

O *repeat viewing* no contexto do metacinema

Fátima Chinita¹

O visionamento múltiplo e o discurso autoral

O termo “meta”, que provém do grego *μετά*, é indicado no dicionário da Academia das Ciências de Lisboa (2001) como exprimindo, entre outras coisas, uma atividade cognitiva que se centra sobre si mesma (como sucede no campo da linguística ou da matemática). O vocábulo adquire assim contornos científicos indicativos de autorreferência, significando “a propósito de”. Nesta aceção, um metafilme seria um filme *sobre* outro filme. Porém, como exposto por Steven J. Bartlett (1987, 5-7), esta referencialidade pressupõe uma forma de reflexividade consciente notória em todos os estudos, todas as reflexões, todos os discursos.

A palavra operativa é aqui, precisamente, discurso, na medida em que o termo pode ser equacionado com a “voz” artística do realizador. Desta feita, a *posição* do realizador sobre uma obra sua, veiculada em filme, é um ato de metacinema, numa dupla aceção: por um lado, é uma intervenção autorreflexiva; por outro, como visa o seu próprio cinema, não pode deixar de ser uma obra sobre a sétima arte empreendida na primeira pessoa, remetendo para o autor da obra enquanto criador abstrato. Esta coincidência de dois fatores distintos, ambos subsumidos no percurso meta é fruto de muitas discórdias teóricas. Com efeito, o vocábulo pode ser usado como uma referência aos filmes diretamente *sobre* o cinema, muitas vezes erradamente confundidos com os filmes sobre Hollywood (Marc Céruselo, 2000; Yannick Mouren, 2007; René Prédal, 2007), como utilizado para se reportar à intervenção autoral aquém da obra (Metz, 1991), que assim espelha uma enunciação autoral e se eleva acima da básica referência à atividade cinematográfica. Na minha aceção, que faz tábua rasa de quase todas as outras, o epíteto metacinema é aplicável a todos os filmes que se expressam/expõem de duas formas em simultâneo: como enunciação, reveladora da técnica cinematográfica em geral e do fabrico fílmico, e como enunciado, denotador de uma vocação narrativa que se exprime no enredo estruturante de um tema que é o próprio cinema.

Assim, na minha perspetiva, um filme deve satisfazer, em simultâneo, quatro parâmetros para que possa ser considerado metacinema: (1) deve ser uma coisa/atividade que se faz; (2) deve

¹ Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, Departamento de Cinema, 2700-571 Amadora / C.I.A.C. – Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Ualg), Portugal.

ser um discurso autoral, consciente e deliberado; (3) deve ocorrer ao longo de todo o filme, manifestando-se, direta ou indiretamente, na temática e na história; (4) deve ser narrativo e incidir, em maior ou menor grau, sobre o regime ficcional. A primeira condição expõe a técnica cinematográfica sem a qual *stricto sensu* não haveria cinema; a segunda revela o ponto de vista do autor e transforma a obra numa espécie de ensaio indireto sobre a cinematografia²; a terceira garante que o filme é, de facto, *sobre* o cinema e que este contexto não funciona apenas como um pretexto; a quarta reforça o quanto o desenvolvimento da sétima arte deve à narrativa, sem a qual teria permanecido uma curiosidade científica ou de feira, e o quanto o ímpeto ficcional, que molda a história humana, moldou o cinema convertendo-o, aos olhos do mundo, em potencial atividade artística³.

É neste contexto que urge falar da atividade do meta espectador, aquele que possui uma inclinação especial para compreender e apreciar as obras metacinematográficas, plenas de enunciação autoral. É também neste entrecho que importa referir a atividade do metacineasta, aquele que sente uma propensão especial para enveredar por este caminho cinematográfico, como sucede com Jean-Luc Godard, não por acaso conhecido no meio sob a alcunha de “Monsieur Cinéma”. É esta relação que se exerce entre espectador e criador por meio de obras metacinematográficas que aqui está em causa e é também nela, ou por seu intermédio, que melhor se revela o fenómeno da compulsão cinematográfica tal como expressa na repetição de visionamentos filmicos (atividade conhecida em inglês como *repeat viewing*).

Regressar a uma obra ou a uma problemática mais do que uma vez é tentar reproduzir as sensações auferidas durante a vidência originária, sobretudo quando ela ocorre em auditório adequado e é uma verdadeira “experiência” cinematográfica. Tanto do lado do espectador como do cineasta, existe um desejo de fusão, mediado pelas tecnologias de reprodução, cada vez mais disponíveis e versáteis. O espectador visa uma comunhão com o universo dos criadores e os produtos da sua criação, o autor procura um regresso às origens numa validação do seu próprio ato de olhar, transformado agora em “cinevisão” (o termo é meu e significa cosmovisão especializada de metacineasta), logrando ao mesmo tempo uma partilha direta com o seu público de eleição, aquele que se embrenha na obra como forma de se imiscuir no universo do autor. Qualquer que seja o grau e o tipo de adesão afetiva pela sétima arte que estas pessoas detêm, há um

² Muito antes da vulgarização do filme ensaístico, que versa essencialmente os mecanismos da criação e a *praxis* ou ideologia cinematográfica de um dado autor que discursa muitas vezes a partir do ecrã na sua própria efígie.

