hediger, *op. cit.*, p. 46.

<sup>712</sup> Cf. J. Augros, *op. cit.*, p. 29.

Cinema-Mundo,<sup>713</sup> dos Filmes-Mundo deixará espaço para que as cinematografias nacionais (muitas vezes esquematicamente resumidas a um cineasta por país) se possam continuar a afirmar enquanto manifestações da identidade dos povos que lhes deram origem sem que se caia no culturalismo, no representacionalismo, no narcisismo das pequenas diferenças<sup>714</sup>? Se a resposta a esta questão for negativa, então o projecto canudiano terá, pelo menos parcialmente, falhado, nomeadamente no que respeita às suas ambições em relação ao «Cinema Latino»<sup>715</sup>.

Por outro lado, a distribuição cinematográfica em geral e as estreias em larga escala em particular, ao terem por base uma estratégia promocional particularmente agressiva no caso destas últimas, acarretam implicações não só ao nível da publicidade propriamente dita, como também ao nível da crítica. Esta via de promoção investe principalmente na televisão como meio privilegiado para a exibição de entrevistas com estrelas, «*making of's*», pseudo-documentários sobre a produção dos filmes, promovendo assim a promiscuidade entre os «anúncios» propriamente ditos e os conteúdos televisivos<sup>716</sup>, mas já não pode descurar quer a importância da democratização da crítica na Internet, quer a relevância dos mercados secundários (a televisão, o vídeo/ DVD e os jogos de computador).

No primeiro caso, as publicações tradicionais especializadas em Cinema são agora acompanhadas de perto por revistas virtuais que dispõem de mecanismos próprios de classificação e avaliação dos filmes e em que a própria publicidade assume características novas: os anúncios estáticos das páginas de papel são substituídos por menus deslizantes que têm de ser claros, rápidos, mas simultaneamente mais exaustivos<sup>717</sup>. Nestas publicações *online*, a crítica emana do julgamento de espectadores comuns, cuja opinião concorre com a crítica mediática, desafiando a sua autoridade e a sua competência institucionalmente reconhecida. Este estatuto do internauta parece pressupor implicitamente a existência de uma comunidade e apontar para a possibilidade de uma liberdade de escolha efectiva<sup>718</sup>, tão ambicionada por Ricciotto Canudo como garante da qualidade das obras cinematográficas no combate ao «nivelamento por baixo» de certas produções que incentivariam um tipo de público meramente receptor, não participativo e preferencialmente acéfalo<sup>719</sup>.

---

<sup>713</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 37-40.

<sup>714</sup> Cf. D. Bellemare, "Projections portugaises", in *CC*, pp. 205, 208.

<sup>715</sup> Cf. Capítulo 5.1. "O «Filme Latino»".

<sup>716</sup> Cf. V. Hediger, *op. cit.*, p. 45.

<sup>717</sup> Cf. C. Eades, *op. cit.*, pp. 62, 69.

<sup>718</sup> Cf. *Ibidem*, p. 65.

<sup>719</sup> Cf. Capítulo 4. "A *Fábrica de Imagens* é uma Arte?", p. 79. Algumas questões relativas ao público contemporâneo serão retomadas de seguida, no Capítulo 6.3. "Exibição".

No que respeita aos mercados secundários, é preciso ter em conta que as principais fontes de lucro estão fora do cinema tradicional<sup>720</sup>: apenas cerca de vinte e cinco por cento das receitas do filme provêm das salas<sup>721</sup>. Um desses mercados, o dos jogos, acarreta implicações quer ao nível da promoção, quer ao nível da própria concepção de certas obras: a adaptação de jogos ao Cinema<sup>722</sup>, mas principalmente a tradução de filmes em jogos, aproxima as duas «indústrias», em primeiro lugar a nível económico, mas também histórico, tecnológico, lúdico, estético e cultural. Se por um lado parece ser verdade que um filme pode funcionar como um bom *trailer* para promover um jogo<sup>723</sup> e que todos os filmes, recentes ou não, têm um potencial económico para serem objecto de uma adaptação ludo-interactiva<sup>724</sup> - e aqui as coisas mantêm-se num nível meramente comercial - a verdade é que a generalização do consumo de jogos de computador mudou a forma como o Cinema é percebido, recebido e consumido, alterou os horizontes dos espectadores e inclusivamente dos realizadores que passaram a incluir no seu vocabulário termos como interactividade, estruturas arborescentes da narrativa<sup>725</sup>, *replay* (se a personagem morre recomeça o nível, ou o jogo) e até a usarem o próprio jogo como tema<sup>726</sup>.

### 6.3. Exibição

Também a fase de exibição, ou seja, as condições em que os filmes são oferecidos ao público, sofreu modificações que, mais uma vez, não podem ser negligenciadas: desde a forma como os espectadores têm acesso às obras, aos critérios das suas próprias escolhas<sup>727</sup>, incluindo a redução drástica no número de bilhetes vendidos nas salas de Cinema, como consequência da preponderância do consumo doméstico<sup>728</sup>, a verdade é que não é apenas a metodologia da oferta que está a sofrer alterações, mas também o próprio público.

---

<sup>720</sup> Cf. J. Augros, *op. cit.*, p. 23.

<sup>721</sup> Cf. V. Hediger, *op. cit.*, p. 48.

<sup>722</sup> Alguns exemplos: *Super Mario Bros*, *Double Dragon*, *Street Fighter*. (Cf. B. Perron, "Pleins jeux sur le cinéma contemporain", in *CC*, p. 294).

<sup>723</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 293-294.

<sup>724</sup> Bernard Perron dá o exemplo de *The final cut* (2001), um jogo de aventuras baseado nos filmes de Hitchcock. (*Ibidem*, p. 295).

<sup>725</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 297-305.

<sup>726</sup> São disso exemplos *eXistenZ*, de David Cronenberg (Canadá/ Reino Unido, 1999, cor, 97') ou *O Jogo (The Game)*, de David Fincher (EUA, 1997, cor, 128'). (Cf. *Ibidem*, p. 298).

<sup>727</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 60.

<sup>728</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, p. 95.

Os lançamentos de filmes em larga escala são acompanhados na área da exibição pela estratégia do «multiplex»<sup>729</sup>: a construção desenfreada de salas<sup>730</sup>, normalmente concentradas em grandes superfícies comerciais e muitas vezes financiadas por grandes grupos de distribuição, que aí vêem a possibilidade de explorar simultaneamente vários dos seus filmes. Paralelamente, a rotação acelerada das obras em exibição<sup>731</sup>, graças à hiperconcentração no espaço e no tempo de um número limitado de filmes no maior número de salas possível, por um período de tempo extremamente breve<sup>732</sup>, tem como consequência o fecho das grandes salas de Cinema<sup>733</sup>, o desaparecimento das salas de «arte e ensaio» e retrospectivas, tendencialmente confinadas aos museus<sup>734</sup> ou cinematecas, e a diminuição drástica das salas de bairro e província. Os habitantes dos subúrbios e as terras pequenas deparam-se com salas geralmente mal equipadas, privadas da actualidade das estreias cinematográficas, onde a possibilidade de escolha é muitíssimo reduzida, prevalecendo o domínio do dito «cinema comercial», pelo que o reagrupamento das salas nos grandes centros tem como consequência uma verdadeira segregação ordenada pelas disposições espaciais, clivagens sociais ou mesmo pelas diferenças etárias<sup>735</sup>.

Por outro lado, a frequência das salas de Cinema apenas pode dar uma ideia parcial do acesso dos espectadores às obras<sup>736</sup> uma vez que já não é preciso «ir ao cinema» para ver filmes<sup>737</sup>. A concorrência dos meios audiovisuais - a televisão e os seus sucedâneos (o cabo ou o satélite<sup>738</sup>, o *pay per view* ou *video on demand*), o vídeo, os DVDs e, mais recentemente a Internet - contribuiu para que o número de espectadores domésticos se tornasse maior que o das salas<sup>739</sup>. As motivações destas tendências - por muito que possam de alguma forma colmatar a dificuldade de acesso às obras, democratizando-o - continuam a ser fundamentalmente económicas: a exploração televisiva da exibição cinematográfica é de tal forma rentável que secundariza os valores alcançados nas salas tradicionais e incita as empresas audiovisuais a participarem financeiramente na própria produção dos filmes<sup>740</sup>; por outro lado, a edição de DVDs é concebida de forma a

---

<sup>729</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 60.

<sup>730</sup> Cf. V. Hediger, *op. cit.*, p. 44.

<sup>731</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, pp. 90, 95.

<sup>732</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 64.

<sup>733</sup> Cf. V. Hediger, *op. cit.*, p. 53.

<sup>734</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 60.

<sup>735</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 64 e P. Sorlin, *op. cit.*, pp. 90, 95.

<sup>736</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, p. 92.

<sup>737</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>738</sup> Cf. B. Lamizet, "Aller au cinéma - esthétique de la médiation cinématographique", in *CC*, p. 131.

<sup>739</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 60 e P. Sorlin, *op. cit.*, p. 92.

<sup>740</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 13.

provocar um reflexo de consumo permanente<sup>741</sup>, com os filmes assim editados a serem vendidos ao lado dos produtos alimentares nas grandes superfícies comerciais<sup>742</sup>.

As mudanças estão a ser de tal forma rápidas que até estes hábitos que agora se referem como relativamente recentes em breve poderão estar desactualizados, já que existe a possibilidade de que os monopólios solidificados entre produção, distribuição e exibição possam ser ameaçados pela produção de baixo custo e pela própria exibição *online*, onde quase tudo parece depender da escolha do espectador. Se nos anos setenta o vídeo começou a abrir as possibilidades de escolha face à televisão<sup>743</sup>, a posterior generalização dos telecomandos tornou quotidiana a possibilidade de intervir nos protocolos de projecção, ao ponto de se poder afirmar que os filmes já não são vistos, mas «visionados». O espectador escolheu, portanto, tornar-se maioritariamente telespectador<sup>744</sup>, pelo que se tem necessariamente de equacionar o aparecimento de um novo tipo de público<sup>745</sup>, de um público no plural<sup>746</sup>, já que o conceito de público único foi definitivamente substituído pelo de públicos diferentes e constantemente reconfigurados<sup>747</sup>. Assim, longe de estarem a desaparecer, os ecrãs multiplicaram-se, mudando, no entanto, de natureza: diminuíram de tamanho e podem ser vistos à luz do dia, alterando a experiência do espectador que pode agora optar por um uso individual ou por partilhar essa experiência, em casa ou no café, por exemplo, com a família, os amigos ou os vizinhos, de forma intermitente e dispersando a sua atenção. Estas variantes diferem dos regimes tradicionais da recepção cinematográfica, onde se torna difícil preservar a distância confortável do companheiro de cadeira desconhecido, «o outro» anónimo, no escuro da sala de cinema que contrasta com a luminosidade do ecrã<sup>748</sup>, onde as imagens, em locais próprios e segundo horários fixos, se ampliam em vez de se compactarem. Toda esta experiência está a ser reinventada, bem como toda a relação entre o espectador e as próprias imagens<sup>749</sup>. O acto de «ir ao Cinema», enquanto acontecimento pontual, concentrado no espaço e no tempo<sup>750</sup> (que, principalmente para os jovens, está associado a «sair»<sup>751</sup>), enquanto ritual composto de uma mediação particular, de uma lógica de representação específica, com premissas estéticas e institucionais próprias, tende a ser substituído por uma espécie de «privatização» do

---

<sup>741</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, p. 93.

<sup>742</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 61.

<sup>743</sup> Cf. B. Perron, *op. cit.*, p. 303.

<sup>744</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>745</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, p. 88.

<sup>746</sup> Cf. C. Voguets, "La connivence et l'implicite", in *CC*, p. 115.

<sup>747</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 64.

<sup>748</sup> Cf. B. Lamizet, *op. cit.*, pp. 131, 133.

<sup>749</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, pp. 12-13, 17.

<sup>750</sup> Cf. C. Eade, *op. cit.*, p. 60.

<sup>751</sup> Cf. J. P. Esquenazi, "Un public lycéen", in *CC*, p. 104.

consumo de filmes: como já tinha acontecido com a Música e o Teatro (menos), primeiro com a rádio e depois com a televisão, os filmes e, de uma maneira geral, o conjunto das práticas culturais do espaço público, tendem a deslocar-se para o espaço privado<sup>752</sup>.

A evolução do suporte analógico para o digital, a mistura entre Cinema e vídeo, juntamente com, se não a divergência entre as estratégias implícitas nos dois suportes, pelo menos as suas modalidades de trabalho diferentes<sup>753</sup>, e as motivações económicas que se escondem por trás desses desenvolvimentos tecnológicos<sup>754</sup> - sejam elas as das grandes empresas ou as que impelem à democratização dos meios de produção - e que condicionam os três grandes departamentos em que se sistematiza a grande «Fábrica de Imagens» (produção, distribuição e exibição), acarretam mutações de tal modo profundas<sup>755</sup>, rápidas e recentes, que o estádio em que nos encontramos, além de híbrido em texturas, renovado nos métodos de trabalho e ainda indefinido em termos de conceitos, nos sugere no mínimo questionar se não estaremos perante uma revolução estética<sup>756</sup>.

Se Ricciotto Canudo conferiu ao Cinema o seu estatuto artístico, o inscreveu no domínio das Artes, definindo-o como a sétima, e se consideramos que o seu método de olhar e criticar o Cinema pode continuar hoje operacional, muitas das questões que levanta permanecerão sem resposta: a nova civilização que o autor ansiava que o Cinema trouxesse já cá está? É a nossa? Estamos a vivê-la? Ou ainda temos de esperar<sup>757</sup>? Quando falamos em «Cinema» pensamos no ritual (comprar o bilhete, a uma determinada hora, numa sala específica, para passar duas horas no escuro com desconhecidos) ou nos filmes? A manutenção da palavra «Cinema» não esconderá uma transformação radical do objecto a que ela se aplica<sup>758</sup>? E, nesse caso, deveremos aceitar que as novas tecnologias digitais não deixam de ser «Cinema», passaremos a chamar «Cinema digital» ou «vídeo» a esta nova espécie fílmica ou, como Canudo, continuaremos a procurar neologismos que se adequem à nova realidade<sup>759</sup>?

Sem que ainda se saiba quais serão os desfechos para todas estas mudanças, o que parece ser certo é que elas apontam no sentido da vida e não da morte do Cinema. Se o seu suporte tradicional (a película) e a sua dimensão ritual, enquanto espectáculo (a sala escura, o grande ecrã, a cabina de projecção, as resmas de bobines, o público anónimo)

---

<sup>752</sup> Cf. B. Lamizet, *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>753</sup> Cf. G. Delavaud, *op. cit.*, p. 264.

<sup>754</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 19.

<sup>755</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 291.

<sup>756</sup> Cf. G. Delavaud, *op. cit.*, p. 258 e N. Nel, *op. cit.*, p. 282.

<sup>757</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - le premier cinéma", in *UI*, p. 133.

<sup>758</sup> Cf. P. Sorlin, *op. cit.*, p. 92, 95.

<sup>759</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 14.

estão a ser questionados<sup>760</sup>, deixou de ser produtivo lamentar o bom velho Cinema mudo, das origens da Sétima Arte ou o grande Cinema narrativo dominante, já que superar esses modelos não significa ter de os abrir à falta de qualidade ou à perda do estatuto artístico das obras, apenas remete para modelos radicalmente renovados: há que ceder à vertigem<sup>761</sup> de uma evolução que não cessará de acrescentar novas transformações, mas que seguramente não implicará a morte da Sétima Arte<sup>762</sup>.

---

<sup>760</sup> Cf. *Ibidem*, p. 12, 19.

<sup>761</sup> Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 292.

<sup>762</sup> Cf. B. Perron, *op. cit.*, p. 305.

## 7. ALICE – UM EXEMPLO

"Infelizmente não é possível citar entre aspas uma sequência de um filme como se faz com um parágrafo e a descrição literária é forçosamente incompleta<sup>763</sup>."

Esta impossibilidade apontada por Bazin e os condicionalismos da escrita são incontornáveis quando se pretende falar de qualquer outra Arte que não seja a própria Literatura. No entanto, se o que está aqui em causa é a avaliação de como a teoria de Ricciotto Canudo permanece viva, activa, operacional, capaz ainda hoje de nos fornecer pistas e ferramentas metodológicas para pensar o Cinema e analisar os filmes, uma das melhores formas de o demonstrar é precisamente através do recurso ao estudo de casos concretos que só as próprias obras proporcionam.

Os exemplos poderiam multiplicar-se sem cessar e a escolha torna-se penosa. Apetece mergulhar nos preceitos do Dogma 95 e na obra de Lars von Trier, desvendar as texturas e as mudanças de ritmo em Wong Kar-Wai, enveredar pela poesia visual pintada (literalmente<sup>764</sup>) por Aleksandr Sokurov, pelo exotismo irónico de Mohsen Makhmalbaf, pela irreverência de Jim Jarmusch, esmiuçar as cores de Pedro Almodóvar ou na forma como Eugène Green filma as palavras<sup>765</sup>. Em todos eles poderíamos encontrar não apenas vestígios, mas afirmações peremptórias, reiteraões vigorosas do que aqui se pretende defender. Mesmo a opção de reduzir a escolha a um filme ou autor português não parece ajudar muito: de João César Monteiro a Teresa Villaverde, passando por Pedro Costa e Edgar Pêra, para citar apenas alguns a que é difícil resistir, muitos parecem fazer das suas criações (mesmo se inconscientemente) um tributo à teoria cinematográfica de Ricciotto Canudo. O que se pretendia, então, era que em todo este

---

<sup>763</sup> "On ne peut malheureusement pas citer entre guillemets une séquence de film comme un paragraphe, et la description littéraire en est forcément incomplète." (A. Bazin, "Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération", in *QC*, p. 279).

<sup>764</sup> Como Canudo, Sokurov está também convicto que a afirmação do estatuto artístico da Sétima Arte continua por cumprir. No entanto - e por isso mesmo - o realizador parece encarar a interferência das outras Artes no Cinema como algo que tolheu essa capacidade de afirmação artística: "(...) o cinema como arte ainda não se chegou a concretizar e por isso foi obrigado a ir buscar alguma coisa às outras artes: ao teatro foi buscar a dramaturgia; à literatura foi buscar os temas; à música clássica a polifonia; à arquitectura foi buscar a forma. (...) O nascimento do cinema como arte ainda está por acontecer." (A. Sokurov em entrevista a Maria João Madeira e Luís Miguel Oliveira, in *Alexander Sokurov*, pp. 49-50). Só que, apesar desta posição crítica, podemos considerar que Sokurov é dos cineastas que com mais mestria incorpora essa interdisciplinaridade artística nas suas metodologias criativas, nomeadamente a nível sonoro e plástico: por exemplo em *Mãe e Filho* (*Mat i syn*, de Aleksandr Sokurov - Rússia/ Alemanha, 1997, cor, 73') deparamo-nos com imagens transformadas através de espelhos fixos lateralmente à câmara e um sistema de lentes anamórficas retocadas com pincéis e tintas, como forma de trabalhar a opacidade, a luz e a cor. (Cf. J. Nisa, "Nas Margens do Visível", in *Alexander Sokurov*, p. 66).

