

O CINEMA COMO ÉTICA

Sérgio Dias Branco¹

Resumo: A ética tem uma história na filosofia, mas tem também uma história no cinema. Simplificaríamos muito se afirmássemos que a segunda história é um simples produto da primeira. Será, até certo ponto, na medida em que a filosofia foi traçando o amplo campo de pensamento a que chamamos ética, mas a questão no cinema foi-se colocando de modo específico. O tópico teve uma abordagem particularmente penetrante por parte dos críticos-cineastas da Nova Vaga Francesa que se colocava, em simultâneo, nos planos da criação e da fruição. Se o cinema tinha sido antes de mais analisado como estética, aqui o cinema passou a ser abordado também como ética. Segundo este entendimento, a equação da arte só se constitui de forma crítica a partir do cruzamento destas duas dimensões. A revisitação e análise do artigo de Jacques Rivette, “Da Abjecção”, sobre o filme *Kapò* (*Kapo*, 1961) permite-nos fixar os termos precisos da discussão — e expressos noutros textos, como a mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, Meu Amor*, 1959), na qual Jean-Luc Godard afirmou “O *travelling* é uma questão moral.” Tal discussão relaciona-se tanto com as escolhas de quem cria como com as respostas de quem frui, mas igualmente com as suas determinações, no emaranhado social e histórico de que fazem parte e na marca de individualidade que protagonizam. Considerar o cinema como ética passa portanto por rejeitar a retórica da ética, mais ou menos moralista, para assumir o cinema enquanto prática.

Palavras-chave: Cinema; Crítica; Ética; Jacques Rivette; Serge Daney.

Contacto: sdiasbranco@fl.uc.pt

A ética tem uma história na filosofia, mas tem também uma história no cinema. Simplificaríamos muito se afirmássemos que a segunda história é um simples produto da primeira. Será, até certo ponto, na medida em que a filosofia foi traçando o amplo campo de pensamento a que chamamos ética, mas a questão foi-se colocando no cinema de modo específico. O filósofo Jerrold Levinson situa a intersecção entre estética e ética indicando três esferas de investigação no âmbito deste cruzamento (1998, 1-2). Uma delas engloba os aspectos éticos na estética e na prática da arte. Em linha com esta indicação, Jinhee Choi e Mattias Frey focam a questão na área da arte da imagem em movimento (2014, 1-2). Na filosofia da arte, em especial na sua tradição analítica, a relação entre ética e estética tem sido ligada à capacidade de sustentar uma crítica ética. Nos

¹ Universidade de Coimbra.

Branco, Sérgio Dias. 2016. “O Cinema como Ética”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 135-143. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

estudos fílmicos, a ética tem sido definida de uma forma mais vaga, incluindo não apenas a análise de perspectivas éticas manifestadas em filmes, mas também a dimensão ética do cinema como meio estético e artístico.

Escolhas de cineasta

Pensar o cinema não é uma tarefa que caiba apenas à filosofia ou à teoria. A crítica tem sido um espaço fundamental de produção e desenvolvimento do pensamento do cinema — e a reflexão em torno da ética é uma demonstração disso. Este tópico teve uma abordagem particularmente penetrante por parte dos críticos-cineastas da Nova Vaga Francesa que se colocou, em simultâneo, nos planos da criação e da fruição. Se o cinema tinha sido antes de mais analisado como estética, aqui o cinema passou a ser abordado também como ética. Segundo este entendimento, a equação da arte só se constitui de forma crítica a partir do cruzamento destas duas dimensões, estética e ética. A revisitação e análise do artigo de Jacques Rivette, “Da Abjecção”, sobre o filme *Kapò* (*Kapo*, 1961), realizado por Gillo Pontecorvo, permite-nos fixar os termos precisos da discussão — expressos noutros textos, como naquele que regista a mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, Meu Amor*, 1959) na qual Jean-Luc Godard afirmou que “O travelling é uma questão moral.” (AA.VV. 1999, 387). Era uma forma de dizer que todas as escolhas estilísticas de cada cineasta são questões morais. Podemos elaborar esta ideia descrevendo o cinema como um exercício ético, como uma prática que envolve um *êthos* que se consubstancia numa determinada conduta. Esta palavra grega é a raiz do vocábulo “ética” e significa *modo de ser* ou *carácter*, mas, como explica José Manuel Santos, “um carácter *adquirido*, não natural.” (2012, 39). O mesmo autor refere que Aristóteles distinguiu entre *êthos* e *ethos*, que quer dizer *hábito* ou *costume*, isto é, *norma*. A ética radica na primeira palavra, mesmo que tenha sido depois dirigida para a segunda por filósofos como Immanuel Kant.