³ O cinema experimental, por muitos teóricos e estetas considerado como o mais artístico de todos, encontra-se alojado num nicho de mercado que, por si só, nunca teria conseguido garantir o estatuto que o cinema hoje detém como Sétima Arte.

traço que ambas partilham: a vontade de sentir a obra como um bocadinho *sua* e o desejo de sentir os espetadores como um bocadinho *seus*.

O espetador compulsivo do metacinema

Foi na década de 70, na esteira de novos circuitos de exibição alternativa — as projeções à meia noite e os cinemas *grindhouse*, onde se visionava uma sessão dupla de filmes *exploitation* — que o fenómeno de *repeat viewing* se desenvolveu nos EUA, como observa Vincenz Hediger (2004, 35). Este fenómeno encontra-se, pois, ligado aos filmes de culto na segunda aceção proposta por Kawin, em “After Midnight” (1991, 18-25), relativa às obras subversivas projetadas perante um público transgressivo. Trata-se de filmes que tiveram o seu êxito garantido fora do circuito habitual do grande público e que se tornaram, como afirma Kawin, “filmes de culto programáticos”. Ou seja, filmes realizados com o intuito expresso de deixar uma marca artística e/ou ideológica junto do público (caso dos *midnight movies*) ou de se afastarem dos padrões estéticos da norma (como o cinema *exploitation*).

São, portanto, filmes em que o processo enunciativo visa alcançar mais diretamente o espetador. Isto é particularmente verdade naquilo que Janet Staiger (2005) designa como receção *camp*, que tem por base filmes de conteúdo profundamente sexual, violento e muitas vezes de mau gosto. Estes filmes, típicos do circuito da meia noite, eram visionados num ambiente de participação efetiva com o ecrã e o universo da obra neles representado, tornando-se verdadeiros *happenings*. Em vez de ir à discoteca, certos espetadores iam ver o seu filme favorito todos os fins de semana, durante anos consecutivos. Um adepto fanático de um dos vários clubes de fãs de *The Rocky Horror Picture Show*, que é também um metafilme de pleno direito, afirma ter visto o filme três mil vezes [sic] (referido pelo próprio em *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream*. Dir. Stuart Samuels. 2005, 88min.). Nestes termos, o consumo compulsivo acarreta uma certa tomada de poder pelo espetador, capaz de dançar no pros-cénio em frente ao filme durante a projeção do mesmo (impedindo o visionamento correto da obra por estreantes no acontecimento), projetando-se dessa forma um pouco no ecrã.

O cultista cinematográfico introduziu na sétima arte uma prática que era anteriormente desconhecida da atividade. Aliás, como refere Hediger, no período clássico não só não havia necessidade de um espetador visionar um filme mais do que uma vez, porquanto o fluxo imparável de exibição e a rápida rotação dos programas lhe proporcionavam muita e diferente oferta, como também não era socialmente bem visto fazê-lo (até porque isto implicava uma grande concentração de visionamentos num curtíssimo espaço de tempo). O espetador repetente era um proscrito dos bons costumes, um caso

patológico. Foi apenas com a introdução do som Dolby no filme *Star Wars*, em 1977, aliada à prática de sessões regulares com atribuição de lugares marcados nas salas (somente em vigor desde os anos 60), que o *mainstream* norte americano aderiu à prática de *repeat viewing* em auditórios de cinema. Daí à proliferação dos equipamentos caseiros na década de 80 foi um passo. Quase a par do fenómeno cinematográfico *blockbuster* (filmes de grande orçamento distribuídos em *wide release*) nascia, em 1985, o negócio videográfico do mesmo nome, a cadeia de aluguer de videogramas Blockbuster.

Nascia igualmente a possibilidade de multiplicar os *momentos cinéfilos*, através de um consumo privado dos “grandes mestres”. Atualmente, devido à proliferação dos formatos DVD e *blu-ray*, cada lar pode ser uma escola de cinema, cada vidente um autodidata especialista. O amor pelo cinema é alimentado, quer em geral, quer junto do espetador “meta”, de modo muito particular:

Seja qual for o estatuto do cinema como ritual social, não há, porém, dúvidas de que a prática da repetição de visionamentos constitui um regime de adesão à arte mecanicamente reproduzida que não se caracteriza pela distração, mas sim pela contemplação, como sucede no caso do arqueólogo que vê filmes repetidamente para os apreciar por inteiro, nos seus componentes, como obras de arte. (Hediger, 2004, 37) ⁴

É curioso que Hediger utilize a palavra “contemplação”, que parece estar mais associada a um contexto cinéfilo não tecnológico, remetendo para as teorias de Paul Willemen (1994). Willemen defende o conceito de “momento cinéfilo” íntimo como um misto de revelação e de colecionismo fetichista em que o objeto de desejo é formado por certas imagens do próprio filme. Trata-se aqui de uma revelação da alma, pertença ela ao vidente, ao ator ou ao realizador. O cinéfilo atua como um pescador que lança a sua rede sobre o filme na intenção de capturar momentos especiais que, todavia, não foram coreografados pelo realizador para serem vistos em si mesmos, separados do resto do filme. Assim, o cinéfilo vê algo que está situado para além da obra, algo que foi produzido em excesso, quase involuntariamente. Na verdade, e contrariamente ao preconizado por Willemen, nada impede um meta espetador de conjugar os vislumbres cinematográficos obtidos durante o visionamento de um certo filme com a sua contemplação especializada de metafilmes, que lhe permitem, para além de ver as próprias imagens translúcidas a bailar no ecrã, pressentir o autor das mesmas no ato de criação. O ímpeto de repetição do meta espetador é aplicável a todos os filmes, mas encontra um eco especial no que atrás designei como metacinema.