<sup>765</sup> Eugène Green preconiza que a síntese das Artes será uma capacidade inerente mais do que ao Cinema, à Literatura, à palavra, e é nesse sentido que tem desenvolvido os seus projectos teatrais, poéticos e, mais recentemente, cinematográficos. Um dos seus filmes, *Le Pont des Arts* (de Eugène Green - França, 2004, cor, 126'), como o próprio título sugere, poderia consistir num excelente exemplo para confrontar a sua postura com a Teoria das Sete Artes canadiana.

universo de possibilidades tão tentadoras, se conseguisse encontrar um caso paradigmático que tanto invocasse a actualidade das considerações alusivas à Sétima Arte avançadas por Canudo como se enquadrasse na caracterização de Cinema contemporâneo que se tentou esboçar. Foi precisamente o cruzamento destas premissas que conduziu à eleição de *Alice*.

A escolha de um filme português não pretende desenvolver nenhuma reflexão sobre mas através do Cinema nacional<sup>766</sup>: trata-se apenas de um exemplo, proporcionado por uma obra para mais unanimemente considerada como particular entre as que nos últimos anos por cá se têm feito<sup>767</sup>.

"É porque esta Alice escapa a um reconhecimento genealógico (...) mesmo entendendo que não há um cinema português mas um colectivo de singularidades<sup>768</sup>."

O próprio realizador do filme escolhido, Marco Martins, reconhece que se há uma característica comum a todo o Cinema português é uma diversidade de linguagens e de vozes que deve ser incentivada<sup>769</sup>:

"Se escolhermos três exemplos - Manoel de Oliveira, Pedro Costa e João Canijo -, verifica-se que não têm nada a ver uns com os outros. Há uma marca de heterogeneidade. De que é que se fala quando se fala de cinema português? De *Balas e Bolinhos* ou de Manoel de Oliveira<sup>770</sup>?"

Pertencente a uma geração "que tem uma câmara de vídeo desde os 10 anos e começou a fazer filmes em casa com os amigos<sup>771</sup>", o jovem cineasta acredita também que é possível encontrar um ponto de intercepção entre o Cinema artístico e o público<sup>772</sup>.

---

<sup>766</sup> Cf. D. Bellemare, *op. cit.*, p. 207.

<sup>767</sup> "«Alice» (...) não parece um filme português! Não parece e felizmente que assim é. Acabam-se as cenas improváveis, os diálogos para encher, as interpretações postiças, as histórias sem conteúdo e presunção, o som de péssima qualidade, a câmara guiada apenas pelos cânones mais clássicos. Pelo contrário, em *Alice* tudo bate certo, tudo corre de forma a que nos esqueçamos de que por detrás daquelas imagens está um realizador, a história, poderosa e forte, não se perde em arremedos de mau gosto e exageros, o som é tratado de forma brilhante, casando com as imagens e com os sentimentos das personagens, os diálogos são sumários, mas credíveis (...). Em suma, uma pedrada no charco!" (J. Garcia, "Alice ainda mora aqui", in *Magazine Artes*, nº 33, Outubro de 2005, p. 48).

<sup>768</sup> K. Gomes, "Alice na cidade, Marco Martins na Quinzena", in *Público*, nº 5533, 19 Maio de 2005, p. 40. A problemática de se poder ou não continuar a falar justamente de «cinematografias nacionais» tinha já sido referida no Capítulo 6.2. "Distribuição", pp. 112-113.

<sup>769</sup> Cf. M. Martins em entrevista a R. Silva, "Elogio da diferença", in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005, p. 35.

<sup>770</sup> M. Martins em entrevista a K. Gomes, "Alice nomeado para prémio de melhor primeiro filme europeu", in *Público*, nº 5690, 23 Outubro de 2005, p. 45.

<sup>771</sup> M. Martins em entrevista a G. Lourenço, "Pela mão de Alice", in *Visão*, nº 639, 2 de Junho de 2005, p. 136.

<sup>772</sup> "Se calhar sou um bocado *naïf*, mas não creio que exista uma oposição entre cinema de arte e cinema de público e é nesse território que é interessante trabalhar." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, "Marco no país do cinema", in *Público*, nº 5674, 7 de Outubro de 2005, p. 5).

"O filme de estreia de Marco Martins (...) mostra que não é difícil resolver o dilema que por cá se discute desde há algum tempo: o que opõe cinema de «autor» ao cinema dito «comercial» (como se um excluísse «obrigatoriamente» o outro). Ou melhor, que tal dilema talvez não passe de uma falácia<sup>773</sup>."

Para a corrigir o realizador acredita na via da originalidade, da criação de objectos artísticos únicos, diferentes, que, por isso mesmo, abrem portas à internacionalização<sup>774</sup>. Estamos portanto perante um criador que, se por um lado, partilha com Ricciotto Canudo a preocupação de aproximar Arte e público, por outro, questiona à partida o projecto canudiano de «Cinema Latino» para se aproximar mais da abordagem do «Cinema-Mundo»<sup>775</sup>.

### 7.1. «A imagem vazia» ou a imagem-tempo-autómato<sup>776</sup>

"(...) «Alice» não tem propriamente uma história, nem várias histórias, mas um rumor, e esse rumor é permanente (...)<sup>777</sup>."

O filme parece recusar fixar-se<sup>778</sup> numa série de categorias ou géneros que à partida seriam óbvios: fala do presumível rapto de uma criança, de um caso de polícia, mas não cai na tentação do *thriller*<sup>779</sup>; fala da dor de um pai mas não se deixa encerrar no drama familiar, no sentimentalismo ou no melodrama<sup>780</sup> tão criticado por Canudo; filma Lisboa e pessoas reais, sem nunca esquecer, por isso mesmo, uma realidade sociológica específica<sup>781</sup>, mas não é um documentário; inspirou-se numa história real, mas não é um filme sobre crianças desaparecidas. Essa abordagem, encontrada e escolhida através de

<sup>773</sup> M. C. Ferreira, "Alice já não mora aqui", in *Actual (Expresso)*, nº 1719, 7 Outubro de 2005, p. 32.

<sup>774</sup> "(...) hoje o cinema mais exportável e melhor é o das pequenas cinematografias (asiáticas e sul-americanas, por exemplo). Esse cinema é pensado de uma forma original, e é assim que eu quero os meus filmes: objectos únicos. Que é que pode levar um filme português a ser visto no estrangeiro? O ser diferente." (M. Martins em entrevista a R. Silva, "Elogio da diferença", in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005, p. 35).

<sup>775</sup> Cf. Capítulo 5.1. "O «Filme Latino»" e Capítulo 6.2. "Distribuição", pp. 112-113.

<sup>776</sup> A escolha deste título foi buscar inspiração a duas fontes determinantes para o desenvolvimento deste capítulo: o artigo "A imagem vazia", de Eduardo Prado Coelho (in *Público*, nº 5673, 6 Outubro de 2005, p. 5) e *Cinéma 2 - l'image-temps*, de Gilles Deleuze, em que o autor, além de todo o desenvolvimento do conceito de imagem-tempo, acrescenta, nas suas conclusões, a possibilidade de superação do seu próprio estudo pelo surgimento de um novo tipo de imagens às quais chamou autómatos, como se abordou em 6.1. "Produção", p. 105. Sugere-se, então, o recurso a uma formulação que parte da aglutinação dos dois conceitos na designação «imagem-tempo-autómato».

<sup>777</sup> V. Câmara, "Lisboa a desaparecida", in *Y (Público)*, nº 5674, 7 Outubro de 2005, p. 8.

<sup>778</sup> Cf. K. Gomes, "Alice na cidade, Marco Martins na Quinzena", in *Público*, nº 5533, 19 Maio de 2005, p. 40.

<sup>779</sup> Cf. A. M. Carvalho, "Do outro lado do espelho", in *Visão*, nº 656, 29 Setembro de 2005, p. 109.

<sup>780</sup> "Tinha uma ideia de um filme sobre a ausência e sobre a solidão nas grandes cidades, sobre a forma como as pessoas podem viver isoladas numa grande cidade e ninguém à volta parecer que se preocupa. (...) O que me interessava não era explorar o lado do mistério nem o lado melodramático; era mais a angústia da ausência e a forma de preencher essa ausência." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, *op. cit.*, p. 5).

<sup>781</sup> Cf. P. Mexia, "Alice nas (nossas) cidades", in *Diário de Notícias*, nº 49864, 6 Outubro de 2005, p. 37.

uma notícia de jornal<sup>782</sup>, apenas serviu de mote para que o realizador pudesse debruçar-se sobre o que realmente lhe interessava<sup>783</sup>: a ausência<sup>784</sup> (o vazio), a obsessão, a solidão da urbanidade e as formas alternativas de lidar com a perda.

"(...) Marcos Martins cria um curioso estatuto da imagem: a imagem vazia. Por outras palavras, vemos o que não está lá, a criança desaparecida, mas que organiza emocionalmente todo o espaço. O filme tem este mérito: ensina-nos a ver como o vazio está no interior da imagem. Não é uma imagem sem objecto. É um objecto que se retraiu até desaparecer, até ser absorvido pelo visível supérfluo do mundo quotidiano<sup>785</sup>."

Por outro lado, não é apenas Alice que desaparece já que também o seu pai Mário e a cidade de Lisboa - as duas personagens principais do filme - parecem evaporar-se, metamorfoseando-se: Mário deixa metaforicamente de existir (como anunciam os folhetos que lhe saem do bolso<sup>786</sup>) para se resumir a ser o «pai de Alice»<sup>787</sup> e Lisboa ganha uma nova arquitectura, comparativamente à forma como a costumamos observar e habitar.

Apesar desta espécie de predisposição forçada pelas circunstâncias a abdicar de si próprio, é precisamente através de Mário que a presença ausente de Alice, as suas referências, hábitos e imagens se materializam: é ele que se expõe, apesar da contenção da primeira à última cena do filme<sup>788</sup>. Na noite do desaparecimento da filha, enquanto a tenta procurar, Mário é captado pela câmara de uma loja de televisores, daquelas que multiplicam a imagem em todos os ecrãs da montra e é então que tudo começa... Ainda que essa cena só seja mostrada a meio do filme, nesse *flashback* percebe-se que é ao ser apanhada nesse emaranhado de imagens-espelho que a personagem encontra, na

---

<sup>782</sup> "[Marco Martins] Um dia estava a ler uma reportagem sobre o desaparecimento de Rui Pedro e sobre o desespero da mãe, Filomena. «Aqui está algo suficientemente forte para levar alguém a 'quebrar'», pensou. E a construir um método alternativo, algo delirante, de preencher uma ausência. Implausível, pode ser. Mas perfeitamente lógico para si próprio. E para o espectador." (A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 108).

<sup>783</sup> "Gosto deste tipo de personagens obsessivas, mas sobretudo de retratar algo que falta, de saber como é que se preenche um vazio perante uma perda. Por outro lado, achei interessante demonstrar como é que alguém que tem um problema, com o qual a sociedade é incapaz de lidar, constrói um sistema alternativo de funcionamento para tentar lidar com ele." (M. Martins em entrevista a F. F. Álvaro, "Primeiro olhar", in *DNA (Diário de Notícias)*, 4 Novembro de 2005, p. 31).

<sup>784</sup> "A ausência é quase um subgénero. Cineastas que me interessam (como o Kieslowski e o Wenders do princípio) trabalham o modo de substituir a perda e alguém. O que permite explorar as formas de representação da ausência." (M. Martins em entrevista a R. Silva, "Elogio da diferença", in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005, p. 35).

<sup>785</sup> E. P. Coelho, "A imagem vazia", in *Público*, nº 5673, 6 Outubro de 2005, p. 5.

<sup>786</sup> "Numa cena que se passa no jardim do infantário, Mário está sentado nas escadas e vemos a espreitar pelo seu bolso os folhetos que anda a distribuir e podemos ler a palavra "desapareceu". Sabemos que se tratam de folhetos sobre Alice, mas é possível assumir que aqui funcionam como uma espécie de rótulo para o próprio Mário.

<sup>787</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 110 e E. Barros, "O meu filme é sobre a importância da esperança", in *Diário de Notícias*, nº 49864, 6 Outubro de 2005, p. 36.

<sup>788</sup> Cf. R. P. Vieira, "Nuno Lopes o rosto de um pai como metáfora para a solidão", in *Diário de Notícias*, nº 49864, 6 Outubro de 2005, p. 37.

sua minuciosa metodologia rotineira e controladora, no seu ciclo de repetições<sup>789</sup>, um sistema paralelo, uma forma activa de lutar contra a perda<sup>790</sup>. Acredita que se quebrar o ritual, as rotinas, nunca mais volta a ver Alice, que ela vai passar por aquelas ruas e que vai vê-la, vai estar lá. Por isso repete todos os dias o mesmo percurso, os mesmos gestos, agora vazios<sup>791</sup>, do dia em que Alice desapareceu. Instala onze câmaras<sup>792</sup> em vários locais da cidade, promovendo uma espécie de rede de solidariedade marginal<sup>793</sup>, à parte do sistema urbano<sup>794</sup> que teima em ignorá-lo.

A personagem interpretada por Nuno Lopes prima por uma extrema economia de meios expressivos<sup>795</sup>: encarna uma dor contida, que se subentende mas não se pode exprimir por palavras, sem resvalar para os estereótipos sentimentais<sup>796</sup>, ainda que fosse fácil insistir no dramatismo, esboçar tiques, arriscar expor-se. O que se vê não é isso mas, pelo contrário, a depuração de um estilo minimalista<sup>797</sup>.

"De certo modo, ele não exprime: é. Nuno Lopes é um bloco de dor, a face obsessiva de um homem. E nós podemos dizer que este homem é qualquer homem, e todos os homens: a simples condição humana<sup>798</sup>."

Dando corpo uma metáfora da solidão, «a doença do século»<sup>799</sup>, o actor apresenta-se no filme com uma aparência mais velha do que a idade que tem, com a barba grande, olheiras carregadas que lhe turvam o olhar e um ar cansado<sup>800</sup>, vizinho de um

---

<sup>789</sup> "Prisonnier volontaire, l'homme n'échappe jamais au cycle de répétitions qu'il a lui-même créé. (...) Par cette tentative désespérée d'arrêter l'écoulement du temps, il anesthésie sa propre douleur (...). (I. Reigner, "Le temps arrêté d'un père dans une ville inhumaine", in *Le Monde*, 28 de Setembro de 2005).

<sup>790</sup> "A forma que tem para combater a perda é a obsessão (...) Mas é um princípio activo - ele está sempre a agir, nunca pára." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, *op. cit.*, p. 6).

<sup>791</sup> "As suas vidas são sombras, tudo parece esfumar-se numa amálgama imagética e sonora em erosão, em conflito, em derisão, em apagamento e queda. Às tantas, nada parece fazer sentido, a vida e os dias são gestos sem sentido, gestos no vazio, a imagem e o som parecem distorcer-se ao ponto da ruptura." (J. Garcia, *op. cit.*, p. 50).

<sup>792</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.* p. 108.

<sup>793</sup> Cf. J. A. Dias, "No país das maravilhas", in *Diário de Notícias*, nº 49869, 11 Outubro de 2005, p. 7.

<sup>794</sup> "Para mim existe uma grande atracção por todos os fenómenos que têm a ver com a urbanidade e os subúrbios, os grandes fluxos de pessoas que vêm todos os dias do trabalho para casa e de casa para o trabalho, e andam nos comboios, e às tantas aquilo é um bocado assustador..." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, *op. cit.*, p. 6).

<sup>795</sup> Cf. M. J. Torres, "Nuno Lopes, um actor para todas as estações", in *Y (Público)*, nº 5674, 7 de Outubro de 2005, p. 7.

<sup>796</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 107.

<sup>797</sup> Cf. K. Gomes, "Actores de método: Nuno & Nuno", in *Y (Público)*, nº 5604, 29 de Julho de 2005, p. 28.

<sup>798</sup> E. P. Coelho, *op. cit.*

<sup>799</sup> Cf. R. P. Vieira, *op. cit.*

<sup>800</sup> "Propus ao Marco fazer dieta, emagrecer bastante e dormir o menos possível. Ainda por cima, estava a fazer uma peça na Cornucópia ao mesmo tempo da rodagem. Trabalhava todos os dias das seis às seis, depois fazia a peça até à meia-noite, depois ia para casa estudar [a personagem]. Deitava-me por volta das quatro e meia da manhã e acordava às seis, isto durante três meses. Quando chegava à rodagem, já não tinha que me preocupar - se estava cansado, se tinha que pôr maquilhagem para parecer cansado, se tinha que andar devagar... É muito difícil representar isso no cinema. Como estava muito cansado, era mais lento. E eu queria representar um tipo a tentar correr e que não é capaz porque já não tem pernas para isso." (M. Martins em entrevista a K. Gomes, "Actores de método: Nuno & Nuno", in *Y (Público)*, nº 5604, 29 de Julho de 2005, p. 28.

insuportável silêncio: um *zombie* mergulhado numa tristeza indizível, um fantasma determinado de gestos mecânicos que desespera «para dentro»<sup>801</sup>.

De certo modo, o autocontrole, o equilíbrio da personagem de Mário contrasta com a desorientação de Luísa<sup>802</sup>: é a esta mãe encarnada por Beatriz Batarda que cabem os raros focos de escape, de explosão emocional do filme, em que o silêncio se rasga em lágrimas e dolorosos brados para libertar o sofrimento latente, aprisionado sob a capa da rotina, já que as aulas de natação e as considera es sobre a forma das batatas fritas<sup>803</sup> se confrontam com a tentativa de suicídio e alguma incompreensão face   persistência de Mário (Luísa teme mesmo que ele esteja a enlouquecer).

Paralelamente, a referida rede cúmplice, que tanto alimenta o sistema alternativo de Mário como o questiona,   composta por amigos ou quase desconhecidos, determinados a suavizar uma dor que não entendem, funcionando como intervalos compostos de réplicas ou varia es face   solidão<sup>804</sup>. São essas personagens secundárias que d o corpo às pessoas isoladas, an nimas que habitam a cidade de Lisboa e que Marco Martins queria mostrar, encarando-as como pequenos papéis com histórias grandes que permitem construir personagens inteiras e não apenas muletas para o actor principal - até porque alguns diálogos funcionam quase como dois monólogos paralelos, com pontos de contactos pontuais. O realizador considera mesmo que em certos casos Mário   quase como que o confessor rio dessas personagens, limitando-se praticamente a mudar as cassetes enquanto elas falam<sup>805</sup>.

  precisamente nessa rede de personagens que assenta a multiplica o de dispositivos de capta o de imagens, de filmes dentro do filme, uma composi o caleidoscópica que poderia levar-nos ainda a equacionar se não estaremos perante uma obra cinematográfica sobre a videovigilância. Mas o facto de Marco Martins não ceder ao *voyeurismo* (a única excep o   o funcionário do aeroporto que se diverte a «fazer filmes» com a vida das pessoas apanhadas pelas câmaras, mas até neste ponto se pode considerar que a cena funciona quase como um contraponto aos objectivos de Mário), nem   tentac o de um sistema tentacular de histórias paralelas<sup>806</sup>, faz com que o filme

---

<sup>801</sup> Cf. P. Mexia, *op. cit.*.