Imagem 1: *Nuit et brouillard*.

A narrativa do filme que Rivette critica desenrola-se num campo de concentração nazi. O crítico começa por defender que, ao fazer um filme sobre este tema, o cineasta deve interrogar-se sobre como proceder. Por exemplo, tal projecto levanta imediatamente a questão do realismo. Uma obra feita de forma realista torna tolerável o holocausto, transformando-o numa ficção entre outras ficções. O termo de comparação usado no artigo é *Nuit et brouillard* (*Noite e Nevoeiro*, 1955), realizado por Alain Resnais, que, pelo contrário, nos confronta com a realidade brutal da história (Imagem 1).

Rivette argumenta que “o cineasta julga o que mostra e é julgado pela forma como mostra” e acrescenta mais à frente: “Fazer um filme é mostrar certas coisas, é ao mesmo tempo e através da mesma operação, mostrá-las de um certo modo. Estas operações são indissociáveis.” (1999, 407). Não se trata de uma visão formalista da arte. Pelo contrário, o crítico insiste que o cinema é sempre mais do que a “linguagem” de que os formalistas falam. Aquilo a que ele se opõe é a resolução de problemas formais de forma prévia, sem os considerar realmente, ao contrário do que acontece na arte cinematográfica (estética e ética) de Jean Renoir, Roberto Rossellini, entre outros. Para ele, a dimensão ética não deve ser apagada em favor da dimensão estética. Trata-se, no fundo, de recusar a dissociação entre as duas dimensões.

O título do texto é justificado num comentário detalhado a um plano que

Rivette considera objecto:



Imagem 2: *Kapò*.

Reparem, no entanto, no plano de *Kapo* em que Emanuelle Riva se suicida, atirando-se para o arame farpado electrificado; o homem que decide, neste momento, fazer um *travelling* para a frente para reenquadrar o cadáver em contra-picado, tendo o cuidado de inscrever exactamente a mão levantada num ângulo do enquadramento final [Imagem 2], este homem apenas tem direito ao mais profundo desprezo. (1999, 406-407)

Além disso, Rivette considera que esta escolha parece automática, irreflectida, sem réstia de qualquer dúvida (1999, 406-407). Pontecorvo teve necessidade de responder, explicando que a sua intenção com esse plano era mostrar que os campos tornaram a morte numa ocorrência quotidiana, o que explica a falta de reacção dos outros prisioneiros, anestesiados, dormentes (Pontecorvo 2003). Contudo, esta resposta não consegue lidar realmente com a crítica de Rivette, que tem a ver com o comportamento da câmara e com o enquadramento calculado que dá uma ênfase dramática forçada ao suicídio. Para o crítico francês, Pontecorvo não filma a desumanização, opta em vez disso por uma perspectiva desumanizante. Não se trata de rejeitar o tema. Como Rivette sublinha, todos os assuntos são válidos para o cinema. O que conta “é o tom, o acento, a nuance, se quisermos, o ponto de vista de um homem, o autor, mal necessário, e a atitude que este toma em relação ao que filma e, portanto, em relação ao mundo e a todas as coisas.” (1999, 407)

Estas observações têm pontos em comum com os pensamentos de alguns

filósofos gregos sobre a relação indestrinçável entre arte e moralidade. Como resume a filósofa Elisabeth Schellekens: “Para Platão e Aristóteles, toda a arte tem uma natureza moral em virtude de afectar o modo como vemos e nos relacionamos com o mundo.” (2007, 15).² É esta influência impactante que Rivette considera. A ética é inseparável da responsabilidade da escolha. É mesmo o domínio onde a acção de escolher não é iludida ou negada, em nome do moralismo ou da neutralidade, mas é confrontada e discutida. No cinema, a inseparabilidade entre a ética e a responsabilidade da escolha implica não escamotear os gestos criadores de um filme e os seus efeitos. Daí que a força do texto de Rivette acabe por ser mais teórica do que analítica. É isso que explica que Serge Daney não tenha tido necessidade de ver o filme, mas considere este texto e as questões que levanta como centrais na sua formação como cinéfilo e crítico. Mais de três décadas depois, um dos últimos artigos escritos por Daney parte precisamente do *travelling* de *Kapò*, o movimento de câmara que ele só viu através do olhar crítico de Rivette (2007, 197-211).