⁴ “Whatever the status of cinema as a social ritual, however, there is no doubt that the discipline of repeat viewing constitutes a regime of engagement with mechanically reproduced art that is not characterized by distraction, but rather, by contemplation, as in the case of the archaeologist who watches films repeatedly in order to fully appreciate them in their various aspects as works of art.” A tradução é minha.

Barbara Klinger (2001) apoia a compatibilidade entre contemplação e consumo, a qual, diga-se, é verdadeiramente impensável para os cinéfilos da primeira geração, descendentes diretos da cinefilia parisiense dos anos 50. Em sua opinião, o consumo caseiro de filmes favorece a existência de uma nova cultura cinematográfica na qual a incidência das tecnologias e a acessibilidade fílmica permitem ao aficionado criar verdadeiros arquivos audiovisuais: “O colecionador de filmes contemporâneo representa de modo notório uma versão doméstica do cinéfilo [...]” (Klinger, 2001, 133)⁵. Aquilo que a autora apelida de “possuir o cinema” é sintoma de uma difusão cinematográfica nunca vista. O cinema passou a estar disponível de forma muito democrática, bastando o empenho por parte de quem procura as obras para que estas sejam encontradas. Tal difusão faz com que o cinema deixe de ser um meio transitório e público, estabelecendo-se entre o filme e o seu vidente uma relação de intimidade muito grande, até porque o último é *dono* do primeiro, podendo consumi-lo na modalidade que entender e as vezes que desejar (para estudo, mera fruição, ou ambos). O raciocínio de Gauthier Jurgensen vai na mesma linha: “Por volta de 1980 surge uma nova forma de as pessoas se referirem aos seus filmes favoritos: deixa de se dizer ‘eu adoro-o’, para passar a dizer-se ‘eu tenho-o’”⁶. Todavia, esta posse do filme, que coloca a obra no lar, como parte da mobília, também acentua as suas propriedades afetivas. Klinger defende, aliás, que, para o colecionador cinematográfico, o armazenamento ultrapassa o mero consumo de um bem de mercado para se transformar numa espécie de “auto-ria”. Desta feita, o colecionador, por ser dono dos filmes – podendo, conseqüentemente, manipulá-los e organizá-los como entender – nutre a fantasia de ser o “produtor” ou a fonte dos mesmos.

Sendo-lhe permitido conhecer ‘o segredo’, o espetador penetra no mundo da criação cinematográfica, passando a ocupar a posição privilegiada do realizador e de outros membros da equipa técnica – os titereiros – responsáveis por tão eficaz ilusionismo [...]. Ao ser convidado a assumir o papel de especialista, o espetador é levado ainda mais a identificar-se com a indústria e as suas maravilhas [...]. (Klinger 2001, 140)⁷

Embora seja muito crítico desta nova apropriação dos filmes pelos espetadores, Thomas Elsaesser (2005) não deixa de vislumbrar

⁵ “The contemporary film collector vividly represents a domestic version of the cinephile [...]”. A tradução é minha. Parte do conteúdo deste artigo (relativo à “tecnofilia”) está desatualizado porque a autora se reporta sobretudo à tecnologia do *laserdisc*, então muito em voga. Não é, contudo, essa a parte do seu raciocínio que aqui me interessa.

⁶ “Autour de 1980 apparaît une nouvelle manière de s’exprimer sur ses film préférés: on ne dit plus ‘je l’aime’, mas ‘je l’ai’”. Jurgensen, Gauthier. 2008. *J’ai grandi dans les salles obscures*. Paris: J-Cl. Lattès, s/indicação de página. Citado por Laurent Jullier e Jean-Marc Leveratto (2010, 165).

⁷ “Let in on the ‘secret’, the viewer enters the world of filmmaking to reside in the privileged position of the director and other production personnel — the puppet masters — who are responsible for such effective illusionism. [...] As the viewer is invited to assume the position of the expert, he/she is drawn further into an identification with the industry and its wonders [...]”. A tradução é minha.

nela — ainda que, em sua opinião, de forma negativa — uma tendência para a co-autoria fílmica. Esta modalidade mais recente de cinefilia caracteriza-se, segundo Elsaesser, por uma extrema manipulação do próprio filme, através de duas práticas: o *re-mastering*, alinhado com o fetiche da técnica e com a reapropriação de *sentido* pelo utilizador individual no âmbito de uma sociedade de consumo, e o *re-purpose*, que remete para a mutabilidade dos sentidos fílmicos e para a *alteração* do tipo de imagem. Deste modo, o vidente não só pode manipular o filme como objeto, efetuando uma cópia privada e cortando segmentos se assim o desejar, como pode apropriar-se do *conteúdo* fílmico, gerando obras a partir da obra primeira.