<sup>802</sup> Cf. C. Sacramento, "A vida dele sem ela", in *Blitz*, n  1092, 4 de Outubro de 2005, p. 25.

<sup>803</sup> No dia do quarto aniversário de Alice, ao jantar, Luísa quer saber porque   que as batatas fritas são todas iguais: na sua argumenta o meio alienada, sugere que deverá ser uma máquina que as corta desta forma, mas mesmo assim fica o mistério de saber para onde vão as partes mais pequenas.

<sup>804</sup> Cf. V. Câmara, *op. cit.*.

<sup>805</sup> Cf. M. Martins em entrevista a A. S. Dias ("Por Outro Lado" - extras DVD).

<sup>806</sup> "Há um lado quase caleidoscópico daquelas câmaras, conseguimos estar a olhar para aquelas imagens durante horas, ver as pessoas a passar...As pessoas já apreenderam o vídeo como uma forma cinematográfica, pelo que havia o perigo de essas imagens se tornarem num elemento da história. Houve a preocupa o de resistir a essa tentac o, para ser só um suporte. E teria sido muito fácil introduzir uma série de fios narrativos secundários, coisas que ele vai vendo, tipo «*Janela Indiscreta*» [*Rear Window*, de Alfred Hitchcock - EUA, 1954, cor, 112']. Mas (...) o filme era muito mais uma reflexão sobre a cidade e os movimentos das pessoas. Só que, com a questão dos atentados em Londres

aparentemente sugira, neste ponto, duas outras perspectivas: uma, directamente ligada aos objectivos do realizador, a questão da solidão urbana, dos «solitários que andam por entre a gente»; a outra, intimamente relacionada com a nossa tentativa de caracterização do Cinema contemporâneo e que se prende com a multiplicação de texturas dentro do próprio filme. Estas duas abordagens têm como elemento comum o facto de a produção anónima e a circulação de imagens se ter tornado um facto natural, normal<sup>807</sup>, já que nem os transeuntes das ruas de Lisboa parecem ser afectados pela presença das câmaras<sup>808</sup>, nem o espectador se sente melindrado pela promiscuidade de suportes.

A narrativa incorpora não apenas essa diversidade plástica como os próprios dispositivos tecnológicos que lhe deram origem - entre muitos outros, desde o atendedor de chamadas, os meios de comunicação social, os *flashes* das suas câmaras e os da polícia, até aos computadores (a personagem de Ivo Canelas está a trabalhar num *site* para ajudar a encontrar Alice), passando pelas cassetes e telecomandos. Mas sem dúvida que os principais elementos são mesmo as câmaras de filmar e os ecrãs que ora parecem inertes, ora ganham vida própria. No caso dos dispositivos de captação de imagens destacam-se três cenas: aquela em que as mini-DVs surgem envolvidas em sacos de plástico, paradas, estáticas, como mortas; o plano em que a câmara de videovigilância na estação de comboios «diz que não» a Mário, como que contradizendo a inércia que se acabou de referir e lembrando que há sempre alguém atrás de uma câmara; finalmente, a cena em que Mário enfileira todas as máquinas de filmar como se de um alinhado exército se tratasse. Depois, nos ecrãs podemos ver os resultados de tão intrincada teia de registos (até mesmo do registo da exaustão de Mário, quando adormece e os monitores se transformam em «chuva») e é então que a magia começa: Mário procura Alice mas nós descobrimos de uma forma hipnótica uma nova Lisboa e a sua gente, entramos para dentro das imagens, deixando de as ver apenas nos ecrãs de Mário para permitir que invadam a própria tela. Nesse momento os registos que até então não passavam de meras imagens em movimento, ainda por cima com uma estranha dinâmica provocada pela técnica do "um *frame* sim, outro não"<sup>809</sup>, metamorfoseiam-se e adquirem um novo estatuto, passando a integrar a própria obra, tornando-se imagens-tempo-autómato. Recorrendo mais uma vez a Deleuze, é possível equacionar que se trata de uma situação

---

(...), a primeira pergunta que as pessoas fazem é muitas vezes: «ah, é uma reflexão sobre as câmaras de vigilância?», quando é anterior a isso tudo. O facto de as instalarmos é para nos proteger dos nossos medos, mas no fundo a única liberdade que reduz é a nossa própria." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, *op. cit.*, pp. 6-7).

<sup>807</sup> Cf. V. Câmara, *op. cit.*.

<sup>808</sup> "Esse era o grande desafio, até que ponto eu conseguia filmar a cidade sem câmara escondida, até porque percebi que não era necessário. Hoje em dia, as pessoas estão tão habituadas a verem câmaras que já nem sabem distinguir entre câmaras de vídeo e de filmar. Já não têm qualquer tipo de reacção." (M. Martins em entrevista a T. Pimentel, "Alice", in *Première*, nº 72, Outubro de 2005, p. 67).

<sup>809</sup> Diálogos do filme *Alice*, de M. Martins.

puramente óptica e sonora que não se prolonga em acção, nem é induzida por uma acção<sup>810</sup>: a acção flutua na situação<sup>811</sup> e a montagem torna-se «mostragem»<sup>812</sup>. Os objectos e os meios adquirem uma realidade material autónoma que os faz valer por si mesmos (ultrapassando a mera realidade funcional, estritamente determinada pelas exigências da situação); a situação puramente óptica ou sonora estabelece-se no «espaço qualquer», desconectado, vazio (por oposição ao espaço bem definido das relações sensoriais motoras das imagem-movimento<sup>813</sup>), uma vez que é preciso fazer o vazio para encontrar o inteiro; a câmara torna-se interrogativa, examinadora, motivadora, provocante, teórica, experimental (consciência-câmara); as personagens e o espectador tornam-se visionários, assumem uma função de vidência e, finalmente, as imagens além de «vistas» exigem ser «lidas»<sup>814</sup>.

"(...) Trata-se de algo de demasiado poderoso, (...) por vezes também de demasiado belo, e que, por isso, excede as nossas capacidades sensoriais motoras. (...) Pode ser uma situação-limite (...), mas também o mais banal (...). De qualquer modo algo se tornou forte de mais na imagem (...)<sup>815</sup>."

Este novo tipo de imagens torna-se, assim, extremamente exigente quer do ponto de vista da abstracção quer da participação, ao ponto de promover a indiscernibilidade (e não a confusão) entre os pólos objectivo e subjectivo, real e imaginário, físico e mental<sup>816</sup>. Enquanto a imagem-movimento se apresenta como mais rica, uma vez que remete para o próprio objecto, a imagem-tempo é mais rarefeita, tendendo a «apagar» o objecto, conservando-lhe apenas alguns traços, sempre provisórios, sempre postos em dúvida<sup>817</sup>. Porque o cristal é infinito, no sentido em que nunca está acabado - está permanentemente em construção, em formação, em expansão, até ao seu último estado, o cristal em decomposição -, o que se pode ver no cristal é sempre o surto da vida, da vida como espectáculo, espontânea<sup>818</sup> e uma imagem-tempo plástica, uma «arquitectura do tempo», cujas principais características já não são o espaço e o movimento mas a topologia e o próprio tempo<sup>819</sup>. Estas características da imagem-tempo parecem poder

<sup>810</sup> Cf. G. Deleuze, "Chapitre 1 - au-delà de l'image-mouvement", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 29.

<sup>811</sup> Cf. *Ibidem*, p. 11.

<sup>812</sup> Cf. *Ibidem*, "Chapitre 2 - récapitulation des images et des signes", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 59.

<sup>813</sup> Cf. *Ibidem*, "Chapitre 1 - au-delà de l'image-mouvement", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, pp. 11, 13.

<sup>814</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 30, 33-35.

<sup>815</sup> "Il s'agit de quelque chose de trop puissant, (...) parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices. (...) Ce peut être une situation-limite, (...) mais aussi le plus banal (...). De toute manière quelque chose est devenu trop fort dans l'image." (*Ibidem*, p. 29. Tradução da edição portuguesa, p. 33).

<sup>816</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 13, 17.

<sup>817</sup> Cf. *Ibidem*, "Chapitre 3 - du souvenir aux rêves - troisième commentaire de Bergson", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 63.

<sup>818</sup> Cf. *Ibidem*, "Chapitre 4 - les cristaux de temps", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, pp. 117-118, 124.

<sup>819</sup> Cf. *Ibidem*, "Chapitre 5 - pointes de présent et nappes de passé - quatrième commentaire de Bergson", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, pp. 137, 164.

associar-se, no caso de *Alice*, às das novas «imagens-autômato» sugeridas por Deleuze<sup>820</sup>.

"[O] próprio ecrã, mesmo se mantém uma posição vertical por convenção, já não parece apontar para a postura humana, como uma janela ou ainda um quadro, mas antes constitui um quadro de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem «dados», a informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza. (...) [Q]uando o quadro ou o ecrã funcionam como painel de comandos, mesa de impressão ou informação, a imagem deixa de se recortar noutra imagem, de se imprimir através de uma trama aparente, de deslizar sobre outras imagens num «fluxo incessante de mensagens» e o próprio plano assemelha-se menos a um olho do que a um cérebro sobrecarregado que absorve informações sem cessar: é o par cérebro-informação, cérebro-cidade que substitui olho-Natureza<sup>821</sup>."

Deparamo-nos ainda com um procedimento semelhante no que respeita à impressão das imagens: deveremos limitar-nos a chamar-lhes isso mesmo - «fotogramas» ou, se preferirmos, por se tratarem de imagens digitais, «*frames*» impressos - ou podemos arriscar o termo fotografia? E se nos permitirmos essa ousadia, essas imagens só começam a ser fotografias quando impressas ou já têm esse estatuto quando as vemos nos ecrãs, por estarem separadas pelos *frames* omissos? Mais, será que podemos afirmar que estamos perante um verdadeiro questionamento do estatuto ontológico da própria fotografia uma vez que, a certa altura, o realizador nos confronta com fotografias propriamente ditas (quando, no início do *flashback*, Mário retira as fotos de Alice das molduras para as entregar à polícia)? Elas são ou não realmente diferentes das impressões muitas vezes pouco nítidas que Mário fixa meticulosamente na parede (para mais tarde as substituir por outras que, no seu entender, melhor o possam ajudar a encontrar Alice) e que parecem usar um código diferente mediante a abertura dos planos, conforme a câmara se afasta ou aproxima?

É neste sentido, pelas questões que levanta e pelas ferramentas que utiliza para as colocar ao espectador, que se pode considerar *Alice* como um caso exemplar para a reflexão sobre o Cinema contemporâneo e sobre o próprio estatuto da imagem. Já não sendo sequer prudente reduzir o debate sobre a forma como as novas tecnologias

---

<sup>820</sup> Cf. Capítulo 6.1. "Produção", p. 105.

<sup>821</sup> "Et l'écran lui-même, même s'il garde une position verticale par convention, ne semble plus renvoyer à la posture humaine, comme une fenêtre ou encore un tableau, mais constitue plutôt une table d'information, surface opaque sur laquelle s'inscrivent de «données», l'information remplaçant la Nature, et le cerveau-ville, le troisième œil, remplaçant les yeux de la Nature. (...) Mais, quand le cadre ou l'écran fonctionnent comme tableau de bord, table d'impression ou d'information, l'image ne cesse de se découper dans une autre image, de s'imprimer à travers une trama apparente, de glisser sur d'autres images dans un «flot à un œil qu'à un cerveau surchargé qui absorbe sans cesse des informations: c'est le couple cerveau-information, cerveau-ville, qui remplace œil-Nature."(G. Deleuze, "Conclusions", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, pp. 347, 349. Tradução da edição portuguesa, pp. 339-341).

influenciam a Sétima Arte aos chamados efeitos especiais<sup>822</sup>, a partir do momento em que elas passam a fazer parte integrante do nosso quotidiano, passam a pertencer à «vida dos homens», (objecto por excelência a que o Cinema se deveria dedicar, segundo Canudo) e a sua incorporação, a sua assimilação no interior das obras cinematográficas torna-se inevitável. Com isto não se pretende de todo defender que a partir de agora todos os filmes tenham necessariamente de incluir toda uma parafernália de dispositivos electrónicos, mas apenas chamar a atenção de que existe uma tendência real para a multiplicação de recursos visuais ao dispor da criação cinematográfica e para a consequente incorporação nas obras fílmicas das texturas que deles resultam.

## 7.2. *Alice* e a Teoria das Sete Artes

Justificada a inclusão do filme escolhido como exemplo no contexto do Cinema contemporâneo que se procurou caracterizar no capítulo anterior, resta ainda estabelecer o cruzamento desta obra com a Teoria das Sete Artes de Ricciotto Canudo. Neste ponto é importante sublinhar que as premissas subjacentes a uma actualidade metodológica de uma concepção da Sétima Arte como Obra de Arte Total - seja ao nível da análise, da crítica cinematográfica, seja ao nível da própria produção - não parecem conduzir a uma aplicação literal, ou seja, o que está em causa não são tanto «filmes sobre pintura», «filmes sobre música» ou filmes sobre escritores ou bailarinos. Parece-nos que a pertinência da teoria se poderá encontrar antes em vestígios, referências por vezes quase imperceptíveis quando incorporadas na narrativa, mas que fazem toda a diferença... E é isso que se passa em *Alice*, pelo que, para concluir, procuraremos analisar, através de alguns exemplos, as interferências das outras Artes neste filme.

A primeira referência pode encontrar-se desde logo no título: o nome da criança é emprestado pela obra de Lewis Carroll. Poderia ser apenas uma coincidência não fosse a citação explícita que antecede o genérico final. Mas uma observação mais cuidada leva-nos a equacionar que a influência do livro no filme não se limita a estes dois pontos:

"(...) O mundo de Lewis Carroll é a arte do impossível, entre a lógica e o feérico, o racional e o onírico. Quando Alice passa para o outro lado do espelho, entra num universo imprevisível, com tanto de infinito quanto de claustrofóbico, meio sonho, meio pesadelo. Que tanto desafia a explicação da realidade quanto a recusa<sup>823</sup>."

---

<sup>822</sup> Cf. Capítulo 6.1. "Produção", pp. 105-106.

<sup>823</sup> J. A. Dias, *op. cit.*

Ao escolher o título do filme, Marco Martins reitera assim a metáfora do desaparecimento<sup>824</sup>: Alice não desliza por uma toca de coelhos mas desaparece algures num buraco negro urbano. E, por outro lado, também o pai se transforma um pouco em Alice.

"Também ele transgride à lógica linear. Cai num «poço de fantasia», escorrega para um universo paralelo, o da cidade filtrada pelo digital dos vídeos, farrapos de realidade que perdem a nitidez, imagens que se tornam esparsas e abstractas, como se quisessem deixar de existir<sup>825</sup>."

A alusão à obra de Carroll é ainda incentivada por um apontamento plástico, no momento em que Mário percorre os corredores do metro do Cais do Sodré, tendo como fundo os coelhos apressados pintados em azulejos por António Dacosta<sup>826</sup>. Este plano não se limita a invocar uma presença literária, como também assimila, no interior do próprio filme, vestígios quer das Artes Plásticas, quer da Arquitectura, por se tratar de uma obra em grande escala, instalada num local de acesso público. Por outro lado, o apartamento de Mário e Luísa pode ser visto como uma casa-museu<sup>827</sup>: mesmo que se questione que os desenhos infantis de Alice possam ser considerados «pinturas» propriamente ditas, as paredes da casa funcionam como um local de exposição onde se podem observar diversas obras de um «artista» ausente e que partilham esse espaço não só com uma multiplicidade de notas e *post-its*, mas também com as «fotografias» amputadas às câmaras de filmar de Mário.

Contudo, no limite, seria possível afirmar que *Alice* é um filme essencialmente arquitectónico na medida em que a cidade de Lisboa, filmada como nunca antes se tinha visto<sup>828</sup>, mais do que um mero cenário é, como já foi dito, inequivocamente uma personagem - senão a protagonista, pelo menos a segunda personagem principal, que

---

<sup>824</sup> "Não queria transformá-lo num filme melodramático nem num filme de mistério, apesar de haver um enigma no filme. E daí surgiu o título Alice, porque acho que de alguma forma condiciona os espectadores, uma vez que Alice é uma metáfora sobre o desaparecimento e isso obriga os espectadores a não colocarem muitas questões sobre o seu desaparecimento." (M. Martins em entrevista a T. Pimentel, *op. cit.*, p. 66).

<sup>825</sup> A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 109.

<sup>826</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>827</sup> Cf. J. A. Dias, *op. cit.*

<sup>828</sup> "Lisboa deixa de ter a dimensão de cenário familiar e reconhecível que acolhe ou cria personagens. Isto é uma primeira vez no cinema português. Fazendo uma pequena digressão, pensemos em universos tão diferentes no «caso» português, que até se negam e se contradizem - João César Monteiro, Fernando Lopes, Joaquim Leitão, «novos» como João Pedro Rodrigues, Pedro Costa, Cláudia Tomaz, Miguel Gomes (podíamos ainda referir o exemplo de cineastas estrangeiros que olharam para a cidade, como Wim Wenders ou Alain Tanner). Vemos que neles, e apesar de todas as reformulações ou reinvenções figurativas e obsessivas de cada um dos autores, a cidade permanece (ainda) um espaço com a dimensão humana, um bairro (quando o cinema português quis fazer «saga urbana à americana», muitas vezes «thriller» ou policial, o resultado, e não só por falta de meios, se aproximou da paródia, algo, essa espécie de pequenez endémica do que é familiar, que um cineasta como Joaquim Leitão captou com alguma auto-ironia, em «Duma vez por Todas», já nos distantes anos 80)." (V. Câmara, *op. cit.*).

contracena directamente com Mário, tornando-se a sua grande adversária<sup>829</sup>. O autor não filma a nossa capital como a cidade pitoresca, soalheira, popular, calorosa e afável que habitualmente é retratada no Cinema, como um postal ilustrado para turista ver: neste filme, repetimos, essa Lisboa também desapareceu<sup>830</sup>. O que nele se pode ver é uma cidade invernosa, chuvosa, enevoada, fria, mesmo gelada, cosmopolita, hostil, sinistra, entupida de trânsito e povoada por uma espécie de «zombies» alienados, indiferentes, anónimos, isolados e solitários, que somos todos nós, uma cidade que ultrapassa o cliché dos acolhedores bairros históricos, ou a mera circunscrição aos bairros degradados, para se alargar ao quotidiano contemporâneo dos subúrbios e seus respectivos fluxos massivos<sup>831</sup>, o que faz de Lisboa um espaço de passagem, labiríntico e abstracto (mesmo quando entra no interior dos edifícios, nas suas escadas e patamares), próprio de qualquer grande metrópole<sup>832</sup> e que, no limite, podia ser o de qualquer outra cidade<sup>833</sup>.

"É assim que encontramos Mário no quotidiano errante da cidade, cidade-monstro-máquina, que despeja carros e vidas, que grita e elanguesce por entre barulhos ensurdecedores do trânsito e uma chuva modorrenta que parece corroer o horizonte<sup>834</sup>."

Este resultado é conseguido através de três pontos estratégicos fundamentais: a incorporação na própria narrativa de planos da cidade que resultam de outras câmaras (mini-dvs, dispositivos de videovigilância e respectivas ampliações impressas em papel, que já foram analisadas), o recurso a figurantes «reais» e a direcção de fotografia do filme.