O humanismo cruel

“Serei eu o único a nunca o ter esquecido, apesar de nunca o ter visto? [...] [S]ó o conheço através de um curto texto: a crítica que dele fez Jacques Rivette em Junho de 1961 nos *Cahiers du Cinéma*” (2007, 197), escreve Daney. Cada opção formal enforma o olhar e aquele movimento de câmara era “o movimento que se não devia fazer. Aquele que deveria — de modo evidente — ser objecto fazer.” (Daney 2007, 197). O *travelling* de *Kapò* serve de referência, de ponto de convicção crítica. Daney diz que com quem não sentisse imediatamente a abjecção desse movimento de câmara, ele “não teria, definitivamente, nada a ver, nada a partilhar.” (2007, 197).

A crítica de Rivette e *Nuit et brouillard* marcaram o percurso de Daney como espectador crítico. Foi com o filme realizado por Resnais que ele concluiu que só o justo equivale ao belo na arte:

Ouvi o comentário de Jean Cayrol na voz de Michel Bouquet e a música de Hanns Eisler que mais pareciam

2 “For Plato and Aristotle, all art has a moral nature in virtue of affecting the way in which we see and relate to the world.”

não querer existir. Estranho este baptismo pelas imagens: *compreender ao mesmo tempo que os campos de concentração eram verdadeiros e que o filme era justo*. E que o cinema — só ele? — era capaz de retratar os limites de uma humanidade desnaturada. Sentia que as distâncias colocadas por Resnais entre o sujeito filmado, o sujeito filmante e o sujeito espectador eram, em 1959, como em 1955, as únicas possíveis. *Nuit et brouillard*, um filme “belo”? Não, um filme *justo*. Era *Kapo* que queria ser um filme belo, sem o chegar a ser. (Daney 2007, 199)

Daney confessa partilhar as convicções políticas de esquerda de Pontecorvo, mas diz que este cineasta “não teme nem crê: os campos de concentração só o revoltam ideologicamente. É por isso que ele inscreve ‘em apêndice’ da sua cena, um *travelling* bonito.” (2007, 204). Esta apreciação é acompanhada pela ideia de que o cinema do pós-guerra, moderno, aquele que deve ser defendido, é um cinema cruel. Daney contrapõe o verdadeiro humanismo, cruel, que André Bazin articulou e advogou, ao “‘humanismo’ falso como Judas [...] muito na moda.” (2007, 205). A crueldade deve ser aqui entendida como um rigor desmedido, capaz de ser pungente, de gerar a dor da comoção. Este cinema moderno e humanista coloca-nos perante o que é incómodo, intolerável, invisível.

De acordo com Daney, se Alain Resnais revolucionou em *Nuit et brouillard* foi porque levou o seu tema a sério e teve a intuição de reconhecer esse tema entre todos os outros, “nada menos do que a espécie humana tal como saiu dos campos nazis e do trauma atómico — abismada e desfigurada” (2007, 201). Ele comenta o registo da libertação do campo de concentração de Dachau filmado por George Stevens, contrastando a sua inocência com a justeza do filme de Resnais. A justeza só aparece com o distanciamento de quem vem depois.



Imagem 3: Campo de concentração de Dachau, Alemanha, 29 de Abril de 1945, fotografado por Arland B. Musser.



Imagem 4: *Shutter Island*.

Martin Scorsese haveria de regressar ao campo de Dachau com *Shutter Island* (2010). A 29 de Abril de 1945, o exército estado-unidense executou em massa soldados desarmados da tropa de elite Waffen SS (Imagem 3), um evento ocultado durante 60 anos nos EUA que forma o centro traumático do filme, colectivo e individual, reprimido por Edward “Teddy” Daniels (Leonardo diCaprio). A voz dele descreve o horror perante os cadáveres amontados e congelados, demasiados para poderem ser contados. A câmara enquadra uma menina abraçada à mãe, unindo a chamada de atenção da câmara ao olhar dele, que ele desvia por repulsa, sem recorrer ao plano subjectivo. O *travelling* de *Shutter Island* surge pouco tempo depois, no momento da execução dos soldados nazis. Não é para a frente como o *travelling* de *Kapò*, mas para a direita. Varre as colunas percorridas por arame farpado que

substituem a parede original que estava por trás dos soldados executados em 1945 (Imagem 4). A barreira utilizada no filme permite o atravessamento do olhar. A câmara está na mira das armas e o ritmo do seu deslocamento é marcado pelos disparos e pela queda sucessiva dos corpos à medida que a câmara vai avançando. Este ajustamento entre a deslocação da câmara e as mortes, conseguida através de uma encenação declarada, opõe-se ao desajuste do movimento de reenquadramento do corpo electrocutado decidida por Pontecorvo que tem o cunho de um enfeite predador. Encontramos em *Shutter Island* o humanismo cruel de que Daney fala, dando-nos a ver o espectáculo horrórico da guerra como devastação repentina da vida.