Na medida em que permite uma aproximação ao cinema, o *medium* também é adorado pelo cinéfilo, seja ele de primeira geração, habituado a visionar os filmes em sala como obras de arte, ou mais acostumado a processá-los em casa, como objetos de culto duplamente alvo de afeto (no filme que se tem e na obra que se vê e ouve). Se para os primeiros cinéfilos, a sala com a sua escuridão, o foco do projetor e o grande ecrã eram a base da experiência cinematográfica; para os segundos é a natureza da tecnologia envolvida na transmissão da obra que melhor subordina e expande a sua paixão, como referem Jason Sperb e Scott Balcerzak (2009, 9). É aqui que reside, em meu entender, a diferença que separa o cinéfilo do adepto cultista, o qual também se envolve em múltiplos visionamentos, mas muitas vezes provocados apenas pelo conteúdo ficcional das obras e pela cosmovisão de certos universos como os das sagas *Star Wars* ou *Star Trek*. O culto pressupõe um fenómeno, ao passo que a cinefilia implica uma revelação.

Refira-se que a indústria soube tirar partido desta inclinação dos videntes mais proativos de hoje em dia, em cuja companhia encontramos também muitos meta espetadores. A secção de extras de certas edições em DVD é concebida precisamente para alimentar o impulso metacinematográfico de certos videntes, que optam por uma ou outra edição existente no mercado com base nesse critério. A voz do autor, neste caso ainda por cima real, a comentar a sua própria obra (mesmo quando esse discurso não passa de um anedotário contextual); os *making ofs* e as *featurettes* que mostram os bastidores do filme e a execução da obra “ao vivo”; os documentários especializados sobre a *praxis* artística ou o tema das obras, entre outros aspetos, são muito apelativos tanto pela sua carga epistemológica (nutrindo uma ânsia de saber), como pela impressão de partilha de uma atividade que ficou para sempre num outro tempo e espaço. Ver certos extras de alguns DVDs equivale a “ter estado lá”, presenciando os acontecimentos e fazendo parte da equipa. As edições de autor (conhecidas na indústria como *director's cut*) contribuem ainda mais para uma aproximação ao *auteur* e à sua cinevisão. A proliferação de cópias fílmicas permite igualmente aceder a títulos raros, entre os

quais se encontra a maior arte dos metafilmes produzidos antes da década de 80.

Independentemente do valor positivo ou negativo que lhe seja reconhecido, o cinéfilo pós anos 90 é um ser tecnológico e interativo, nutrindo o seu amor pelo cinema através de uma dimensão háptica. Porque o visionamento não se encontra longe da feitura, quer em termos pulsionais, quer em termos efetivos, o cinéfilo acaba, mais tarde ou mais cedo, por não se satisfazer apenas com a visão, procurando um contato mais próximo com a atividade (Bill Flavell, 2013). É esta progressão que podemos ver documentada no contraste entre dois metafilmes já do século XXI. Em *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2003, GB/FRA/ITA), cuja ação decorre em França durante o período áureo da cinefilia tradicional, um dos protagonistas refere que a primeira fila da sala de cinema é o lugar de eleição para o filme melhor e mais depressa “atingir” o vidente. Neste caso a proximidade física de natureza ótica almeja uma dimensão háptica que, todavia, ainda não se encontra em estado de satisfazer. Em *Hamlet* (Michael Almereyda, 2000, EUA) o protagonista já satisfaz a sua cinefilia em pleno. Não só produz um filme experimental para ser visto em sala de cinema, dando assim o salto para a realização com que tantos espetadores sonham, como é visto a manipular permanentemente o seu equipamento digital: uma câmara pixelvision a preto e branco (aparelho este dotado de um ecrã que permite ver as imagens ao mesmo tempo que estas são captadas; ademais, ligando-se a um computador, permite um *interface* com o teclado de montagem, continuando a debitar as imagens no pequeno ecrã incorporado).

A defesa do toque, patente na dimensão háptica, é uma das formas preconizadas por Walter Benjamin para o pleno usufruto de um tipo particular de obra de arte: a arquitetura. Diz o filósofo germânico (1936-39) que a perceção ótica de uma obra artística, como uma pintura e uma escultura, radica na distância e no recolhimento que esta suscita no espetador individual que contempla o objeto. Porém, as obras arquitetónicas, dada a sua exposição na via pública, são originariamente concebidas para ser observadas por um coletivo de videntes, como o cinema (apesar da reprodutibilidade técnica em que este assenta e que é condição primeva da sua existência), e o espetador pode, inclusive, penetrar nelas (como o vidente cinematográfico que se sente fisicamente na sala para fazer parte da “experiência” do cinema). Assim, a arquitetura e o cinema são ambas passíveis de ser usufruídas através do uso e da observação, ou seja, do tato e da visão. Logo, ambas se encontram longe e perto, motivando no vidente uma atenção contemplativa (típica do regime ótico) e um investimento mais pragmático e dispersivo (caraterístico do regime háptico e da distração que este fomenta). O metacinema sai, pois, nos dois casos acima referidos, valorizado de uma forma que, seguramente, Benjamin não desejava.