A cidade é permanentemente atravessada por multidões que se arrastam apressadas nos seus quotidianos alheados, imunes, indiferentes ao que se passa à sua volta. Poderíamos pensar que são compostas por toneladas de figurantes magistralmente coreografados, pela forma como circulam à volta de Mário, ignorando-o totalmente a ele e aos seus folhetos, e pelo facto de nunca encararem a câmara. A verdade é que, por constrangimentos orçamentais<sup>835</sup>, a figuração é composta por cada um de nós, se tivermos, por acaso ou hábito, passado num daqueles dias pelo local onde estava apenas mais um homem, no qual nem sequer reparámos bem, apesar de parecer cansado, triste

<sup>829</sup> Cf. M. Martins em entrevista a A. S. Dias ("Por Outro Lado" - extras DVD).

<sup>830</sup> Cf. V. Câmara, *op. cit.*

<sup>831</sup> Cf. E. Barros, *op. cit.* e A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 108.

<sup>832</sup> Cf. R. P. Vieira, *op. cit.*

<sup>833</sup> Cf. M. Martins em entrevista a T. Pimentel, *op. cit.*, p. 67.

<sup>834</sup> J. Garcia, *op. cit.*, p. 50.

<sup>835</sup> Apesar de contar com o apoio do ICAM e da RTP, Alice, uma longa-metragem de 102 minutos, tem o mesmo orçamento (quinhentos mil euros) que alguns filmes publicitários de trinta ou quarenta segundos em que Marco Martins trabalhou. (Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 107).

e sozinho<sup>836</sup>, e de quem não queríamos certamente receber mais um folheto a publicitar um restaurante indiano ou um curso de inglês<sup>837</sup>. Assim, hipoteticamente, somos também nós, cristalizados em imagens-espelho, quem desfila pelas ruas, perante os olhares múltiplos de Mário (já que ele consegue observar vários ecrãs ao mesmo tempo), nas longas sessões de visionamento de cassetes.

No que respeita à fotografia, o tratamento que é dado à cor e as opções tomadas nesse sentido, contribuem para a substituição do «mito da cidade branca<sup>838</sup>» por uma cidade pintada de azuis-chumbo<sup>839</sup>. A opção de filmar no Inverno, o que é raro até por ser mais difícil - é menos cómodo, há menos luz e os dias são mais curtos<sup>840</sup> - serviu um dos objectivos do realizador: mudar a percepção da realidade por parte do espectador, levando-o a olhar para a cidade de uma forma diferente<sup>841</sup>, até porque a maioria dos pontos de vista sobre Lisboa são filmados a partir de locais onde as pessoas geralmente não têm acesso, facultando-nos a perspectiva de uma cidade alternativa.

Por outro lado, a substituição da figuração pelos reais transeuntes da cidade implicou opções técnicas específicas, tendo em vista determinados resultados plásticos: por exemplo, o uso de teleobjectivas foi fulcral para que as pessoas não percebessem que estavam a ser filmadas. Esta estratégia sugere também que situações como desfoques ou pessoas e carros a passar à frente da câmara, geralmente vistas como erros, se tornassem naturais e assumidas como parte integrante da própria estética da obra. Além disso, como não era possível controlar a cor do guarda-roupa dessa gente, o realizador sentiu a necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio<sup>842</sup>, pelo que a estação do ano seleccionada, bem como a utilização de teleobjectivas, mais do que conferirem à cidade um ar opressivo, quase ameaçador, trazem ao filme uma homogeneidade visual, um equilíbrio cromático que só é praticamente interrompido por um apontamento colorido: os *origamis*, cães de papel feitos por um mendigo, que Mário coleciona e que também assinalam a passagem do tempo<sup>843</sup>, à medida que os acumula.

---

<sup>836</sup> "Em 11 semanas de rodagem houve três ou quatro pessoas que falaram comigo. (...) Eu pensava: «E se isto fosse verdade?» Este homem está realmente sozinho." (Nuno Lopes em entrevista a A. P. Coelho, "O que mais me irrita é um actor não arriscar", in *Pública*, nº 490, 16 de Outubro de 2005, p. 44).

<sup>837</sup> "(...) foi muito impressionante, porque nós filmámos em situações reais - nem sequer a câmara estava escondida porque as pessoas já estão muito habituadas a ver câmaras nas ruas - e ninguém reconhecia o Nuno. Para as pessoas, ele era um pai que estava a distribuir folhas com a cara da filha desaparecida e ninguém parava um segundo que fosse para saber o que se passava. Se havia uma tese no filme, ela era diariamente confirmada na rodagem." (M. Martins em entrevista a E. Barros, *op. cit.*).

<sup>838</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>839</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 106.

<sup>840</sup> Cf. M. Martins em entrevista a E. Barros, *op. cit.*

<sup>841</sup> "Os filmes de que eu gosto são os que mudam a nossa percepção da realidade. Era o que eu queria fazer com Lisboa em Alice que as pessoas depois de verem o filme olhassem para a cidade de outra forma." (*Ibidem*).

<sup>842</sup> Cf. M. Martins, *making-of* (extras DVD).

<sup>843</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 110.

Esta Lisboa vista predominantemente de cima<sup>844</sup>, em planos picados pouco comuns, porque é no alto dos prédios, nos terraços, varandas e janelas que Mário instala estrategicamente as suas câmaras, cujo desdobramento panóptico<sup>845</sup>, juntamente com as opções técnicas acima referidas, seria só por si o suficiente para perturbar a nosso olhar quotidiano em relação à cidade, esta Lisboa, dizíamos, é misturada, fundida com as texturas dos diversos tipos de imagem e com a própria manipulação da velocidade de captura: através da técnica do «*frame-sim, frame-não*» e da suspensão, da desconstrução temporal<sup>846</sup> provocada pela transformação das imagens filmadas em fotogramas impressos, esta obra inscreve-se inequivocamente no universo das preocupações espaciais e rítmicas, centrais na teoria de Canudo.

O tempo do filme, enquanto factor dramático determinante<sup>847</sup>, é também o da urgência de uma busca, de um querer estar em todo o lado ao mesmo tempo<sup>848</sup>, de um ritmo marcado por um contra-relógio permanentemente confrontado com a possibilidade de ser tarde demais, ou do esgotamento de um prazo que não se sabe qual é, como se a esperança tivesse uma validade limitada ou durasse apenas tanto como o tempo de gravação de cada cassete<sup>849</sup>. Há um dia (o do desaparecimento de Alice, há cento e noventa e três dias) que é obsessiva e rigidamente repetido, até à literal exaustão, um dia a que foram arrancados o passado e o futuro, «gerúndio redito todas as manhãs<sup>850</sup>», pelas vidas adiadas, suspensas, entre parêntesis. Se por isso mesmo, pela situação repetitiva do impasse, o ritmo do filme pode por vezes sugerir um arrastamento lento<sup>851</sup>, interrompido pela própria estratégia de montagem no que respeita ao *flashback*, a verdade é que Mário nem tem tempo para dormir, entre o trabalho, a reconstrução diária do mesmo percurso, a substituição das cassetes e o seu visionamento: como um turbilhão sem velocidade, um frenesim quase estático de tanto cansaço.

Paralelamente, o filme dá-nos também várias pistas que sugerem a sensação da passagem do tempo e do seu efeito sobre as personagens: a melhoria do «desempenho»

---

<sup>844</sup> Cf. K. Gomes, "Alice na cidade, Marco Martins na Quinzena", in *Público*, nº 5533, 19 Maio de 2005, p. 40.

<sup>845</sup> Cf. I. Reigner, *op. cit.*

<sup>846</sup> "(...) le film de Marco Martins a ce type de beauté: il a l'obsession du temps déconstruit, comme si les choses disparaissaient, ou advenaient, uniquement durant les intervalles temporels où l'image manque. Se situer précisément entre les images, telle est l'ambition, l'immense audace, de ce film (...)." (A. Baecque, "Fantômes dans la ville", in *Libération*, 28 de Setembro de 2005).

<sup>847</sup> "(...) este tipo de histórias transforma o tempo num factor dramático. Por um lado, é mais difícil encontrar a criança, porque as pistas vão desaparecendo; pelo outro, é mais um dia que a mãe não a vê crescer. É duplamente dramático perde-se o crescimento de uma criança, e ao mesmo tempo vai-se perdendo a esperança de a encontrar." (E. Barros, *op. cit.*).

<sup>848</sup> Cf. M. Martins em entrevista a A. S. Dias, ("Por Outro Lado" - extras DVD).

<sup>849</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 109.

<sup>850</sup> Cf. J. A. Dias, *op. cit.*

<sup>851</sup> Cf. P. Mexia, *op. cit.*

de Mário que consegue visionar as cassetes cada vez mais rapidamente<sup>852</sup>; o sobressalto provocado pelo falso alarme (é encontrada uma menina mas que, afinal, não era Alice); a reacção dos pais no dia do quarto aniversário de Alice; o regresso à rotina quotidiana, principalmente no que respeita a Luísa e o referido cansaço de Mário, que chega mesmo a adormecer durante os visionamentos; a esperança que se vai desfazendo, a pouco e pouco<sup>853</sup>, nomeadamente através da voz das personagens secundárias, mas também manifestamente nas cenas finais de Mário, com destaque para aquela em que arranca as «fotografias» da parede, passando pelas sequências da desilusão final.

Esses ritmos múltiplos do filme são pautados por uma unidade sonora proporcionada pelos apontamentos musicais de Bernardo Sasseti, solos de piano que primam pela simplicidade<sup>854</sup> quase minimalista<sup>855</sup>, tão repetitivos quanto a rotina de Mário, com variações mínimas, quase imperceptíveis<sup>856</sup>. Um exemplo determinante será o excerto em que se começa por ouvir um «tique-taque» de relógio sem que se perceba muito bem se se trata de um ruído produzido por um objecto fora de campo, para apenas depois se concluir que esse som se integra na própria percussão musical. Merecem igualmente destaque os dois apontamentos de distorção sonora, ambos curiosamente associados à personagem de Luísa: na sequência que se segue à sua tentativa de suicídio, o som roufenho das vozes e ruídos fazem dessas imagens planos-subjectivos-sonoros, e não visuais, como geralmente acontece. O mesmo se passa numa das cenas da piscina em que as vozes são abafadas porque Luísa tem água nos ouvidos. À parte disso, todo o tratamento sonoro de Alice converge para duas premissas fundamentais: a parafernália de ruídos da cidade, portanto «reais» (desde o barulho do trânsito na estrada molhada pela chuva, passando pelo comboio<sup>857</sup>, até à gaita do cego da Baixa) e, por outro lado, o silêncio<sup>858</sup> promovido por uma invulgar economia narrativa de excelência que reduz significativamente o número de diálogos apenas ao essencial, expurgando o guião de «palha sentimental e outras prolixidades<sup>859</sup>».

---

<sup>852</sup> "Ao princípio só conseguia ver cada cassette quatro vezes mais rápido que a velocidade normal, hoje em dia consigo fazer isso mas consigo ver várias ao mesmo tempo." (Diálogos do filme *Alice*, de M. Martins).

<sup>853</sup> Cf. M. C. Ferreira, *op. cit.*.

<sup>854</sup> Cf. E. P. Coelho, *op. cit.*.

<sup>855</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 107.

<sup>856</sup> Cf. S. G. Silva, "Marco Martins estreia novo filme em França", in *Jornal de Notícias*, 28 de Setembro de 2005, p. 40.

<sup>857</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 106.

<sup>858</sup> "Do primeiro guião que tive nas mãos ao que é o final, o que aconteceu foi cortar, cortar, cortar. Reduzimos cenas de quatro páginas para duas frases. O filme foi-se tornando cada vez mais silencioso. Ainda hoje acho que há cenas que se podiam ter cortado. Que não se precisa de falar tanto. Porque o filme é muito sobre o silêncio." (Nuno Lopes em entrevista a K. Gomes, "Actores de método: Nuno & Nuno", in *Y (Público)*, nº 5604, 29 de Julho de 2005, p. 28).

<sup>859</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 107.

"Desde a cena inicial, sonolenta e baça, com os pais ensonados, ao final extremamente cruel (um *happy end* boicotado), não há uma nota em falso, uma cena desnecessária, um plano preguiçoso <sup>860</sup>."

E isso justamente graças a essa estratégia narrativa contida, de estilo lacónico, mais sugestiva que explicativa, que prefere os verbos aos adjetivos<sup>861</sup>, as perguntas às afirmações, que opta por mostrar em vez de dizer<sup>862</sup>, porque Marco Martins acredita no poder das imagens para contar uma história<sup>863</sup>.

É inevitável fazer também uma, ainda que breve, referência à invocação do Teatro em Alice. Trata-se, mais uma vez, de uma presença literal já que Mário é actor de profissão<sup>864</sup>, o que tem a vantagem de nos permitir ver "a outra face do protagonista: de um lado, a nudez do desespero, do outro, o puro artifício<sup>865</sup>" e os aplausos. Nas cenas de palco parece haver algo que muda, que se abre (na iluminação, no registo interpretativo...) sugerindo "que é no «faz de conta», e só aí, que a existência parece emitir sinais vitais<sup>866</sup>", já que em todos os outros momentos Mário é como que somente um vulto<sup>867</sup> embrenhado numa busca insana<sup>868</sup>.

Estas diferenças, estes contrastes muitas vezes subtis, quer entre os dois registos de Mário, quer entre as diversas personagens, são sublinhadas e passíveis de serem analisadas também ao nível da própria realização e da forma como por vezes a câmara se posiciona em relação a cada uma delas: por exemplo, na sequência do «ataque de histerismo» de Luísa, a câmara mantém-se a uma certa distância, como se tivesse algum receio ou pudor em invadir aquele espaço, enquanto que noutros casos, "Marco Martins filma com a câmara tão colada ao corpo das personagens que os planos chegam a ficar desfocados<sup>869</sup>." Por conseguinte, a eficácia da direcção de actores está tão relacionada com o controle dos seus gestos, do seu corpo que dança desde as mãos até às lágrimas, como com a liberdade que lhes é conferida e que contribui para que as personagens se tornem mais reais<sup>870</sup>. No que respeita às cenas-corpo, além da «explosão» de Luísa destacam-se duas cenas a solo de Mário, aquela em que é apanhado nas televisões de

---

<sup>860</sup> P. Mexia, *op. cit.*

<sup>861</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>862</sup> "(...) senti que a história que queria contar se contava mais visualmente do que a nível literário e de diálogo." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, *op. cit.*, p. 7).

<sup>863</sup> "Tenho fé absoluta no poder das imagens para contar uma história (...). É por isso que se chamam *movie pictures* e não *talking pictures*..." (M. Martins em entrevista a A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 108).

<sup>864</sup> "Interessava-me explorar uma personagem extremamente obsessiva que, reagindo à falta de acção do sistema, cria um sistema próprio, paralelo. Como tal, tinha que ser alguém criativo, um actor, alguém plausível. Ora a mãe tinha que representar alguém que acredita no sistema. Mas como ele está a ruir, não tem a que se agarrar." (M. Martins em entrevista a E. Barros, *op. cit.*).

<sup>865</sup> Cf. E. P. Coelho, *op. cit.*

<sup>866</sup> Cf. V. Câmara, *op. cit.*

<sup>867</sup> Cf. A. M. Carvalho, *op. cit.*, p. 106.

<sup>868</sup> Cf. M. C. Ramos, "Alice já não mora aqui", in *O Independente*, 7 de Outubro de 2005.

<sup>869</sup> *Ibidem*.

<sup>870</sup> Cf. M. C. Ferreira, *op. cit.*

uma montra e o momento em que arranca as fotos da parede. Curiosamente, ambos os casos parecem coincidir com as situações em que a personagem se perde no emaranhado de imagens<sup>871</sup>, no primeiro para descobrir o seu método, no segundo para dele aparentemente desistir. Inclusivamente foi cortada uma cena do filme em que, no dia em que Alice desapareceu, Mário faz o percurso físico que tenta adivinhar aquele que a menina poderia ter feito, esforçando-se por perceber por onde é que ela terá saído da escola. Segundo o realizador, esse trajecto equivaleria a um percurso interior da personagem entre um antes (a esperança, de dia) e um depois (o desespero, ao anoitecer, quando encontra aberta uma porta da escola que dá acesso directamente à rua), como se se tratasse de uma passagem, de uma transformação emocional materializada no percorrer de um determinado trajecto<sup>872</sup>. Em relação à liberdade, a questão estará relacionada, pelo menos em parte, com o que foi analisado no capítulo anterior relativamente aos condicionamentos provocados pelos constrangimentos orçamentais. Poderá parecer paradoxal incluir na mesma argumentação a palavra «liberdade» ao lado de expressões como «condicionamentos» ou «constrangimentos», mas a verdade é que determinadas opções estratégicas e, até certo ponto, técnicas como a redução da equipa (a doze pessoas) e o aligeiramento dos meios podem contribuir, como se analisou<sup>873</sup> e aqui se reitera através de um caso concreto, para um aumento da capacidade de improvisação<sup>874</sup> e consequente acréscimo de criatividade no acto de rodagem, por parte de toda a equipa<sup>875</sup>.

Finalmente, *Alice*, enquanto filme-poema<sup>876</sup> pautado por um tom que pode remeter para um certo realismo interior<sup>877</sup>, apresenta uma característica de extrema importância do ponto de vista da recepção: trata-se de uma obra aberta em que toda a estratégia de sub-representação intencional abre espaço para que o público participe numa espécie de adivinhação do não-dito, para que intervenha na própria «tese» do filme - a da solidão na urbanidade e do alheamento dos outros -, convidando-o a pensar<sup>878</sup>. Porque através das câmaras de vigilância cada espectador pode, virtualmente, encontrar-se dentro do próprio

---

<sup>871</sup> "Cette confrontation entre la ville machine et la face humaine atteint dans *Alice* la dimension poignante de la tragédie d'un homme seul. Perdu face au monde, aux images, au non-sens de sa vie, à la répétition infinie de ses propres angoisses." (A. Baecque, "Fantômes dans la ville", in *Libération*, 28 Setembro de 2005).

<sup>872</sup> Ver cenas cortadas (extras DVD).

<sup>873</sup> Cf. Capítulo 6.1. "Produção", pp. 106-107.

<sup>874</sup> "(...) havia aquela coisa de ter uma filmagem prevista para uma rua, de repente olhar para a rua ao lado, a luz ser melhor e filmar ali..." (M. Martins em entrevista a J. Mourinha, *op. cit.*, p. 6).

<sup>875</sup> "Existe neste aspecto algo que me fascina imenso que é explorar a liberdade que a falta de meios dá, ou seja, ter uma equipa muito pequena e, por consequência, muito móvel, dá espaço para a improvisação, para se criar no acto da filmagem, e é bom deixar as coisas acontecerem." (M. Martins em entrevista a F. F. Álvaro, *op. cit.*, p. 31).

<sup>876</sup> "Brutal, fulminante, nó, «Alice» consegue igualmente instituir um quê de poético em tomo da dor." (J. Garcia, *op. cit.*, p. 50).

