

REGRESSO AO *QUARTO 666*: O CINEMA DO TEMPO DO DIGITAL

Marta Pinho Alves¹

Resumo: O cinema, tal como foi habitualmente definido, pelo menos na sua formulação dominante, existe agora em paralelo com diversas outras modalidades. Este não mais depende da película e dos seus equipamentos próprios, é distribuído e visto em plataformas e espaços diversos e requer posturas que se distanciam da atitude convencional associada à sala escura. Mais intervenientes participam na sua construção e difusão e novas tipologias estéticas e narrativas são identificadas nos objetos que daí resultam. A reestruturação desta forma de expressão e de todos os seus elementos convencionais tem suscitado um amplo questionamento entre os seus teóricos e aqueles que têm contribuído para todas as etapas da sua construção e apresentação, acerca do que pode ser hoje entendido como pertencente ao território do cinema. O presente artigo propõe-se analisar os escritos recentes que têm sido dedicados a este tema, procurando identificar os seus principais argumentos e posições.

Palavras-chave: fim do cinema; digitalização.

Contacto: mpinhoalves@gmail.com

Requiem para o cinema

É conhecida a declaração atribuída a Antoine Lumière, pai dos autores do cinematógrafo e produtor dos seus espetáculos, alegadamente proferida na génese da então nova tecnologia: “O cinema é uma invenção sem futuro”. Esta descrença na continuidade do cinema, tão precocemente assinalada, tem sido recorrente ao longo da história desta forma de expressão, justificada, primordialmente, pelas suas várias etapas de reconversão tecnológica, observadas como originadoras de mudanças determinantes na sua organização, administração e estética e, como tal, suscetíveis de causar ruturas com os modelos antecedentes. A transição do cinema mudo para o sonoro foi identificada como uma destas primeiras grandes reestruturações. Uma outra grande e duradoura crise do cinema parece ter sido a suscitada pela massificação da televisão, logo nos anos 1950, e pelo posterior desenvolvimento e expansão do vídeo analógico, nos anos 1980. O surgimento das imagens electrónicas, e a sua

¹ Doutora em Sociologia da Comunicação e da Cultura pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e professora do Departamento de Ciências da Comunicação e da Linguagem da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal. Tem desenvolvido investigação sobre o cinema do tempo do digital.

introdução no campo do cinema, originou um forte questionamento acerca da sua continuidade. Pela primeira vez na história do cinema, a transformação foi motivada não por alterações provenientes do seu interior, mas por elementos exteriores, que pareceram declarar a sua obsolescência.

Foi partilhando desta perspetiva que, no *Festival de Cannes* de 1982, Wim Wenders lançou o documentário com o significativo título *Quarto 666*. Neste, Wenders pediu a cineastas de diferentes nacionalidades e de distintas modalidades de produção e sensibilidades estéticas para refletirem sobre o futuro do cinema: estaria este em risco de extinção? – era a pergunta que lhes dirigia. As entrevistas aconteceram num cenário minimalista, construído num quarto de hotel: uma cadeira para o entrevistado, no primeiro plano, e um televisor ligado, em pano de fundo, que pretendia simbolizar a omnipresença dos *media* eletrónicos que, naquele período, aparentavam ameaçar o cinema. O lugar do entrevistador foi ocupado por uma câmara de 16 mm e por um gravador de som; as questões orientadoras estavam escritas num papel.

A maioria dos realizadores entrevistados no filme considerou que o cinema, assim como a sua estética, linguagem e modos de organização específicos, estavam em vias de se extinguir em virtude da emergência do vídeo analógico e das possibilidades de registo, edição e receção que este inaugurava. Esta era, aliás, a intuição de Wenders, expressa no prólogo do mesmo filme.

Perante as transformações resultantes da imbricação do cinema com a cultura digital, muitos retomam a mesma preocupação, declarando a iminência do desaparecimento do cinema. Os argumentos para este posicionamento são baseados na supressão dos elementos que, até ao momento da transição do analógico para o digital, acompanharam frequentemente o cinema, pelo menos no quadro da sua expressão predominante.