A interação do realizador de metafilmes

Ao referir-se ao novo consumo cinéfilo, Alain J.-J. Cohen (2001, 152-163) configura um espetador que, agora mais do que nunca, oscila entre ser vidente e ser participante e ao qual atribui a designação de “híper espetador” (*hyper-spectator*), uma vez que é alguém que constrói a sua própria modalidade de vidência e a exerce de forma exorbitante, em quantidade e escolha. Cohen define-o como o “criador da sua experiência híper cinematográfica”, dizendo que o “espetador assume o lugar do autor” (Cohen, 2001, 157), nomeadamente ao construir simulacros de objetos fílmicos. Agora não é ele o manipulado, mas sim o manipulador, sobretudo pela forma do seu consumo. O visionamento caseiro e o acesso a novos formatos tecnológicos vieram dotar este espetador de uma híper memória que inclui toda a história do cinema, ou o cinema como uma história universal. Ou seja, o espetador é, agora, um historiador de pleno direito, numa inversão de papéis digna de nota. Segundo Cohen, a existência do híper espetador foi antecipada por uma geração de cineastas que mantinham com o cinema uma relação espacial de vidência cinéfila em sala. Os protótipos humanos do híper espetador foram, pois, realizadores: os franceses Godard, Truffaut, Resnais, Varda, Rivette, Chabrol e os americanos Scorsese, Kubrick, Woody Allen, entre outros. Todos eles tinham em comum o facto de serem excelentes historiadores do cinema. Assim se completa o círculo que vai daquilo que designei como metacineasta ao que referi como meta espetador, denotando a existência de um cordão umbilical a ligar um ao outro. Aquilo que Cohen refere como híper espetador mais não é do que uma modalidade contemporânea do meu metavidente (que muitos realizadores começaram por ser).

A problemática do *repeat viewing*, sobretudo no que ela tem de ligação entre a instância produtora e a entidade recetora, agudizou-se em tempos mais recentes. Atualmente, a indústria cinematográfica transforma os autores em mais uma peça de uma engrenagem de marketing e consumo (embora com o seu conhecimento e aval). Contudo, também não é menos verdade que certas obras passaram a ser elaboradas para ser vistas mais do que uma vez. Dito de outro modo: certos filmes contêm agora, internamente, mecanismos desencadeadores de *repeat viewing*. Entre as obras desta natureza encontram-se muitas de teor metanarrativo ou denotando hibridismo formal metacinematográfico, que se caracteriza por conciliar uma dimensão mais expositiva da atividade de produção fílmica (em qualquer uma das suas etapas) com mecanismos enunciativos a cargo do realizador e bem representativos da sua *praxis* artística. Nos restantes casos metacinematográficos é sobretudo a aproximação aos criadores e a integração possível do espetador no mundo profissional e criativo do filme que está em causa, também ela capaz de suscitar uma compulsão para os visionamentos, mas um pouco mais moderada.

Porém, onde antes um segmento da indústria cinematográfica considerava que os “filmes sobre o cinema” não eram lucrativos (Andy Klein, 1991, 47-54), agora verifica-se justamente o oposto. A proliferação de filmes desta índole no contexto cinematográfico americano, do *mainstream* às margens, permite aferir de um reposicionamento ideológico sobre a matéria. Se os projetos são demasiado personalizados para terem tido uma origem estritamente comercial, pelo menos a indústria, nas suas várias plataformas, não os rejeitou. Dos *mockumentary* independentes, realizados em formato digital e com baixo orçamento (herança direta dos *cult movies* de antanho), aos produtos mais consolidados artisticamente e reconhecidos pela Academia de Hollywood e pela *intelligentzia* crítica, passando por apostas *indie crossover* de certas distribuidoras, temos vindo a assistir, nos últimos trinta anos, a uma estabilização do fenómeno metacinematográfico na América do Norte e na Europa.

O potencial do metacinema para o múltiplo visionamento é notório em obras de autores como David Lynch, Quentin Tarantino, Alain Robbe-Grillet ou Raúl Ruiz, para citar apenas alguns. Lynch é, todavia, nesta matéria, o caso mais paradigmático, porquanto alia a natureza intrínseca das obras e a sua construção interna a uma inteligente estratégia de marketing que ele próprio se encarrega de conceber e gerir. O seu conceito principal é que, ao nível temático, forma a sua cinevisão — “going into another world” (“penetrar noutro mundo”) — presta-se sobremaneira à problemática do metacinema, de que poderia, eventualmente, ser um *slogan* na perspetiva do vidente.

Foi com a série televisiva *Twin Peaks* (1990-1991, produzida pela ABC) que David Lynch compreendeu a necessidade de formular uma estratégia autoral transmediática. O *storytelling* recorrente (*the continuing format*), em que uma história é contada ao longo de vários episódios, agradou a Lynch porque lhe permitia adensar o mistério, fomentando a adesão espetatorial: “A mente comporta-se como um detetive, juntando os fragmentos e chegando a uma conclusão” (2005, 168).⁸ Segundo Henry Jenkins (1995, 51-69) a série gerou uma das mais prolíficas comunidades de fãs de que há memória na história do *medium* catódico americano, fortemente impulsionada por uma plataforma de comunicação cibernética e municiada pelos recursos técnicos da gravação em VHS, que permitia avançar, retroceder e parar a imagem para melhor a analisar. Estruturalmente, a série criava novos enigmas a cada episódio e a narrativa em geral era fértil em mensagens crípticas, códigos, sonhos, visões e pistas. Os adeptos peneiravam literalmente os episódios em busca de pistas que explicassem os diversos enigmas e discutiam estas questões na internet.