<sup>877</sup> Cf. P. Mexia, *op. cit.*

<sup>878</sup> Cf. M. Martins em entrevista a A. S. Dias, ("Por Outro Lado" - extras DVD).

filme, todo o público tem a possibilidade de se constituir como elemento de um coro grego hipotético de uma cidade vigiada em que todos nós vagueamos, como robôs. Nessa deambulação aparentemente errante, somos tão «desaparecidos»<sup>879</sup> como a própria menina, tão anónimos e desatentos que parecemos nem perceber que os nossos dispositivos de segurança não castigam o agressor mas a nós próprios que, como Mário, nos fechamos numa espécie de jaula virtual, à qual só podemos escapar em locais recônditos (onde nem cabemos de pé, como na cena do aeroporto), fruto de uma paranóia generalizada face a um medo de algo que não sabemos onde nem quando vai atacar e que, impotente para evitar o perigo, se limita a constatar algo que já aconteceu, que é passado<sup>880</sup>.

Marco Martins acredita na escolha, inclusivamente naquela que o próprio acto de ir ao cinema implica (sobretudo a de não consumir aquilo que nos é imposto sem ponderar o que se está a ver). Apesar de reconhecer que as pessoas têm cada vez mais dificuldade de pensar, o jovem realizador confia no Cinema como forma de contribuir para uma cultura do pensamento<sup>881</sup>. Por isso mesmo, se pode ser apreciado como um dos mais dignos representantes do Cinema português contemporâneo, tirando partido de toda a tecnologia ao seu dispor e sobretudo por pensar sobre ela, Marco Martins poderá ser também considerado, provavelmente sem se dar conta, um ilustre representante das ambições canadianas para a Sétima Arte.

---

<sup>879</sup> Cf. R. Silva, "Somos todos desaparecidos", in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005, p. 36.

<sup>880</sup> Cf. M. Martins em entrevista a A. S. Dias, ("Por Outro Lado" - extras DVD).

<sup>881</sup> Cf. *Ibidem*.

## CONCLUSÃO

"O momento de maior libertação das artes  
é o das grandes construções.  
No presente, é o nosso.  
E todas as artes estão solidárias<sup>882</sup>."

No princípio tudo era novo. Inventavam-se palavras que tentavam definir cirurgicamente as técnicas, os processos, os criadores e a própria Arte cinematográfica. Delineavam-se as regularidades, os procedimentos recorrentes que pudessem ser considerados específicos, as particularidades da extraordinária invenção. Por entre hesitações próprias da perplexidade, o Cinema, titubeante e indisciplinado, procurou desde cedo rasgar a sua teoria, provavelmente sem que Canudo e seus contemporâneos se dessem conta de que certas preocupações de então continuariam a ocupar os seus homólogos ao longo dos cem anos que se seguiram. Se entre essas inquietações se podem contar os neologismos que perduram, as linhas que contribuem para a afirmação de uma linguagem própria ou para a reiteração de um estatuto artístico face a uma perspectiva meramente industrial, elas não terão negligenciado a questão do mito do Cinema Total. É a ele que, por exemplo, Bazin atribui o próprio nascimento do Cinema: à convergência dos esforços dos pioneiros na procura de uma representação integral da realidade que fosse capaz de criar a ilusão perfeita da reconstituição do mundo através do som, da cor e do relevo<sup>883</sup>.

"Se o cinema ao nascer não teve logo todas as virtudes do cinema total do futuro, foi contra vontade sua e somente porque as suas fadas eram tecnicamente incapazes de lhas conceder, não obstante os seus desejos<sup>884</sup>."

Mas se Canudo e Bazin estão de acordo quando reconhecem que o Cinema não nasceu pronto e que ainda não foi completamente «inventado!»<sup>885</sup>, se os dois autores convergem quando vêem a Sétima Arte mais do que como uma linguagem dos lábios, uma linguagem da alma<sup>886</sup>, a maneira como cada um deles se relaciona teoricamente com o referido mito terá aparentemente origem em abordagens diferentes. Canudo defende as potencialidades do Cinema como representação por excelência da vida dos homens, nomeadamente através do documentário, mas a questão da Obra de Arte Total na Teoria

---

<sup>882</sup> "L'heure de la plus grande libération des arts est celle des grandes constructions. A présent, c'est la nôtre. Et tous les arts sont solidaires." (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, p. 41).

<sup>883</sup> Cf. A. Bazin, "Le mythe du Cinéma Total", in *QC*, pp. 22-24.

<sup>884</sup> "Si le cinéma au berceau n'eut pas tous les attributs du cinéma total de demain, ce fut donc bien à son corps défendant et seulement parce que ses fées étaient techniquement impuissantes à l'en doter en dépit de leurs désirs." (*Ibidem*, p. 23. Tradução da edição portuguesa, p. 27).

<sup>885</sup> Cf. *Ibidem*, p. 23.

<sup>886</sup> Cf. A. Bazin, "Le «Journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson", in *QC*, p. 119.

das Sete Artes parece prender-se mais com a síntese das diferentes disciplinas artísticas do que com uma ambição de aproximação à realidade. Se se aceitar a redutora divisão das tendências cinematográficas entre realismo e formalismo<sup>887</sup> ou, se se preferir, entre realismo e expressionismo<sup>888</sup>, não parece possível, por tudo o que se procurou analisar, considerar Canudo exclusivamente ancorado à primeira, como de uma forma geralmente consensual se coloca Bazin. Ricciotto Canudo pode assim, antecipadamente, ter também introduzido o compromisso entre as duas tendências.

Mais do que um concorrente do pintor, do dramaturgo e do romancista<sup>889</sup>, o verdadeiro cineasta-«écraniste», o criador cinematográfico por excelência, mas enquanto moderador de um processo resultante de uma alma colectiva, seria aquele que saberia como tirar partido da influência positiva das outras Artes, contribuindo reciprocamente para o desenvolvimento destas, abrindo-lhes novas vias de expressão. Por outras palavras, o realizador canadiano será um artista-respigador<sup>890</sup> capaz de ir além de uma relação explícita<sup>891</sup> entre o Cinema e as restantes disciplinas artísticas (como o «Teatro filmado» ou os filmes sobre Arquitectura, Pintura, Escultura, Música, Poesia ou Dança), arquitectando, pintando, esculpindo, compondo, escrevendo ou coreografando as suas criações fílmicas com vestígios cuja presença é, por vezes, quase imperceptível (filmes feitos de Música, Poesia, Pintura...). Assim, mesmo que o Cinema ainda se possa considerar jovem, a sua história parece infinita porque nele se prolongam as vastas heranças das outras Artes<sup>892</sup> e, enquanto forma popular capaz de as difundir no espaço público, poderá ter um relevante papel a desempenhar no processo de mediação da Arte<sup>893</sup>.

Existirão seguramente múltiplas vias e possibilidades de tentar contribuir para uma observação descomplexada do estatuto ou da especificidade artística do Cinema no que respeita às influências ou interferências das outras Artes no seu domínio, de forma a que isso possa ser construtivo em ambos os sentidos: para o Cinema e para as outras

---

<sup>887</sup> Em *Teorias do Cinema*, Andrew Tudor assinala a polarização da estética da Sétima Arte, a seu ver obsessiva, entre os Lumière e Méliès, entre o realismo e o formalismo, entre a não-interferência ou a interferência do realizador (pp. 23, 25). O autor acrescenta ainda a oposição igualmente simplista entre "o cinema americano «natural» e linear, e o europeu, «estético» e mais complexo." (A. Tudor, *op. cit.*, p. 25).

<sup>888</sup> Cf. A. Bazin, "Le «Journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson", in *QC*, p. 122.

<sup>889</sup> "En d'autres termes, au temps du muet, le montage évoquait ce que le réalisateur voulait dire, en 1938 le découpage décrivait, aujourd'hui enfin, on peut dire que le metteur en scène écrit directement en cinéma. L'image - sa structure plastique, son organisation dans le temps - parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité. Le cinéaste est, non plus seulement le concurrent du peintre et du dramaturge, mais enfin l'égal du romancier." (A. Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", in *QC*, p. 80).

<sup>890</sup> Cf. M. Beugnet, "Poétique de la marge: *Les Glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000", in *CC*, p. 232.

<sup>891</sup> Ainda que estabeleça comparações, por exemplo, entre De Sica e um pintor (A. Bazin, "De Sica metteur en scène", in *QC*, p. 325), ou entre Rossellini e um desenhador (A. Bazin, "Défense de Rossellini", in *QC*, p. 357), a estratégia central de Bazin não parece ser exactamente a mesma de Canudo.

<sup>892</sup> Cf. M. Scheinfegel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>893</sup> Cf. B. Lamizet, *op. cit.*, p. 139.

disciplinas artísticas. Mesmo a perspectiva que aqui se procurou seguir poderia ter conduzido a outros percursos, como o estudo integral (homérico) das obras de Canudo, procurando a análise complexa de todas as suas amplas vertentes (Teatro, Poesia, argumento, crítica e ensaio estéticos, etc.), ou o exame dos pontos de contacto entre as concepções estéticas de Nietzsche e Wagner, aqui referidas apenas de forma introdutória, com as Teorias do Cinema, nomeadamente através de um estudo de cada uma das Artes, à semelhança da opção metodológica seguida em *A Obra de Arte do Futuro*. Também se poderia ter recorrido exclusivamente ao estudo de um traço específico, como por exemplo (e apenas como isso mesmo, um exemplo) uma certa dimensão performativa do Cinema, intimamente relacionada com um lado mais efémero da Sétima Arte, que aqui se terá negligenciado e referido apenas superficialmente<sup>894</sup>.

No entanto, como se procurou justificar, uma leitura da obra canudiana sobre Cinema que se limite exclusivamente ao Manifesto das Sete Artes apresenta-se como tendencialmente redutora. Uma das particularidades mais evidentes do Cinema será efectivamente o facto de se tratar uma arte da combinação<sup>895</sup>, da poli-expressividade, da multiplicidade de perspectivas, de uma força centrífuga<sup>896</sup>, mas cuja capacidade de «síntese sem negação» se mostra capaz de condensar, assimilar, incorporar, de se apropriar de toda uma pluralidade de influências que são bem mais vastas do que os limites da Arte. Trata-se, portanto, de um complexo multidisciplinar composto de linguagens diferentes que nele se tornam complementares pela sua habilidade de tornar estético o que é comum, de sintetizar o sonho<sup>897</sup> e o conhecimento, contribuindo para um novo estado de

---

<sup>894</sup> Canudo aborda esta questão a partir do tema das «reposições». Se hoje o fenómeno se poderia facilmente justificar com a dificuldade dos espectadores de acompanharem a frenética sucessão de estreias massivas ao longo do ano, encontrando em determinado tipo de «ciclos» uma possibilidade para verem as obras que perderam, pode parecer estranho que no contexto de uma jovem Arte se sentisse necessidade de que, depois da época das grandes estreias, das novidades cinematográficas, se seguisse um período de alguns meses em que certos filmes voltavam a ser exibidos. Ainda que o autor reconheça aqui um sintoma de mero interesse comercial, Canudo prefere apontar para outro tipo de motivação, mais próxima da sua procura das especificidades cinematográficas, que se prende com o desejo de rever os filmes, alimentado pela efemeridade do Cinema (R. Canudo, "Films en couleurs", in *UI*, p. 273). Se a Sétima Arte partilha com as Artes Plásticas o facto de ter um suporte, neste caso a película (como o pintor terá a tela e o escultor, por exemplo, a pedra), por outro lado tem em comum com as Artes Performativas a efemeridade de um acontecimento e os rituais que lhe são próprios. Ainda que o vídeo e o DVD tenham, de certa forma, subvertido todo este processo, quando se fala da apresentação tradicional de uma obra em sala, ao acabar o filme, tal como quando num concerto os músicos cessam de tocar, ou quando baixa o pano no Teatro, termina também o «acontecimento». E a argumentação poderia continuar alegando, por exemplo, quer o valor do único, do original nas Artes Plásticas face à multiplicidade de apresentações por um artista executante nas Artes Performativas, quer a questão da «reprodutibilidade técnica» do Cinema e da Fotografia...

<sup>895</sup> Apesar de Jacques Aumont, nesta passagem, se referir especificamente à montagem, parece interessante estender a ideia do Cinema como Arte da combinação aos múltiplos níveis de interferências que a compõem. (Cf. J. Aumont, *A estética do filme*, p. 53).

<sup>896</sup> Cf. G. Lechevalier, "Le cinéma et la synthèse des arts. Un nouvel état d'intelligence", in *Le Septième Art: le cinéma parmi les Arts*, pp. 231-232, 235.

<sup>897</sup> Cf. B. Lamizet, *op. cit.*, p. 147.

inteligência<sup>898</sup>, estimulante para o público<sup>899</sup> por convidar à sua inclusão participativa no processo de unificação simbólica<sup>900</sup>, de tradução de todas essas interferências.

É claro que no período de tempo que separa Ricciotto Canudo dos seus herdeiros, o Cinema esteve em constante progresso, seja a nível técnico (som, cor, iluminação artificial, mobilidade da câmara, efeitos especiais e, mais recentemente, tecnologias digitais de captação de imagens e montagem), no conseqüente enriquecimento dos meios de expressão, da sua linguagem (enquadramentos, escala de planos, montagem, montagem paralela, montagem rápida, eclipse, etc.), ou no que respeita à diversidade temática<sup>901</sup> e à proliferação dos géneros<sup>902</sup>. Nesse sentido, por muito que Canudo se entusiasmasse com as experiências pioneiras relativas à cor e ao som, apenas poderia supor os resultados práticos que viriam a ter e, ainda que faça alusão às escalas de planos, o autor não dispunha de uma capacidade argumentativa plena no que à montagem diz respeito. Só que isso não deverá servir de pretexto para diminuir o valor ou a actualidade da Teoria das Sete Artes, até porque muitos desse aspectos continuam a evoluir, a desenvolver-se e a levantar questões teóricas que se encontram longe de estarem unanimemente encerradas...

O facto de aqui se argumentar a pertinência contemporânea de determinados pontos colocados pela Teoria das Sete Artes não significa, no entanto, que não se reconheça que ela própria exige ser actualizada. Se fosse de outra forma, se se tratasse de uma Teoria perfeita, completa, definitiva (será que isso existe?) não faria provavelmente sentido continuar a pensar o Cinema. E isto não apenas por a Sétima Arte ter evoluído técnica e estilisticamente mas porque a própria concepção canudiana abre tantas portas como deixa «pontas soltas». Senão vejamos alguns exemplos: a própria classificação das Artes de que Canudo parte sugere uma revisão, na medida em que apresenta algumas lacunas e deixa certas questões por resolver; depois há que deslindar se se trata de uma mera classificação ou se as denúncias de uma tendência para a hierarquização, que coloca o Cinema numa posição altiva relativamente à outras disciplinas artísticas, são ou não justas; finalmente temos ainda o projecto claramente falhado do «Cinema Latino».

---

<sup>898</sup> Gaëtane Lechevalier refere-se a Eisenstein - no que respeita ao Cinema como possível síntese de todas as Artes e uma verdadeira síntese do conhecimento - e a Jean Epstein, que fala da Sétima Arte como um «novo estado de inteligência». (Cf. G. Lechevalier, *op. cit.*, pp. 234-235).

<sup>899</sup> Cf. B. Perron, *op. cit.*, p. 301.

<sup>900</sup> Cf. B. Lamizet, *op. cit.*, p. 147.

<sup>901</sup> Cf. A. Bazin, "Pour un cinéma impur - défense de l'adaptation", in *QC*, pp. 104-105.

<sup>902</sup> Robert Stam sublinha o facto das taxinomias relativas aos géneros cinematográficos terem evoluído num sentido «heterotópico» muitas vezes impreciso: o conteúdo da história (filmes de guerra), a influência da literatura (melodrama, comédia) e de outras artes (musical), com base nos protagonistas (filme Astatre-Rogers, Schwarzenegger, Stallone...), no orçamento (*blockbusters*), na raça (cinema negro), na origem geográfica (*western*, cinema asiático...), na orientação sexual (cinema *gay* e lésbico). (Cf. R. Stam, *op. cit.*, p. 14).

Não tendo a presente investigação a arrojada pretensão de proceder a uma actualização da classificação das Artes no sentido de discutir a inclusão, por exemplo, da banda desenhada ou dos videojogos, há pelo menos três pontos dentro do próprio esquema canadiano que não deixam de provocar algum desconforto teórico. Em primeiro lugar parece pertinente questionar se o termo «Poesia» deveria ou não ser substituído pela designação de «Literatura», já que hoje essa parece ser a denominação que de uma forma prática abrange toda uma diversidade de géneros literários, no sentido da Arte das palavras escritas. Mas paralelamente a esta reflexão, surge de imediato o problema do Teatro: ou o moldamos à designação de Poesia-Literatura, privilegiando a sua dimensão dramática, em detrimento da performativa, da encenação propriamente dita ou - tal como Wagner parecia pretender para o seu Drama Musical, que confortavelmente se «arrumou» como um género específico da Música - é incontornável equacioná-lo como uma Arte com características próprias, mesmo se muitas delas são herdadas das suas «irmãs» (e será essa também uma das suas especificidades), que merecerá ser esquemática e autonomamente contabilizada. Na classificação de Ricciotto Canudo fica ainda por resolver um problema semelhante no que à Fotografia diz respeito<sup>903</sup>. Se é certo que há usos fotográficos extra-artísticos, como alguns tipos de retratos ou de fotojornalismo - como também há imagens em movimento que não são Cinema, como a televisão -, encará-la como uma mera «cópia» do real, negligenciando uma via de abordagem artística parece excessivamente redutor. Se se aceitar que ela não cria a eternidade, como a Arte, limitando-se a um «Isto-foi»<sup>904</sup> capaz de embalsamar o tempo, subtraindo-o à sua própria corrupção<sup>905</sup>, neste contexto, ela parece submeter-se a não ser mais que uma mera etapa de uma evolução cujo resultado final viria a confluir no surgimento da Sétima Arte. A diferença parece estar então entre considerar essa etapa apenas como um dispositivo técnico ou como Arte, mesmo no que concerne à sua influência em relação ao Cinema: ao pensar, por exemplo, em enquadramentos, pontos de vista, escalas de planos, na textura e no grão, ou na própria questão da cinegenia é possível equacionar que o que a Sétima Arte herdou da Fotografia vai muito além da pura mecânica.

---

<sup>903</sup> Recorde-se que Ricciotto Canudo reitera a impossibilidade de reconhecimento da Fotografia como Arte, pelo que neste ponto se propõe questionar a sua posição. Cf. Capítulos 2.1. "Definição de Cinema e das suas propriedades", p. 50; Capítulo 3.1. "A nova linguagem", pp. 57-58 e Capítulo 4. "A *Fábrica de Imagens* é uma Arte?", p. 74.

<sup>904</sup> Muito resumidamente, em *A Câmara Clara*, Roland Barthes reconhece que o noema «Isto-foi» pode mesmo ser encarado com indiferença, como uma coisa evidente, enquanto o *studium* corresponderia a investimento, a um empolgação e o *punctum* a um elemento acutilante de perturbação. A leitura desta obra tanto sugere a abordagem da Fotografia como Arte, como levanta questões sobre a aplicação dos seus princípios ao Cinema. (Cf. R. Barthes, *A Câmara Clara*, pp. 46-47, 110).

<sup>905</sup> Cf. A. Bazin, "Ontologie de l'image photographique", in *QC*, p. 14.