A Estética da Ética



Imagem 5: *Hiroshima mon amour*.

O debate, tal como foi lançado e desenvolvido por Rivette e Daney, está relacionado com as escolhas de quem cria e com as respostas de quem frui. Mas está igualmente ligado às determinações de cineastas e espectadores, no emaranhado social e histórico que integram e na marca de individualidade que protagonizam. Sem isso, as escolhas e as respostas deixam de ter um contexto concreto de relacionamentos. Considerar o cinema como ética passa, portanto, por rejeitar a retórica da ética, mais ou menos moralista, para assumir o cinema

enquanto prática. Falar do cinema como ética é, afinal, falar do cinema como estética. Repare-se que a conhecida frase de Godard é uma resposta que vem no seguimento das palavras de Éric Rohmer sobre *Hiroshima mon amour* e o incómodo que certas imagens do início do filme lhe provocaram (fig. 5), podendo o espectador oscilar entre a admiração e a irritação, segundo ele. “Moralmente ou esteticamente?”, pergunta Jacques Doniol-Valcroze. Rohmer não responde, quem responde é Godard, dizendo: “É a mesma coisa. O *travelling* é uma questão moral.” (AA.VV. 1999, 387).

A instância da prática é decisiva para compreender e transformar a realidade, que são tarefas da arte. Seguindo os indícios de Karl Marx, podemos dizer que nem toda a actividade humana é prática, isto é, materialmente transformadora. Neste sentido, Barata-Moura apresenta esta definição: “A prática é o acto material de convergência da transformação de um contorno objectivo e da accionalidade (subjectiva) que a opera” (1994, 90).³ Sugere ainda que o labor da morada e do habitar conjunto, pertence, não à retórica da ética, mas à “intencionalidade subjectiva e objectiva, na sua concretude relacional ou inter-subjectiva” (Barata-Moura 1994, 103), ou seja, à convicção da ética. É com esta convicção que os dois críticos franceses não nos deixam esquecer que no cinema nunca se trata apenas de modos de observar, de perspectivar, de perceber, mas sempre também de modos de fazer e relacionar, historicamente situados, que dão forma material e estética àquilo a que chamamos filme.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1999. “Hiroshima, notre amour” [1959]. In *Nouvelle Vague*, organizado por Luís Miguel Oliveira, 379-402. Traduzido por Sílvia Almeida. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Barata-Moura, José. 1994. *Prática: Para uma Aclaração do Seu Sentido como Categoria Filosófica*. Lisboa: Edições Colibri.
- Choi, Jinhee e Mattias Frey (eds.). 2014. *Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*. Londres: Routledge.
- Daney, Serge. 2007. “O Travelling de Kapó” [1992]. In João Mário Grilo, *As Lições do Cinema*, 197-211. Traduzido por J. M. Grilo. Lisboa: Edições

³ Para Barata-Moura, tal como para Marx e Engels, a actividade revolucionária é aquela em que o transformar-se coincide com o transformar das circunstâncias.

Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Levinson, Jerrold. 1998. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Pontecorvo, Gillo. 2003. “Intervista”. 2004. *Kapò*. DVD. Roma: Cristaldi Film.

Rivette, Jacques. 1999. “Da Abjecção” [1961]. In *Nouvelle Vague*, organizado por Luís Miguel Oliveira, 405-408. Traduzido por Sílvia Almeida. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Santos, José Manuel. 2012. *Introdução à Ética*. Lisboa: Documenta.

Schellekens, Elisabeth. 2007. *Aesthetics and Morality*. Nova Iorque: Continuum.

FILMOGRAFIA

Hiroshima mon amour (Hiroshima, Meu Amor). Realização de Alain Resnais. Argos Films/Como Films/Daiei Studios/Pathé Entertainment, 1959.

Kapò (Kapo). Realização de Gillo Pontecorvo. Cineriz/Francinex/Lovcen Film/Vides Cinematografica/Zebra Films, 1961.

Nuit et brouillard (Noite e Nevoeiro). Realização de Alain Resnais. Argos Films, 1955.

Shutter Island. Realização de Martin Scorsese. Appian Way/Phoenix Pictures/Sikelia Productions, 2010.