⁸ “The mind, being a detective, pieces those fragments together and comes to a conclusion.” David Lynch em entrevista a Chris Rodley. A tradução é minha.

O próprio Lynch contribuiu para toda esta atividade quer indiretamente, por meio de entrevistas, quer diretamente, através do lançamento do diário de Laura Palmer e da bibliografia e gravações áudio do agente Dale Cooper. Começava assim uma estratégia de espicaçamento da curiosidade alheia, que neste cineasta perdura até hoje. Por um lado, Lynch nega-se, nas entrevistas, a descerrar os seus segredos fílmicos, por outro, nutre o consumismo compulsivo dos videntes:

Não gosto de falar demasiado das coisas porque, a menos que sejamos poetas, quando falamos muito sobre algo, uma coisa apreciável transforma-se numa ninharia. Contudo, as pistas para uma interpretação correta estão todas lá e eu não me canso de dizer que, de muitas maneiras, o filme é uma história simples e clara. (Rodley 2005, 227)⁹

Quando desafiado por Alain Sarde a congeminar dez pistas sobre *Mulholland Dr.* (2001) que pudessem servir de acepipes para o paladar do público fanático, Lynch acedeu. Ainda hoje (2014) é possível encontrá-las em linha no *site* oficial do filme. Facilmente se compreende que nunca foram concebidas como verdadeiros esclarecimentos, porquanto são demasiado abstratas (algo que o próprio Lynch admite a Rodley) e introduzem novos pequenos enigmas. Sob a designação de “pistas”, inserem novos meandros no problema conceitual do filme, que consiste em encontrar um sentido global que explique todos os aspetos da obra. Aliás, precisamente porque se prendem com detalhes, as alegadas pistas de Lynch ainda afastam mais o espetador de um sentido global. As ditas “pistas”, em tradução minha, são as seguintes: (1) Presta particular atenção ao princípio do filme: pelo menos duas pistas são reveladas antes do genérico de início. (2) Repara nas vezes em que o candeeiro vermelho surge no filme. (3) Consegues apanhar o título do filme para o qual Adam Keshner está a fazer o casting de atrizes? Volta a ser referido de novo? (4) Um acidente é um acontecimento terrível... Repara na localização do acidente. (5) Quem entrega uma chave e porquê? (6) Repara no robe, no cinzeiro e na caneca de café. (7) O que é sentido e compreendido no Club Silencio? (8) Camilla foi ajudada apenas pelo seu talento? (9) Repara nas ocorrências que rodeiam o homem nas traseiras do Winkie's. (10) Onde se encontra a Tia Ruth?¹⁰

A estrutura das obras mais marcadamente meta espetatoriais de Lynch — *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992, FRA/EUA), *Lost Highway* (1997, FRA/EUA), *Mulholland Dr.* (2001, FRA/EUA) e *IN-LAND EMPIRE* (2006, FRA/POL/EUA) — é serial e não difere substancialmente da utilizada por Alain Robbe-Grillet nos seus fil-

⁹ Lynch em entrevista a Rodley, a propósito de *Lost Highway*, 1997, FRA/EUA: “I don’t like talking about things too much because, unless you’re a poet, when you talk about it, a big thing becomes smaller. But the clues are all there for a correct interpretation, and I keep saying that, in a lot of ways, it’s a straight-ahead story.” A tradução é minha.

¹⁰ Cf. <http://www.mulholland-drive.net/studies/10clues.htm> para o texto adicional das pistas referidas.

mes. Nelas abundam elementos “incompossíveis”, de acordo com a teoria de Deleuze expressa em *Cinéma 2: L’Image-temps* (1985) e, portanto, pura e simplesmente injustificáveis. Além disso, estas quatro obras possuem um forte cunho alegórico. Logo, por ambas as razões não é possível, nem desejável, efetuar uma interpretação de escopo fino das obras de David Lynch. O panorama global é claramente o objetivo a atingir e, com ironia, aquele do qual o próprio realizador, com estratégias deste teor, nos afasta. Compreende-se que o faça, pois estes quatro filmes possuem uma mística que é a base da imagem de marca do autor, uma espécie de segunda fase do adjetivo “Lynchian”, agora menos dedicado à estranheza e subversão do mundo físico do que ao seu equivalente na dimensão narrativa. Como refere uma fã da série *Twin Peaks*: “Não me interessa quem matou Laura Palmer. Eu adoro é o puzzle” (citado por Jenkins, 1995, 55).