Na origem destas questões poderá estar, então, um outro problema passível de denúncia na Teoria das Sete Artes e que se prende com a posição cimeira, por vezes mesmo arrogante, em que Canudo coloca o Cinema, enquanto disciplina artística superior<sup>906</sup>. Mesmo que a postura do autor se prenda com um intuito de defesa de uma identidade própria da Sétima Arte, principalmente em relação às duas «Artes» que, no seu entender, mais de perto a poderiam ameaçar, o Teatro e a Fotografia, ela parece ser incompatível quer com as potencialidades de renovação e de estímulo para as outras disciplinas artísticas que o Cinema, enquanto Arte de síntese, poderia proporcionar ao incorporá-las nos seus próprios procedimentos criativos, quer com a humildade com que frequentemente nos seus textos o autor considerara o Cinema jovem, ignorante e desprovido de cultura e tradição<sup>907</sup>. Canudo parece hesitar entre esta prudente modéstia e um encantamento arrebatado que o leva paradoxalmente a afirmar que a maravilhosa complexidade do Cinema é o culminar de séculos de actividade humana<sup>908</sup> e que a sua forma, aparentemente definitiva desde a sua origem, se estendeu a todos os ramos de actividade e de saber<sup>909</sup>. Mais, pode mesmo equacionar-se que o autor coloca por vezes em causa o próprio estatuto do Cinema como Arte democrática quando atribui a uma elite intelectual o papel de cumprir os desígnios que lhe estariam destinados.

Essa postura de altivez poderá ter estado também presente quer na origem, quer na falência do projecto de «Cinema Latino» proposto por Canudo. Neste caso não se trata da elevação de uma Arte em relação a outra, mas da defesa de uma cultura e da alegação da sua excelência minuciosamente justificada. Para além de todas as armadilhas éticas que uma argumentação deste género poderá suscitar, ela coloca simultaneamente em causa uma das premissas propostas por Wagner para a *Obra de Arte do Futuro*, que deveria representar não tanto a síntese do espírito de uma nação - ou neste caso, mais exactamente, de uma cultura específica - mas a globalidade do espírito de uma humanidade livre, superando os constrangimentos respeitantes às nacionalidades, onde as marcas específicas de cada povo nunca deveriam funcionar como um espartilho, justificando-se apenas como um adereço resultante da diversidade individual<sup>910</sup>. Se a sugestão wagneriana coincide com os argumentos canudianos de internacionalização do

---

<sup>906</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", pp. 43-44.

<sup>907</sup> Cf. R. Canudo, "T.S.F. [Paris-Midi e Le Siècle, 1923], in *UI*, p. 310.

<sup>908</sup> Cf. R. Canudo, "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [Les Entretiens Idéalistes, 1911], in *UI*, p. 38.

<sup>909</sup> "(...) un art nouveau, ce «Septième» béni par des milliers d'hommes qui le servent, (...) a apporté une nouvelle joie au monde, un langage nouveau, une nouvelle rai-son de connaître et de comprendre la vie à travers les espaces. La «Forme» donnée par les frères Lumière à une «tentative», à une série de recherches, à un grand nombre de trouvailles, est définitive dans son ensemble, sinon dans les détails, toujours perfectibles; et les applications du Cinéma, tel qu'il fut révélé au mois de mars 1895, s'étendent aujourd'hui à toutes les branches de l'activité mondiale et du Savoir." (R. Canudo, "L'Usine aux Images - le premier cinéma" [L'Intransigeant, 1922], in *UI*, p. 132).

<sup>910</sup> Cf. Capítulo 1.2. "A *Obra de Arte do Futuro*", p. 34.

Cinema, enquanto linguagem universal, estes parecem entrar em contradição com quaisquer outros de origem nacional ou cultural<sup>911</sup>. Podem, até certo ponto, ser legítimos num contexto de defesa face à hegemonia americana, em que Canudo tanto se empenhou, mas podem também resultar num constrangimento, até mesmo de cariz industrial, quando hoje se pretende falar de Filmes-Mundo<sup>912</sup>.

Será que estas e outras fragilidades passíveis de crítica permitem pôr em causa a validade e pertinência geral da Teoria das Sete Artes? O próprio Ricciotto Canudo tinha esperança que as imperfeições e hesitações que perturbavam os pioneiros do Cinema viessem representar para as gerações futuras o mesmo que belos frescos antigos de pintores de uma fé estética inextinguível<sup>913</sup> e acreditava que se os artistas do mundo inteiro trabalhassem em prol da nova Arte, abandonando as vias fáceis, muitas vezes meramente comerciais, ela poderia aproximar-se cada vez mais do estatuto das suas «irmãs». Esforçando-se para que o Cinema representasse dignamente a nova civilização que, no seu entender, com ele nascia<sup>914</sup>, Canudo mobiliza artistas e escritores de vanguarda seja nos eventos que promove, como as iniciativas do Clube dos Amigos da Sétima Arte (C.A.S.A) ou os ciclos de Cinema no Salon d'Automne, seja nas publicações que funda e dirige<sup>915</sup>, como a *Gazette des Sept Arts* (1922)<sup>916</sup>.

Por considerar que a técnica é a dimensão cinematográfica que mais rapidamente se desenvolve<sup>917</sup>, abrindo depois portas para que se comecem a ter em conta os seus aspectos estéticos mais significativos, a cumplicidade entre a ciência e a indústria<sup>918</sup> assume para Canudo uma importância determinante: já não é a Natureza nem Deus, mas a vontade do homem que tem o poder de dar origem a novas criaturas - as Máquinas. A relação entre os homens e as coisas, entre as formas e os espíritos, passa a ser pautada pela «visão e sensação sintética do dinamismo cósmico» - o Ritmo<sup>919</sup>, que implica a coordenação do Espaço e do Tempo<sup>920</sup>. Na sua ansiedade de imensidão, de

<sup>911</sup> Cf. Capítulos 3.1. "A nova linguagem" e Capítulo 5.1. "O «Filme Latino»".

<sup>912</sup> Cf. Capítulo 6.2. "Distribuição", pp. 112-113.

<sup>913</sup> Cf. R. Canudo, "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [L'Amour de l'Art, 1921, in *UI*, p. 98.

<sup>914</sup> Cf. R. Canudo, "L'Usine aux Images - le premier cinéma" [L'Intransigeant, 1922], in *UI*, p. 132.

<sup>915</sup> A. Baecque, "Canudo, premier cinématophile", in *Cahiers du Cinéma* n° 498, Jan. 1996, p. 52.

<sup>916</sup> Cf. G. Dotoli e J.-P. Morel, *op. cit.*, p. 8.

<sup>917</sup> Cf. Capítulo 2. "A Sétima Arte e a sua Estética", p. 41.

<sup>918</sup> "La somme de notre activité scientifique et industrielle, sous l'impulsion d'une volonté humaine sans pareille, produit tous les miracles de la vie moderne. Des miracles multiples. Tout homme, où qu'il soit, en est touché. Une usine en mouvement; une machine lancée sur les routes de la terre, de l'eau et de l'air (...)." (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, pp. 4-5).

<sup>919</sup> "Et voilà. Ce n'est plus «la Nature». Ce n'est plus « le Dieu». Ce n'est plus l'aspect des animaux ou des hommes. Ce n'est plus l'esprit de leur passion. Ce sera la puissance des forces naturelles universelles, telles que l'homme a su les découvrir et les asservir, créant le monde formidable des nouveaux organismes des nouvelles formes asservies à son existence, ses créatures: ses Machines. Ce sera la vision et la sensation synthétique du dynamisme cosmique, qui ordonne et entraîne hommes et choses, et qui fond et confond les formes et les esprits en une seule puissance toute puissante: le Rythme." (*Ibidem*, p.14)

<sup>920</sup> Cf. E. Bullot, "La promesse", in *Le Septième Art: le cinéma parmi les arts*, p. 63.

divinização<sup>921</sup>, a humanidade não venceu a morte mas «vivificou a vida»<sup>922</sup>, pela sua "vontade de fixar em aspectos rítmicos as mais vastas inquietudes da *anima mundi* contemporânea<sup>923</sup>". É por isso que a nova Arte se quer grande e nobre, mais sensual (sinestesia<sup>924</sup>) e cerebral que sentimentalista<sup>925</sup>. Acontece que algo de novo, como uma nova Arte, nunca poderia manifestar a sua essência no início, apenas ao longo da sua evolução<sup>926</sup>.

"Se reunirmos factos do passado, coisas efectivamente levadas a cabo, para obtermos uma imagem de um certo objecto de acordo com a respectiva manifestação fenoménica ao longo da história da humanidade, podemos seguramente indicar os traços mais específicos desse objecto; e acontece muitas vezes que da observação rigorosa de um desses traços específicos cresce em nós a mais convicta compreensão do todo, ou seja, perante a confusa generalidade do todo, somos frequentemente obrigados a captá-lo segundo um certo traço específico, particular, obtendo a partir deste uma representação mental da totalidade; é o que sucede com o objecto aqui considerado, a arte, que oferece uma profusão de especificidades tão grande que, para podermos representar o objecto na sua universalidade, só podemos levar em consideração uma determinada parte do mesmo, precisamente aquela que nos surge como mais significativa para a perspectiva em que nos situamos, de modo a não nos perdermos na multiplicidade dos pormenores e mantermos sempre presente o objectivo maior, mais universal. Mas a situação é exactamente inversa quando queremos representar-nos um estado futuro: para tanto dispomos de um único critério, e esse não se situa no âmbito do futuro, dentro do qual deverá chegar a configurar-se o estado que nos ocupa, mas sim no passado e no presente, ou seja, no âmbito onde ainda estão vivas todas as condições que tornam hoje ainda impossível a realização do estado futuro que entrevemos, e que fazem com que necessariamente ocorra o oposto (...) do estado presente que reconhecemos como mau<sup>927</sup>."

Tendo em conta que o argumento estético não pode ser reduzido à discussão da «essência», na medida em que aquilo que ela representa para uns pode consistir num aspecto meramente residual para outros, já que o Cinema resulta da combinação de características muito diversas<sup>928</sup>, recorde-se que, se aqui se tomou como objecto a Teoria

---

<sup>921</sup> "Cependant, nous avons besoin d'oubli mystique. (...) Nous avons besoin de nous sentir immenses. Nous tendons ainsi à la divinité. Nous n'avons oublié (...) la perfection idéale de la plus vaste communauté, qui nous agrandit jusqu'aux dernières limites de l'univers." (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, p. 10)

<sup>922</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>923</sup> "(...) la volonté de fixer en aspects rythmiques les plus vastes inquiétudes de l'*anima mundi* contemporaine. L'art nouveau se veut grand." (*Ibidem*, p. 58).

<sup>924</sup> Cf. E. Bullot, *op. cit.*, pp. 59, 63.

<sup>925</sup> "(...) contre tout sentimentalisme dans l'art et dans la vie, nous voulons un art plus noble et plus pur, qui ne touche pas le cœur, mais qui remue le cerveau et le sang, qui ne charme pas, mais qui fait penser et nous exalte sensoriellement. (...) Voilà pourquoi l'art moderne est à la fois furieusement cérébral et sensuel. Voilà pourquoi nous sommes Cérébristes." (R. Canudo, *Hélène, Faust et Nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, pp. 61-62)

<sup>926</sup> "Suivant une formule de Nietzsche, ce n'est jamais au début que quelque chose de nouveau, un art nouveau, peut révéler son essence, mais, ce qu'il était depuis le début, il ne peut se révéler qu'à un détour de son évolution." (G. Deleuze, "Chapitre 2 - récapitulation des images et des signes", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, p. 61).

<sup>927</sup> R. Wagner, *OAF*, pp. 207-208.

<sup>928</sup> Cf. A. Tudor, *op. cit.*, pp. 81, 84, 95.

das Sete Artes, compilada na obra póstuma *L'Usine aux Images*, o traço específico que se pretendeu observar foi a sua actualidade que se manifesta essencialmente em dois níveis: na manutenção de muitas das preocupações de Ricciotto Canudo nas abordagens teóricas que lhe sucederam e o facto de hoje o Cinema se encontrar num estádio de tal forma renovador que poderá ser tão exigente como o dos seus pioneiros. Mas a sugestão de contemporaneidade da concepção canudiana não se prende exclusivamente com uma dimensão teórica: o tipo de intervenção prática que protagonizou estimula a que se desvendem vestígios do seu trabalho nas tendências, nas escolas, nos métodos e nas próprias obras. Será demasiado arrojado equacionar um método de crítica e análise fílmica, em que o exercício que aqui se propôs com *Alice* seria apenas um exemplo a ser seguido, repetido, aperfeiçoado, desenvolvido? Não poderia ser considerado útil, até certo ponto, acalantar uma recuperação sistemática do tipo de programação do *Salon d'Automne*, adaptando-a ao Cinema contemporâneo? Será seguramente prudente que estas e outras sugestões continuem a assumir a forma interrogativa até porque...

"Tudo - ou quase tudo - o que Canudo sonhou fazer continua por fazer; todas as ideias que ele defendeu continuam a precisar de ser defendidas e se algumas portas que ele quis forçar se entreabriram (...), todos os redutos que ele prometeu conquistar, continuam por vencer<sup>929</sup>."

Entre arautos que lhe anunciam a morte<sup>930</sup> e os que apenas conseguem ver uma utopia<sup>931</sup> onde Wagner e Canudo vislumbraram um projecto de Obra de Arte Total, o Cinema continuará a renovar<sup>932</sup> a promessa de conciliação da Ciência e da Arte, das Artes entre si e, por via dos seus respectivos ritmos, do Espaço e do Tempo. Mesmo que por cumprir, essa promessa apresenta-se como infinita<sup>933</sup>, projectando no futuro, mais do que nas origens, a definição do Cinema como Arte<sup>934</sup>.

"O novo automatismo não vale nada em si mesmo se não estiver ao serviço de uma poderosa vontade de arte, obscura, condensada, aspirando a desenvolver-se por movimentos involuntários que

---

<sup>929</sup> "[Aujourd'hui encore le cinéma est une "ville sans chef", et, ce qui n'est pas moins grave, une foule sans prophète, car Canudo est mort trop tôt et nul ne l'a remplacé.] Tout - ou presque tout - ce que Canudo rêvait de faire reste à faire; toutes les idées qu'il défendait ont encore besoin d'être défendues, et si quelques portes qu'il voulait enfoncer se sont entrebâillées (...), tous les réduits qu'il s'était juré de conquérir, restent encore à réduire." (R. Jeanne, "Canudo et le Septième Art" [Le Forum, 1927], in *UI*, p. 348).

<sup>930</sup> Cf. E. Bullot, *op. cit.*, p. 70.

<sup>931</sup> Cf. G. Lechevalier, *op. cit.*, p. 228.

<sup>932</sup> Cf. E. Bullot, *op. cit.*, p. 70.

<sup>933</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 57, 69.

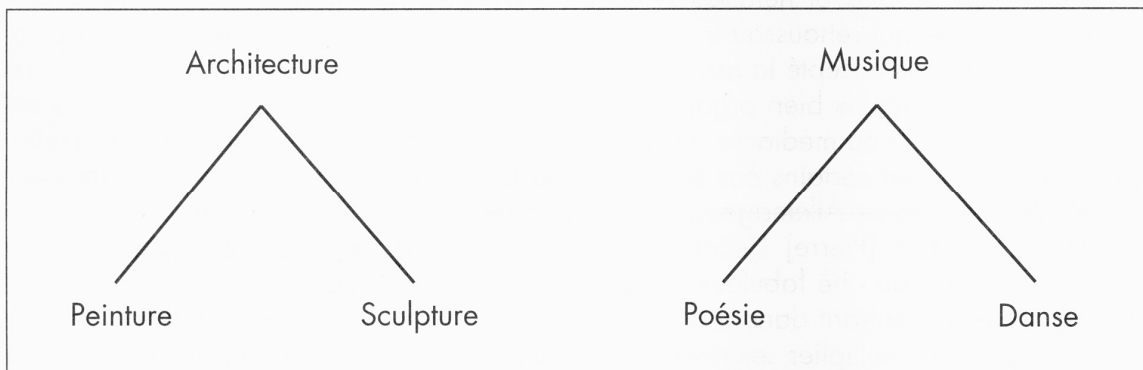
<sup>934</sup> "La situation du cinéma est à la mesure d'un défi qui engage le temps de manière d'ailleurs paradoxale (...). Le cinéma doit inverser le cours du temps. Sa vérité comme art n'est pas originelle; elle est future. Ce nœud temporel, complexe, reste constitutif des liens du cinéma avec l'art. Il noue le passé et le futur en une boucle qui n'a pas encore fini de nous surprendre en inquiétant aujourd'hui le foyer d'un dépassement du cinéma par lui-même. Comme si son avenir était originel." (*Ibidem*, pp. 57-58).

não a constriam. (...) O artista está sempre na situação de dizer ao mesmo tempo: reclamo novos meios e receio que os novos meios anulem qualquer vontade de arte ou façam deles um comércio, uma pornografia (...). É que o novo automatismo espiritual e os novos autómatos psicológicos dependem de uma estética antes de depender da tecnologia. (...) A redenção, a arte para além do conhecimento, é igualmente a criação para além da informação<sup>935</sup>."

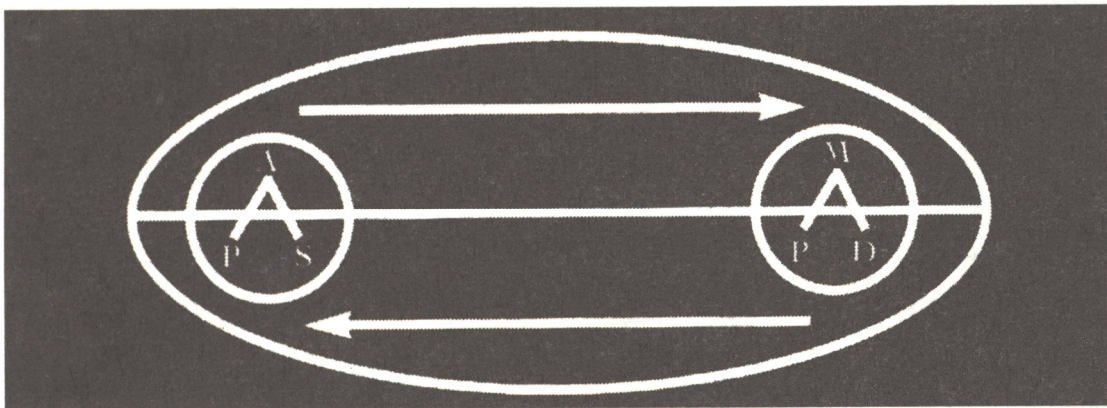
---

<sup>935</sup> "Le nouvel automatisme ne vaut rien par lui-même s'il n'est pas au service d'une puissante volonté d'art, obscure, condensée, aspirant à se déployer par des mouvements involontaires qui ne la contraignent pas pour autant. (...) L'artiste est toujours dans la situation de dire à la fois: je réclame de nouveaux moyens, et je redoute que les nouveaux moyens n'annulent toute volonté d'art, ou n'en fassent un commerce, une pornographie (...). C'est que le nouvel automatisme spirituel et les nouveaux automates psychologiques dépendent d'une esthétique avant de dépendre de la technologie. (...) La rédemption, l'art au-delà de la connaissance, c'est aussi bien la création au-delà de l'information." (G. Deleuze, "Conclusions", in *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, pp. 347-349, 354. Tradução da edição portuguesa, pp. 339, 341, 345).

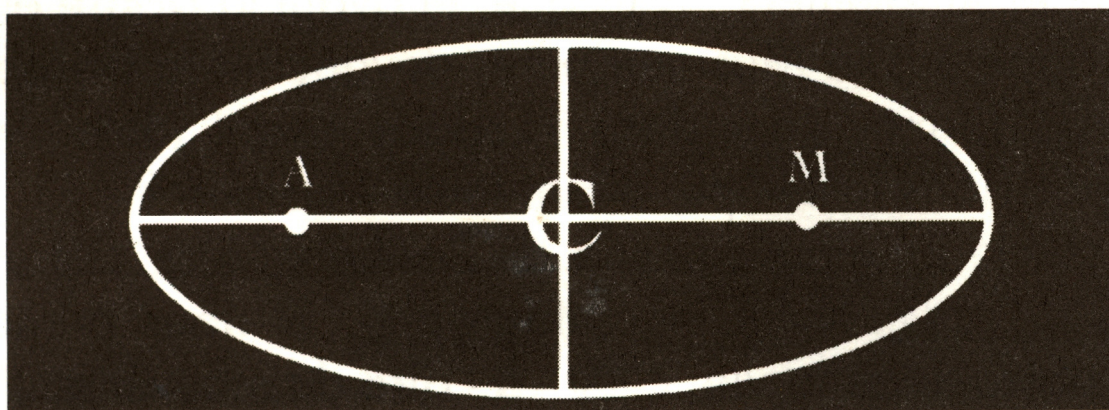
ANEXO 1<sup>936</sup>



Esquema 1



Esquema 2



Esquema 3

<sup>936</sup> R. Canudo, "Manifeste des Sept Arts" [Gazette des Sept Arts, 1923], in *UI*, pp. 162-164.

## ANEXO 2

# “ Le Septième Art ”

(LE CINÉMA)

SÉANCES ORGANISÉES

PAR LE

Club des Amis du Septième Art (C. A. S. A.)

sous la présidence de M. CANUDO

Extraits des Statuts des “ Amis du Septième Art ”

- a) Affirmer par tous les moyens le caractère artistique du Cinéma.
- b) Relever le niveau intellectuel de la production cinématographique française.
- c) Mettre tout en œuvre pour attirer vers le Cinéma les talents créateurs, les écrivains et les poètes ainsi que les peintres, les sculpteurs, les architectes et les musiciens des générations nouvelles.

### Première Séance

DU MERCREDI 15 NOVEMBRE, A 3 HEURES

ALLOCATION ET CAUSERIE

Fragments de films présentés par genres et par styles :

*Chevauchées. — Paysages (neige, soleil, nuit) —  
Mouvement de foule ;  
Interprétations plastiques : visionnaires, réalistes,  
déformées, caricaturales.*

### Deuxième Séance

DU MERCREDI 29 NOVEMBRE, A 3 HEURES

ALLOCATION ET CAUSERIE

**Le Décor et la Construction au Cinéma :**

*Reconstruction historique ;  
Construction décorative ;  
Construction dramatique ;  
Ameublement ;  
Décor naturel.*

### Troisième Séance

DU MERCREDI 13 DÉCEMBRE, A 3 HEURES

ALLOCATION ET CAUSERIE

**Éléments décoratifs apportés par le Cinéma :**

*Sports, danses, haute-école (films au ralenti) ;  
Vie des plantes (films accélérés) ;  
Océanographie.*

**La Science au service du Cinéma :**

*Le ciné-relief, le visiophone, le ciné en couleurs  
naturelles, etc.*

**Le Cinéma au service de la Science :**

*Le plan Biologique : démonstrations par le  
Cinéma.*

NOTA. — Le programme détaillé des conférences et de films projetés, sera distribué dans la salle.

"Programme du deuxième Salon du cinéma au Salon d'Automne, 1922",  
in *UI*, pp. 150-151.

# "Le Septième Art"

(LE CINÉMA)

SALON DU FILM (TROISIÈME ANNÉE)

ORGANISÉ PAR LE

Club des Amis du Septième Art (C. A. S. A.)

sous la présidence de M. CANUDO

Extraits des Statuts des "Amis du Septième Art"

## BUTS :

- a) Affirmer par tous les moyens le caractère artistique du Cinéma.
- b) Relever le niveau intellectuel de la production cinématographique française.
- c) Mettre tout en œuvre pour attirer vers le Cinéma les talents créateurs, les écrivains et les poètes ainsi que les peintres, les sculpteurs, les architectes et les musiciens des générations nouvelles.

## LES CONFÉRENCIERS DU "SEPTIÈME ART" au Salon du Film

En 1921 : Mmes Yvette ANDRÉYOR-TOULOUT et Eve FRANCIS.

MM. J. de BARONCELLI, CANUDO, Léon MOUSSINAC.

En 1922 : MM. ANTOINE, René BLUM, CANUDO, Pierre HUMBLE, H. JAWORSKI, FRANTZ-JOURDAIN, Président du Salon d'Automne, Rob. MALLÉT-STEVENS, Alain MARION, Léon MOUSSINAC, Paul PAINLEVÉ, ancien Président du Conseil.

LE MERCREDI 21 NOVEMBRE, A 3 HEURES

STYLES ET MASQUES

- I. — Allocution et Causeries.
- II. — Projection de fragments des meilleurs films de l'année, présentés et commentés selon leur style et leur apport nouveau.

1. Réalisme. 2. Expressionisme.
3. Essais de rythme cinématographique : psychologique et plastique.
4. Cinéma pictural : Reconstitution historique; Paysages; Portrait; Fresques modernes de la machine vivante : la Locomotive, l'Avion; le Navire.

Fragments de films de : MM. ANTOINE, Jacques de BARONCELLI, Jean EPSTEIN, Marcel L'HERBIER, LUBITSCH, Jacques FEYDER, Abel GANCE, D. W. GRIFFITH, Léon POIRIER, MOSIJOUKINE, Victor SJOESTROM, Robert WIENE, etc.

- III. — Quelques masques modernes stylisés par le Cinéma :

Les différents aspects de la jeune fille et de la femme, du jeune homme et de l'homme, dans la vision cinématographique des différents pays. Le caractère plastique et psychologique de la vie sportive, sentimentale, élégante, brutale.

LE MERCREDI 5 DÉCEMBRE, A 3 HEURES

SCIENCES ET SPORTS

- I. — Allocution et Causeries.
- II. — La vision du monde : Sciences et Cinéma.

1. Historique du Cinéma : Démonstration cinématographique. 2. Documents et voyages.
3. Démonstrations scientifiques : Chimie, Biologie, Zoologie, Botanique (films accélérés).

- III. — Le corps humain : Sports et acrobaties.

1. L'individu : Acrobatie, boxe, exercices de gymnastique, haute école (films à rythme normal, et au ralenti).
2. Sports collectifs et d'ensemble : Circuits automobiles, courses; gymnastique.

NOTA. — Le programme détaillé des séances sera communiqué aux journaux et distribué dans la salle. Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat Général du C. A. S. A., 12, rue du 4-Septembre (Central 20-68).

"Programme du troisième Salon du cinéma au Salon d'Automne, 1923" in *UI*, pp. 332-333.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

1. **CANUDO, Ricciotto, *L'Usine aux Images***<sup>937</sup> (ed. Jean-Paul Morel & Giovanni Dotoli), Paris, Séguier Arte Éditions, 1995.

- "Triomphe du cinématographe" [*Il Nuovo Giornale*, 1908], pp. 23-31.
- "La naissance d'un sixième art - essai sur le cinématographe" [*Les Entretiens Idéalistes*, 1911], pp. 32-40.
- "La leçon du cinéma" [*L'Information*, 1919], pp. 41-43.
- "Défendons le cinématographe" [*L'Epoca*, 1920], pp. 44-48.
- "Esthétique du spectacle - défendons le Cinéma" [*La Revue de l'Époque*, 1921], pp. 49-52.
- "Pour une maison de «Films Latins»" [*La Semaine Cinématographique*, 1921; corrigido e republicado com o título "Une maison de «Films Latins»" [*La Revue de l'Époque*, 1922], pp. 53-57.
- "Si l'Italie voulait. Le Film Latin" [*Comœdia*, 1921], p. 58.
- "L'Esthétique du Septième Art (I)" [*Le Film*, 1921], pp. 59-62.
- "L'Esthétique du Septième Art (II) - le Drame visuel" [*Le Film*, 1921], pp. 63-67.
- "L'Art pour le Septième Art" [*Cinéa*, 1921], pp. 68-69.
- "Il faut sauver le film français" [*Comœdia*, 1921], pp. 70-71.
- "Musique et cinéma. Langages universels" [*Comœdia*, 1921], pp. 72-74.
- "L'«Avenir du cinéma français»" [*La Renaissance Politique, Littéraire, Artistique*, 1921], pp. 75- 76.

---

<sup>937</sup> Optou-se por discriminar individualmente cada um textos expressamente referidos ao longo desta investigação, sistematizando assim a informação sobre cada um deles. Excepcionalmente neste ponto da bibliografia os artigos estão ordenados de forma cronológica (e não alfabética) procurando-se respeitar também a própria organização da edição consultada de *L'Usine aux Images*.

- "Le Septième Art et son Esthétique - la tâche de l'écraniste (a)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], pp. 77-79.
- "Le ciné-roman en n épisodes" [*Le Film*, 1921], pp. 80-84.
- "Le Cinéma au Salon d'Automne" [*Le Petit Journal*, 1921], pp. 87-90.
- "Deux arts réunis. Cinéma et musique" [*Comœdia*, 1921], pp. 91-94.
- "Le Septième Art et son Esthétique - sur une tentative (b)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], pp. 97-99.
- "Le Septième Art et son Esthétique - l'immatériel au cinéma (c)" [*L'Amour de l'Art*, 1921], pp. 100-102.
- "Le Septième Art et son Esthétique - l'autre personnage (c/d)" [origem não identificada], pp. 103-105.
- "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (e)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], pp. 106-108.
- "L'Usine aux Images est-ce un art?", [*L'Intransigeant*, 1922], pp. 112-114.
- "Préface a *L'Autre Aile*" [1922], pp. 116-117.
- "Le Septième Art et son Esthétique - les domaines propres au Cinéma (f)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], pp. 122-123.
- "Le Septième Art et son Esthétique - du langage cinématographique (g)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], pp. 124-126.
- "Le Septième Art et son Esthétique - de la «vérité cinématographique»(h)" [*L'Amour de l'Art*, 1922], pp. 127-130.
- "L'Usine aux Images - le premier cinéma" [*L'Intransigeant*, 1922], pp. 131-133.
- "De la chambre noire des frères Lumière" [origem não identificada], pp. 134-135.
- "L'Usine aux Images - l'univers en miniature" [*L'Intransigeant*, 1922], pp. 136-138.
- "A propos de *L'homme du Large* et d'*El Dorado* de Marcel L'Herbier [*Aux Ecoutes*, 1921], pp. 141-144.
- "*Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier (c)" [origem não identificada], pp. 145-146.

- "Le tragique quotidien et le cinéma. *Nanouk, l'homme des temps primitifs* [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], pp. 152-153.
- "Films allemands: expressionnistes, réalistes et hoffmannesques. *Le Vampire au Ciné-Opéra*" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], pp. 154-156.
- "Le public et le cinéma" [*Comœdia*, 1922], pp. 157-158.
- "Les grands films des foules: *La Femme du pharaon* par E. Lubitsch, *In'ch' Allah* par F. Toussaint" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], pp. 159-160.
- "Manifeste des Sept Arts" [*Gazette des Sept Arts*, 1923], pp. 161-164.
- "Les grands films dits «historiques»: *Théodora*, film italien au Ciné-Opéra" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], pp. 165-166.
- "*L'épreuve du feu* par Victor Sjöström" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], pp. 169-170.
- "Préface à *La Roue* d'Abel Gance" [*Comœdia*, 1922; corrigido e desenvolvido no prefácio da edição de *La Roue*, com o título "Pourquoi j'écris le roman de *La Roue*", 1923], pp. 171-172.
- "À propos d'une mauvaise plaisanterie: les animaux, acteurs de cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1922], pp. 173-174.
- "*La Dame aux Camélias*, pièce revue et corrigée pour l'écran..." [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 175-176.
- "Films historiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 183-185.
- "Films psychiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 186-188.
- "Films" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 189-191.
- "L'épée et la machine" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 192-194.
- "Les films dits «historiques». *Les Opprimés* par Henry Roussel" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 195-196.
- "Doublés visages" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 200-202.
- "Le Cinéma - *Robin des bois* par Douglas Fairbanks" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 203-204.

- "Lyon et le cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 205-206.
- "Films judiciaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 209-210.
- "Le Cinéma - un film de M. René Le Somptier: *La Bête traquée*" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 211-212.
- "Films comiques?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 213-215.
- "Films romantiques" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 217-219.
- "A l'ordre du jour: la censure au cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 220-221.
- "Films documentaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 222-224.
- "Films de propagande et exploitation des faits et des morts" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 229-231.
- "Films" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 232-234.
- "Envahissement et évolution des «documentaires» au cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 235-237.
- "Finesse et grossièreté" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 238-240.
- "La révolte et la défense de l'écrivain au Cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 241-242.
- "L'Usine aux Images - pas de cinéma grand-guignolesque! Que les poètes s'emparent, sans plus tarder, du cinéma!" [*L'Eclair*, 1923], pp. 243-245.
- "Les films athlétiques, acrobatiques et simiesques" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 249-250.
- "Le Cinéma - du langage cinématique et de l'autre" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 254-255.
- "Le cas de *La Garçonne*" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 256-258.
- "Documents" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 259-261.
- "Pour une sélection des films" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 262-263.
- "Symbolisme" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 264-266.
- "Bon pour le cinéma" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 267-268.

- "Le Far-West et nous" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 269-270.
- "M. Antoine et le cinéma" [*Les Nouvelles littéraires*, 1923], pp. 271-272.
- "Films en couleurs" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 273-275.
- "Septième art ou démiurgie?" [*Les Nouvelles Littéraires*, 1923], pp. 276-277.
- "Films latins" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 278-280.
- "Espagne" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 281-283.
- "Films latins?" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 284-286.
- "Âmes collectives" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 287-289.
- "Comédies" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 290-291.
- "Mélodrames" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], p. 294-296.
- "Vedettes de cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 297-299.
- "A l'assaut de l'histoire" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 300-302.
- "Le personnage-nature" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 303-305.
- "La leçon de la province" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 306-308.
- "T.S.F." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 309-311.
- "Bon pour le Cinéma" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 312-314.
- "Drames judiciaires" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 315-317.
- "Tout est bien..." [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 318-321.
- "Films sans images" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 322-324.
- "Exotismes" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 325-328.
- "Folk-lore" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 329-331.
- "Groupons les genres" [*Paris-Midi e Le Siècle*, 1923], pp. 334-336.

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

1. ESQUENAZI, Jean-Pierre (dir.), *Cinéma contemporain, état des lieux – actes du colloque de Lyon, 2002*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- AUGROS, Joël, "H'W'D' ♥ Other People's \$\$", pp. 23-42.
- BELLEMARE, Denis, "Projections portugaises", pp. 205-221.
- BEUGNET, Martine, "Poétique de la marge: *Les Glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000", pp. 223-239.
- DELAUAUD, Gilles, "Discours technique et invention esthétique - du bon usage des petites caméras", pp. 253-268.
- EADES, Caroline, "La place du cinéma aux États-Unis", pp. 59-71.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, "Un public lycéen", pp. 97-108.
- HEDIGER, Vincenz, "Le cinéma hollywoodien et la construction d'un public mondialisé", pp. 43-57.
- LAMIZET, Bernard, "Aller au cinéma - esthétique de la médiation cinématographique", pp. 131-147.
- MARIETTE, Audrey, "Monde ouvrier & «realisme social» - la figure ouvrière au sein d'un certain cinéma français contemporain", pp. 179-203.
- NEL, Noël, "Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain", pp. 279-292.
- PERRON, Bernard, "Pleins jeux sur le cinéma contemporain", pp. 293-308.
- SCHEINFEGEL, Maxime, "Prologue: Le cinéma est mort?", pp. 7-19.
- SORLIN, Pierre, "Qui a changé? Les critiques? Le public? Les films?", pp. 87-95.
- VOGUELS, Christian, "La connivence et l'implicite", pp. 109-130.

## 2. Artigos sobre o filme *Alice*

- ÁLVARO, Fátima Felino, "Primeiro olhar", in *DNA (Diário de Notícias)*, 4 Novembro de 2005, pp. 30-31.
- BAECQUE, Antoine de, "Fantômes dans la ville", in *Libération*, 28 de Setembro de 2005 ([http://www.madragoafilmes.pt/alice/html\\_portugues/imprensa19.html](http://www.madragoafilmes.pt/alice/html_portugues/imprensa19.html))
- BARROS, Eurico de, "O meu filme é sobre a importância da esperança", in *Diário de Notícias*, nº 49864, 6 Outubro de 2005, p. 36.
- CÂMARA, Vasco, "Lisboa a desaparecida", in *Y (Público)*, nº 5674, 7 Outubro de 2005, p. 8.
- CARVALHO, Ana Margarida de, "Do outro lado do espelho", in *Visão*, nº 656, 29 Setembro de 2005, pp. 106-110.
- COELHO, Alexandra Prado, "O que mais me irrita é um actor não arriscar", in *Pública (Público)*, nº 490, 16 de Outubro de 2005, pp. 40-48.
- COELHO, Eduardo Prado, "A imagem vazia", in *Público*, nº 5673, 6 Outubro de 2005, p. 5.
- DIAS, Joana Amaral, "No país das maravilhas", in *Diário de Notícias*, nº 49869, 11 Outubro de 2005, p. 7.
- FERREIRA, Manuel Cintra, "Alice já não mora aqui", in *Actual (Expresso)*, nº 1719, 7 Outubro de 2005, p. 32.
- GARCIA, Jorge, "Alice ainda mora aqui", in *Magazine Artes*, nº 33, Outubro de 2005, pp. 48-50.
- GOMES, Kathleen, "Actores de método: Nuno & Nuno", in *Y (Público)*, nº 5604, 29 de Julho de 2005, p. 28.
- GOMES, Kathleen, "Alice na cidade, Marco Martins na Quinzena", in *Público*, nº 5533, 19 Maio de 2005, p. 40.
- GOMES, Kathleen, "Alice nomeado para prémio de melhor primeiro filme europeu", in *Público*, nº 5690, 23 Outubro de 2005, p. 45.