Mais do que a chegada, o que interessa é o caminho, porque nestes filmes não está em causa a jornada do herói, mas sim a da enunciação fílmica. Este espetador é interpelado pelo filme, que lhe pede que descubra a solução do problema. Não só este requisito tende a transformar a experiência fílmica numa participação, ao mesmo nível da que ocorre num desporto, como apela à vaidade intrínseca do vidente e ao seu desejo de provar que tem mérito intelectual e competência cinematográfica. No fundo, se aqui há alguma jornada ela é indubitavelmente do espetador. Não satisfeito com estes predicados fílmicos — a impossibilidade e a alegoria — Lynch acrescenta-lhes, como numa receita gastronómica, um último e fundamental ingrediente: a aura característica dos filmes do período clássico americano. “Entrar noutro mundo” é, neste caso, uma metáfora para a dimensão evasiva da sétima arte, com a diferença de que aqui o espetador corre o risco de se perder no entretenimento. Neste caso, imersão rima com alienação. Quanto mais penetra no universo onírico e se deixa por ele maravilhar, mais o espetador se enreda na teia que o cineasta lhe urdiu. O escapismo é profundamente ilusório e, no entanto, faz parte da experiência.

O paradoxo explica-se do seguinte modo: reproduzindo a estética e o ambiente do *film noir* e do musical, profundamente estilizados e por isso mais auráticos e propiciadores de um outro mundo em que se possa entrar como num sonho (tal como no cinema clássico americano), Lynch transforma esse onirismo em pesadelo, descosendo a narrativa e esvaziando-a das premissas genológicas que tanta segurança e conforto davam ao vidente clássico. Ironicamente, o espetador encontra-se num labirinto concetual do qual não consegue escapar. Porque o ambiente dos filmes é intrigante e sedutor, não obstante o mal estar que certas cenas e/ou situações visuais (e sobretudo sonoras) provocam, e porque um mistério não resolvido cria obsessão, o vidente é compelido a regressar para um novo visionamento, que repita a avassaladora experiência e, eventualmente, revele novos dados interpretativos. Outros autores recorrem

a outras estratégias para seduzir o vidente, com o mesmo resultado prático: a multiplicação dos visionamentos fílmicos. Se dedico tanta atenção a Lynch é porque, ao contrário dos outros cineastas referidos no presente texto, este realizador possui com a matéria digital uma relação que vem de trás, quando no princípio do século XXI criou o site <http://www.davidlynch.com> dedicado à divulgação de filmes ou séries de forte caráter experimental. Ao fazê-lo, Lynch procurava já uma comunhão e um regresso a um local preciso por parte de uma *imensa* minoria de cultistas. Lynch autor, um dos cineastas mais copiado nas escolas de cinema um pouco por todo o mundo ocidental, é ele próprio um objeto de culto estético da mais recente geração de cinéfilos: os *bloggers*. Assim se completa o círculo que vai do espetador ao autor, passando pela obra.

Que filmes para que ecrãs?

É correto afirmar-se que existe uma confluência entre o ímpeto metacinetográfico de certos espetadores/alguns cineastas e as práticas de produção e consumo posteriores aos anos 90 do século passado. Efetivamente, com o advento da pósmodernidade, todos os espetadores e todos os autores ficaram dotados de uma maior acessibilidade fílmica e de um maior mediatismo na partilha de uma atividade que a ambos agrada. Os metapraticantes, chamemos-lhe assim, têm hoje ao seu dispor técnicas e janelas de exibição que permitem uma melhor e mais alargada exposição dos discursos autorais muito para além da revelação do dispositivo, que caracteriza as meras obras sobre Hollywood, as quais correspondem ao sentido mais descritivo e banal do vocábulo “sobre”. Na América do Norte, cineastas de culto, muito recente ou mais antigo — como Abel Ferrara, Atom Egoyan, Brian De Palma, Darren Aronofsky, David Cronenberg, Henry Jaglom, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Quentin Tarantino, Robert Altman, Spike Jonze, Steven Soderbergh, Tim Burton e Woody Allen (a lista não é de todo exaustiva) — capitalizam nesta tendência. Todos eles realizaram mais do que um metafilme e a maior parte funciona como nome de cartaz para qualquer meta espetador. Se aponto exemplos norte americanos é porque naquele meio continente os metafilmes sempre foram de natureza mais clássica, leia-se descritiva. Agora a atividade e os cineastas podem beneficiar de uma componente mais autoral e artística que se propaga, em grande medida, junto do vidente especializado. De certa forma, o metacinema é hoje uma via alternativa ao *blockbuster* carregado de efeitos especiais, gerando uma fidelidade de público que ultrapassa a mera história narrada. Estes filmes e os seus cineastas são um fenómeno a ter em conta, tanto para a arte como para a indústria.

A situação contém, todavia, um reverso. Onde antigamente um *auteur* detinha um certo grau de controlo sobre a sua criação estética, agora a obra é apropriável por terceiros de um modo nunca visto,

passando o espetador, mais do que nunca, a fazer parte da dinâmica da própria criação. Talvez que, por ironia do destino, o vidente esteja a conseguir lograr aquilo que era o seu desejo maior (fundir-se com a obra através de uma comunhão cada vez mais íntima com o filme e com o seu criador primeiro) e talvez que o criador esteja a conseguir desencadear o tipo de consumo de si mesmo, através da sua obra, no que é apanágio de amor puro. No entanto, nesta modalidade de consumo, a obra mais do que manipulada é, sobretudo, aprisionada. Se, por um lado, existe uma maior adesão do espetador ao metacinema como lugar de partilha com o criador; por outro lado, o discurso autoral que faz parte intrínseca desse regime fílmico corre o risco de se esvaziar. Com efeito, qual a validade de um discurso quando não há verdadeiramente um “público” ou mesmo um “filme” intocado? O conceito e o ato de *utilização* fílmica, cada mais prementes no atual contexto tecnológico, pode ameaçar a natureza do metacinema enquanto tal, transformando o desejo do vidente pelo criador num mero extravasar de frustrações privadas ou de inclinação *pop* por uma celebridade (neste caso artística). Uma coisa me parece certa: o contato com as obras tem tanto de positivo como de pernicioso.