- LOURENÇO, Gabriela, "Pela mão de Alice", in *Visão*, nº 639, 2 de Junho de 2005, pp. 136-138.
- MEXIA, Pedro, "Alice nas (nossas) cidades", in *Diário de Notícias*, nº 49864, 6 Outubro de 2005, p. 37.
- MOURINHA, Jorge, "Marco no país do cinema", in *Y (Público)*, nº 5674, 7 de Outubro de 2005, pp. 4-7.
- PIMENTEL, Tiago, "Alice", in *Première*, nº 72, Outubro de 2005, pp. 66-67.
- RAMOS, Marina C., "Alice já não mora aqui", in *O Independente*, 7 de Outubro de 2005, ([http://www.madragoafilmes.pt/alice/html\\_portugues/imprensa20.html](http://www.madragoafilmes.pt/alice/html_portugues/imprensa20.html))
- REIGNER, Isabelle, "Le temps arrêté d'un père dans une ville inhumaine", in *Le Monde*, 28 de Setembro de 2005, ([http://www.madragoafilmes.pt/alice/html\\_portugues/imprensa20.html](http://www.madragoafilmes.pt/alice/html_portugues/imprensa20.html))
- SACRAMENTO, Catarina, "A vida dele sem ela", in *Blitz*, nº 1092, 4 de Outubro de 2005, p. 25.
- SILVA, Rodrigues da, "Elogio da diferença", in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005, p. 35.
- SILVA, Rodrigues da, "Somos todos desaparecidos", in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005, p. 36.
- SILVA, Sónia Gomes da, "Marco Martins estreia novo filme em França", in *Jornal de Notícias*, 28 de Setembro de 2005, p. 40.
- TORRES, Mário Jorge, "Nuno Lopes, um actor para todas as estações", in *Y (Público)*, nº 5674, 7 de Outubro de 2005, p. 7.
- VIEIRA, Rui Pedro, "Nuno Lopes o rosto de um pai como metáfora para a solidão", in *Diário de Notícias*, nº 49864, 6 Outubro de 2005, p. 37.

### 3. Outros Estudos

- BAECQUE, Antoine de, "Canudo, premier cinématophile", in *Cahiers du Cinéma*, nº 498, Janeiro de 1996, pp. 52-53.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Cerf-Corlet, 2002 e *O que é o cinema?*, (tradução de Ana Moura) Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BULLOT, Érik, "La promesse", in *Le Septième Art: le cinéma parmi les arts*, (dir. Jacques Aumont), Paris, Léo Scheer Editions, 2003, pp. 57- 71.
- CANUDO, Ricciotto, *Hélène, Faust et nous - Précis d'Esthétique Cérébriste*, Paris, Éditions E. Sansot, 1920.
- CANUDO, Ricciotto, *Lettres à Guillaume Apollinaire (1904-1918)*, Paris, Klincksieck, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 - l'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983 e *A Imagem-Movimento - Cinema 1*, (tradução de Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 - l'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985 e *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, (tradução de Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- DOTOLI, Giovanni & MOREL, Jean-Paul, "Presentation Generale", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, pp. 7-19.
- EPSTEIN, Jean, "Canudo, le Missionnaire de la Poésie au Cinéma", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, pp. 343-344. (Conferência apresentada no Club des Amis du Septième Art - C.A.S.A, Théâtre Raymond Duncan, 1924).
- FONSECA, Carlos da, "Introdução", in *A Arte e a Revolução*, pp. 7-30.
- GANCE, Abel, "Adieu, grand lutteur", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, p. 349 (*Journal d'Abel Gance*, Prisme, Gallimard, 1930).
- GIBSON, Ben et al. (tradução), "Towards an Archaeology of Film Theory: Ricciotto Canudo", in *Framework*, nº13, 1980, pp. 3-7.
- JARVIE, Ian C., "Qual é o problema da Teoria do Cinema?", in *O que é o Cinema?* (RCL, Revista de Comunicação e Linguagens, nº 23), Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp. 9-20.

- JEANNE, Rene, "Canudo et le Septième Art", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, p. 348 (Le Forum, 1927).
- JUSTO, José M., "O Tempo e o Anel (Wagner, Feuerbach e o Futuro)", in *A Obra de Arte do Futuro*, pp. 237-252.
- LECHEVALIER, Gaëtane, "Le cinéma et la synthèse des arts. Un nouvel état d'intelligence", in *Le Septième Art - le Cinéma parmi les Arts*, Paris, Léo Scheer Editions, 2003, pp. 227-235.
- LINDSAY, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, The Project Gutenberg eBook, editado a 26 de Julho de 2004, eBook #13029, <http://www.gutenberg.org/etext/13029> (Macmillan, 1915).
- MOUSSINAC, Leon, "Chronique du Septième Art - Canudo", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, pp. 339-340 (*Paris - Midi*, 1923).
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, Lisboa, Círculo de Leitores (Coleção Obras Escolhidas de Nietzsche, vol. 1), 1996 (tradução de Teresa R. Cadete - Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, 1878) e *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores (Coleção Filosofia & Ensaios), 1994 (tradução de Álvaro Ribeiro - Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1892).
- SANTOS, A. Videira, *Ricciotto Canudo*, Lisboa, Companhia Nacional Editora, (s.d.).
- SCHIRÒ, Bensaja Dei, "Ricciotto Canudo - o missionário da poesia do cinema", in *Celuloide*, nº 85, Janeiro, 1965, pp. 4-8.
- TEDESCO, Jean, "Canudo, Apôtre du Septième Art", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, pp. 341-342 (*Cinéa - Ciné pour tous*, 1923).
- VIGNAUD, Jean, "Une salle Canudo", in *L'Usine aux Images*, Paris, Séguier Arte Éditions, 1995, pp. 350-351 (*Ciné - Miroir*, 1931).
- WAGNER, Richard, *A Arte e a Revolução*, Lisboa, Antígona, 2000 (tradução de José M. Justo - Die Kunst und die Revolution, 1849).
- WAGNER, Richard, *A Obra de Arte do Futuro*, Lisboa, Antígona, 2003 (tradução de José M. Justo - Das Kunstwerk der Zukunft, 1849).

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- AUMONT, Jacques et al., *A estética do filme*, São Paulo, Papirus Editora, 2002 (tradução Marina Appenzeller - *Esthétique du film*, 1994).
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1989 (tradução de Manuela Torres, *La Chambre Claire - note sur la photographie*, 1980).
- BRESSON, Robert, *Notas Sobre o Cinematógrafo*, Porto, Porto Editora, 2000 (tradução de Pedro Mexia - *Notes sur le Cinématographe*, 1975).
- CARROLL, Lewis, *Alice no país das maravilhas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, (tradução de Maria Filomena Duarte - *Alice's adventures in wonderland*, 1865).
- DANTO, Arthur, "The Artworld" (1964), in *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics* (ed. de Joseph Margolis), Philadelphia Temple University Press, 1978, pp. 155-168.
- FAVIER, Jean, "Écoles Médiévaes", in *Dictionnaire du Moyen Âge - histoire et société*, Paris, Encyclopædia Universalis/ Albin Michel, 1997, pp. 305-306.
- FREELAND, Cynthia, *Art Theory - a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, "Sistema das Artes - Repartição", in *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, pp. 347-351 (tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835).
- IMBACH, Ruedi, "Arts Mécaniques", in *Dictionnaire du Moyen Âge*, (dir. Claude Gauvard, Alain Libera & Michel Zink), Paris, Quadrige/ Puf, 2002, p. 96.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Vocabulário de Cinema*, Lisboa, Edições 70, 2005 (tradução de Pedro Elói Duarte - *Le Vocabulaire du cinéma*, 2002).
- LEMOINE, Michel, "Arts Libéraux", in *Dictionnaire du Moyen Âge*, dir. Claude Gauvard, Alain Libera & Michel Zink), Paris, Quadrige/ Puf, 2002, pp. 93-96.
- LOURO, Margarida, "Memória da cidade destruída" in *Act 14 - 1755 Catástrofe, Memória e Arte*, Lisboa, Colibri / Centro de Estudos Comparatistas, 2006, pp. 135-144.
- MADEIRA, Maria João (org.), *Alexander Sokurov*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999.

- MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997 (Tradução de António-Pedro Vasconcelos - *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, 1956).
- STAM, Robert, *Film theory - an introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000.
- TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, 1985 (tradução de Dulce Salvato de Meneses, *Theories of Film*, 1973).
- TURNER, Jane (ed.), *The dictionary of art*, vol. 32, Nova Iorque, Grove, 1996.

## CORPUS FÍLMICO

- *Alice*, de Marco Martins (Portugal, 2005, cor, 102')

Argumento: Marco Martins; Imagem: Carlos Lopes; Montagem: João Bráz e Roberto Perpignani; Música: Bernardo Sasseti; Som: Pedro Melo; Misturas: Branko Neskov; Produtor: Paulo Branco; Produção: Clap Filmes

Com Nuno Lopes, Beatriz Batarda, Miguel Guilherme, Ana Bustorff, Laura Soveral, Gonçalo Waddington, Carla Maciel, José Wallenstein, Clara Andermatt, Ivo Canelas, Teresa Faria, Carlos Santos

- extras DVD (Lusomundo) - cenas cortadas, making of e "Por Outro Lado" (Ana Sousa Dias entrevista Marco Martins e Nuno Lopes)

- *eXistenZ*, de David Cronenberg (Canadá / Reino Unido, 1999, cor, 97')

Argumento: David Cronenberg; Fotografia: Peter Suschitzky; Montagem: Ronald Sanders; Direcção Artística: Tamara Deverell; Música: Howard Shore; Decoração: Elinor Rose Galbraith; Guarda-Roupa: Denise Cronenberg; Produtor: David Cronenberg, Andras Hamori, Robert Lantos; Produção: Alliance Atlantis Communications, Canadian Television Fund, Harold Greenberg Fund, The Movie Network, Natural Nylon Entertainment, Serendipity Point Films, Téléfilm Canada, Union Générale Cinématographique.

Com: Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Ian Holm, Willem Dafoe

- *Janela Indiscreta (Rear Window)*, de Alfred Hitchcock (EUA, 1954, cor, 112')

Argumento: John Michael Hayes; Fotografia: Robert Burks; Montagem: George Tomasini; Direcção Artística: Joseph MacMillan Johnson, Hal Pereira; Música: Franz Waxman; Som: John Cope, Harry Lindgren; Decoração: Sam Comer, Ray Moyer; Guarda-Roupa: Edith Head; Produtor: Alfred Hitchcock; Produção: Paramount Pictures

Com James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr Thorwald

- *Jogo, O (The Game)*, de David Fincher (EUA, 1997, cor, 128')

Argumento: John D. Brancato, Michael Ferris; Fotografia: Harris Savides; Montagem: James Haygood; Direcção Artística: Steven Saklad; Música: Howard Shore; Decoração: Jackie Carr; Guarda-Roupa: Michael Kaplan; Produtor: Ceán Chaffin, Steve Golin; Produção: A&B Producoes, Lda., Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films. Com: Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara Unger.

- *Mãe e Filho (Mat i syn)*, de Aleksandr Sokurov (Rússia / Alemanha, 1997, cor, 73')

Argumento: Yuri Arabov; Fotografia: Aleksei Fyodorov; Montagem: Leda Semyonova;  
Direção Artística: Esther Rittersbusch, Leda Zelinskaia; Música: Mikhail Ivanovich; Som:  
Vladimir Persov, Martin Steyer; Produtor: Thomas Kufus; Produção: Severny Fond, Zero  
Film GmbH, Lenfilm Studio, O-Film

Com Aleksei Ananishnov, Gudrun Geyer

- *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (EUA / França, 1922, documentário, P&B, 79')

Argumento, Fotografia, Montagem e Produtor: Robert Flaherty; Música: Louis Levy,  
Produção: Les Frères Revillon.

- *Pont des Arts, Le*, de Eugène Green (França, 2004, cor, 126')

Argumento: Eugène Green; Fotografia: Raphaël O'Byrne; Montagem: Jean-François Elie;  
Música: Vincent Dumestre; Som: Frédéric de Ravignan, Hugues Deschaux; Produtor:  
Martine de Clermont-Tonnerre; Produção: MACT Productions

Com Adrien Michaux, Natacha Régnier, Alexis Loret, Denis Podalydès, Olivier Gourmet,  
Camille Carraz, Jérémie Renier, Christelle Prot, Benjamin Lazar, Manuel Weber, Laurent  
Soffiati, Julia Gros de Gasquet, Sandrine Willems, Mary-Claude Arcelin, René Arcelin

## SITES

- <http://www.gutenberg.org/etext/13029>
- <http://www.madragoafilmes.pt/alice/>, 14.04.08.
- <http://www.salon-automne-paris.com>, 14.04.08.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ALMODÓVAR, P.**, 119  
**ÁLVARO, F. F.**, 122, 135  
**APOLLINAIRE, G.**, 8  
**ARNHEIM, R.**, 10  
**ASTAIRE, F.**, 140  
**AUGROS, J.**, 112, 114  
**AUMONT, J.**, 6-8, 139
- BAECQUE, A.**, 8, 9, 11, 132, 135, 143  
**BARROS, E.**, 122, 130-134  
**BARTHES, R.**, 141  
**BATARDA, B.**, 124  
**BAUDELAIRE, C.**, 51  
**BAZIN, A.**, 109, 110, 119, 137, 138, 140, 141  
**BELLEMARE, D.**, 113, 120  
**BEUGNET, M.**, 138  
**BRESSON, R.**, 110  
**BULLOT, É.**, 143-145
- CÂMARA, V.**, 121, 124, 125, 129, 130, 134  
**CANELAS, I.**, 125  
**CANIJO, J.**, 120  
**CARROLL, L.**, 128, 129  
**CARVALHO, A. M.**, 121-123, 129-134  
**CENDRARS, B.**, 76  
**CÉZANNE, P.**, 50  
**CHAPLIN, C.**, 60, 67, 98  
**COCTEAU, J.**, 95  
**COELHO, A. P.**, 131  
**COELHO, E. P.**, 121-123, 133, 134
- CORNEILLE, P.**, 28  
**COSTA, P.**, 119, 120, 129  
**CRONENBERG, D.**, 114  
**CRUZ, M. J.**, 106
- DA VINCI, L.**, 82  
**DACOSTA, A.**, 129  
**DANTO, A.**, 13  
**DE SICA, V.**, 138  
**DELAVAUD, G.**, 106-108, 117  
**DELEUZE, G.**, 105, 121, 125-127, 144, 146  
**DELLUC, L.**, 56, 95  
**DIAS, A. S.**, 124, 130, 132, 135, 136  
**DIAS, J. A.**, 123, 128, 129, 132  
**DIVOIRE, F.**, 9-11  
**DOTOLI, G.**, 8, 37, 39, 42, 43, 55, 56, 71, 76, 83-85, 143  
**DULAC, G.**, 10, 95
- EADES, C.**, 104, 113  
**EISENSTEIN, S.**, 140  
**EPSTEIN, J.**, 8, 10, 95, 140  
**ESQUENAZI, J.-P.**, 15, 116  
**EVERSON, K. J.**, 106
- FAVIER, J.**, 19  
**FERREIRA, M. C.**, 121, 133, 134  
**FESCOURT, H.**, 95  
**FINCHER, D.**, 114  
**FLAHERTY, R.**, 95  
**FONSECA, C.**, 34

FREEBURG, V. O., 9  
 FREELAND, C., 23  
  
**G**ANCE, A., 8, 41, 95  
 GARCIA, J., 120, 123, 130, 135  
 GIBSON, B., 10, 56  
 GOMES, K., 120, 121, 123, 132, 133  
 GOMES, M., 129  
 GREEN, E., 119  
 GRIFFITH, D. W., 41, 81, 90, 98  
  
**H**ANNON, W. M., 9  
 HEDIGER, V., 111-115  
 HEGEL, G. W. F., 19, 37  
 HERÓDOTO, 18  
 HITCHCOCK, A., 114, 124  
  
**I**MBACH, R., 19  
  
**J**ARMUSCH, J., 119  
 JARVIE, I. C., 106  
 JEANNE, R., 145  
 JOURDAIN, F., 96  
 JOURNOT, M.-T., 47, 56  
 JUSTO, J. M., 20, 21, 35  
  
**K**AR-WAI, W., 119  
 KIESLOWSKI, K., 122  
 KRACAUER, S., 10  
  
**L**AMIZET, B., 115-117, 138-140  
 LECHEVALIER, G., 139, 140, 145  
 LEITÃO, J., 129  
 LEMOINE, M., 19  
 LINDSAY, V., 9  
  
 LOPES, F., 129  
 LOPES, N., 123, 131, 133  
 LOURENÇO, G., 120  
 LOURO, M., 18  
 LUBITSCH, E., 81  
 LUÍS XIV, 28  
 LUMIÈRE, A. e L., 45, 55, 63, 138, 142  
  
**M**ADEIRA, M. J., 119  
 MAKHMALBAF, M., 119  
 MARIETTE, A., 108  
 MARTINS, M., 3, 16, 120-125, 129-136  
 MARX, K., 34  
 MÉLIÈS, G., 138  
 MERCEREAU, A., 76  
 MEXIA, P., 121, 124, 132, 134, 135  
 MITRY, J., 10  
 MONTEIRO, J. C., 119, 129  
 MOREL, J.-P., 8, 10, 11, 37, 39, 42, 43, 55, 56, 71, 76, 83-85, 143  
 MORIN, E., 10, 54  
 MOURINHA, J., 120, 121, 123, 125, 134, 135  
 MOUSSINAC, L., 8  
 MÜNSTBERG, H., 9  
 MURDOCH, R., 112  
  
**N**EL, N., 106-108, 117, 118  
 NIETZSCHE, F., 12, 16, 18, 20, 22-26, 34, 40, 99, 139, 144  
 NISA, J., 119  
  
**O**LIVEIRA, L. M., 119  
 OLIVEIRA, M., 120

PÊRA, E., 106, 119  
PERRON, B., 114, 116, 118, 140  
PICASSO, P., 76  
PIMENTEL, T., 125, 129, 130  
POE, E. A., 51

RACINE, J., 28  
RAMOS, M. C., 134  
RAVEL, M., 76  
REIGNER, I., 123, 132  
RIMBAUD, A., 51  
RODRIGUES, J. P., 129  
ROGERS, G., 140  
ROMAINS, J., 76  
ROSSELLINI, R., 109, 138

SACRAMENTO, C., 124  
SAINT-POINT, V., 19  
SANTOS, A. V., 9  
SASSETTI, B., 133  
SCHEINFEGEL, M., 104, 109, 110, 115-117, 138  
SCHIRÒ, B. D., 8, 9, 104  
SCHOPENHAUER, A., 19, 25  
SCHWARZENEGGER, A., 140  
SEGONZAC, A. N., 76  
SILVA, R., 120-122, 136  
SILVA, S. G., 133  
SJÖSTRÖM, V., 90  
SOKUROV, A., 119  
SOMPTIER, R., 95  
SORLIN, P., 104, 109, 114-117  
STALLONE, S., 140  
STAM, R., 6, 7, 140

TANNER, A., 129  
TEDESCO, J., 8  
TOMAZ, C., 106, 129  
TORRES, M. J., 123  
TUDOR, A., 6, 7, 138, 144  
TURCONI, D., 9  
TURNER, J., 19

VARDA, A., 138  
VIEIRA, R. P., 122, 123, 130  
VIGNAUD, J., 8  
VILLAVERDE, T., 119  
VOGUELS, C., 116  
VON TRIER, L., 119

WAGNER, R., 12, 18-22, 26-35, 37, 39, 40, 42, 64, 66, 70, 76, 77, 139, 141, 142, 144, 145  
WENDERS, W., 122, 129

YOUNG, N., 106