Resta-nos esperar para ver se a dinâmica industrial dita a manutenção da sala de cinema como instituição primeira do consumo cinematográfico ou se, pelo contrário, as diversas *utilizações*, cada vez mais pessoais e intransmissíveis, do dispositivo na fase de receção desencadeiam a nulidade do discurso metacinematográfico. Neste último caso, ironicamente, o metacinema sucumbiria às mãos do *repeat viewing*, atividade que o susteve ao longo dos tempos e até hoje.

BIBLIOGRAFIA

- Academia das Ciências de Lisboa. 2001. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Bartlett, Steven J. 1987. “Varieties of Self-Reference”. In *Self-Reference: Reflections on Reflexivity*, editado por Steven J. Bartlett e Peter Suber, 5-28. Dordrecht, Boston e Lancaster: Martinus Nijhoff.
- Benjamin, Walter. 1992 [1936-39]. “A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, traduzido por Maria Luz Moita, 71-110. Lisboa: Relógio d’Água.
- Cérisuelo, Marc. 2000. *Hollywood à l’écran. Les Métafilms américains*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Cohen, Alain J.-J. 2001. “Virtual Hollywood and the Geneology of its Hyper-Spectator”. In *Hollywood Spectatorship: Changing Per-*

- ceptions of Cinema Audiences*, editado por Melvyn Stokes e Richard Maltby, 152-163. Londres: BFI Publishing.
- Elsaesser, Thomas. 2005. "Cinephilia or the Uses of Disenchantment". In *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, editado por Marijke De Valck e Malte Hagener, 27-43. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Flavell, Bill. 2013. "Cinephilia and/or Cinematic Specificity", *Senses of Cinema* 67: 3 páginas, sem numeração.
<http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/cinephilia/>
 Acedido em 9/8/2013.
- Hediger, Vincenz. 2004. "'You Haven't Seen It Unless You Have Seen It Twice': Film Spectatorship and the Discipline of Repeat Viewing", *Cinema & Cie.*, 5: 24-42.
https://www.academia.edu/1260981/_You_Havent_Seen_It_Unless_You_Have_Seen_It_At_Least_Twice_Film_Spectatorship_and_the_Discipline_of_Repeat_Viewing. Acedido em 10/2/2013.
- Jenkins, Henry. 1995. "'Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?': alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and the Viewer Mastery". In *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, editado por David Lavery, 51-69. Detroit: Wayne State University Press.
- Jullier, Laurent, e Jean-Marc Leveratto. 2010. "La domestication du spectacle cinématographique". In *Cinéphiles et cinéphilies*, editado por Laurent Jullier e Jean-Marc Leveratto, 155-179. Paris: Armand Colin.
- Kawin, Bruce. 1991. "After Midnight". In *Cult Film Experience: Beyond All Reason*, editado por J.P. Telotte, 18-25. Austin: University of Texas Press.
- Klein, Andy. 1991. "Movies Within Movies: Self-portraits of the Seventh Art Make Bad Box Office But Good Shoptalk", *American Film* 2: 54-47.
- Klinger, Barbara. 2001. "The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-video Era". In *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, editado por Melvyn Stokes e Richard Maltby, 132-151. Londres: BFI Publishing.
- Lynch, David. 2006. *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. Nova Iorque: Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- Metz, Christian. 1991. *L'Énonciation Impersonnelle ou Le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Mouren, Yannick. 2007. "Le film art poétique, sous ensemble du film réflexif". In *Le Cinéma au miroir du cinéma*, editado por René

- Prédal, 114-124. Conde-Sur-Noireau: CinémAction-Corlet Publications.
- Prédal, René. 2007. “Le «je» dans l’abîme du cinéma français”. In *Le Cinéma au miroir du cinéma*, editado por René Prédal, 89-101. Conde-Sur-Noireau: CinémAction-Corlet Publications.
- Rodley, Chris, ed. 2005 [1997]. *Lynch on Lynch*, revised edition. Londres: Faber and Faber.
- Sperb, Jason, e Scott Balcerzak. 2009. “Presence of Pleasure”. In *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure and Digital Culture*, vol. 1, editado por Scott Balcerzak e Jason Sperb, 7-20. Londres e Nova Iorque: Wallflower Press.
- Staiger, Janet. 2005. *Media Reception Studies*. Nova Iorque e Londres: New York University Press.
- Willemen, Paul. 1994. “Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered”. In *Looks and Frictions*, 223-257. Londres: BFI Publishing.

Recebido em 15-8-2013. Aceite para publicação em 5-3-2014.