A exclusão da película de todas as etapas de elaboração e circulação cinematográfica é um dos fatores mais referidos. O suporte fotográfico fez parte do cinema desde a sua génese e, no decurso do seu primeiro século de existência, deu corpo, de modo quase exclusivo, às suas manifestações. Por essa razão, entre cinema e película estabeleceu-se uma ligação de estreita proximidade, de interdependência. Esta noção está expressa no próprio facto de o objeto resultante da expressão cinematográfica, o filme, ter assumido essa designação a partir da denominação do seu suporte. A partir daquele material definiram-se várias das características plásticas

e narrativas dos filmes: o grão, a luz e a cor, a profundidade e a definição, a dimensão e a forma do enquadramento, a duração do plano. O mesmo determinou as especificidades das maquinarias cinematográficas – as câmaras, os equipamentos de montagem e os projetores – e várias das práticas associadas à gestão e administração do cinema, desde a fase do registo do filme até à da sua conservação. Hoje, com a substituição da película fotoquímica pelo suporte digital, quebrou-se este vínculo entre uma forma de expressão particular e o material que permitia e determinava a sua concretização. Para alguns autores, por esta razão, a própria identidade do cinema está posta em causa. As concretizações cinematográficas decorrentes de outros suportes, argumentam, são possuidoras uma natureza distinta – a este propósito, afirmou recentemente o cineasta húngaro Bela Tarr (2012, 17): “A tecnologia digital não é filme. (...) Chamem-lhe outra coisa, *digital pictures* ou assim”.

Tacita Dean, artista plástica que trabalha essencialmente com película, tem defendido a mesma conceção no seu trabalho recente. Após ter sido informada pelo laboratório onde costumava tratar os seus filmes, propriedade da *Deluxe*, que o mesmo iria deixar de trabalhar com película de 16 mm, escreveu um apaixonado artigo sobre o tema para o jornal *The Guardian*, intitulado “Salvem o celuloide, pelo bem da arte”. Neste, a autora tentava explicar que a vantagem da película sobre o digital não era apenas de ordem tecnológica, mas algo mais profundo, poético (Dean 2011a). Foi isto que procurou representar pouco tempo depois, numa instalação criada a partir do convite que lhe foi dirigido pela *Tate Modern*. Intitulada *FILM* – termo alusivo ao suporte fotográfico das imagens em movimento – a instalação consistiu numa sucessão de imagens filmadas em 35 mm, projetadas no mesmo formato, num ambiente escurecido, sobre uma tela vertical de treze metros de altura (a largura convencionada para um ecrã de cinema regular). Na construção do filme que a compunha, com a duração de onze minutos e apresentado em contínuo, a autora recorreu ao registo em película, à utilização de técnicas analógicas de produção de efeitos visuais e à montagem analógica. Dean quis, deste modo, expor as formas de manipulação exclusivas daquele meio e os resultados visuais que este permite obter. O seu propósito era mostrar a película como “um meio independente e insubstituível” e evidenciar “a perda incalculável que será para o nosso mundo cultural e social se [a] deixarmos (...) desaparecer” (Dean 2011b, 77; a tradução é minha).

A noção de um elo de ligação entre as imagens em movimento e a realidade e a ameaça da sua rutura, em consequência da digitalização, tem sido outro fator

identificado como potenciador da morte do cinema. Com o registo analógico, a construção das imagens resultava sempre dos elementos colocados em frente à câmara ou da ação direta sobre o material sensível à luz, posteriormente projetado no ecrã. O “ato inaugural do cinema” consistia, como refere Arlindo Machado, “nesse instante de confrontação direta da câmara com a realidade que se [impunha] a esta, cabendo à película cinematográfica funcionar como a comprovação desse momento de verdade” (2008, 208). Com a digitalização, contudo, nem têm de existir vestígios materiais do registo (este pode ser transformado em linguagem abstrata), nem a realidade tem de servir de matéria-prima para as imagens (estas podem ser desenhadas informaticamente). Quer isto dizer que, enquanto o registo analógico estava dependente de uma informação material – de um contexto profílmico – para poder atuar, o registo digital pode construir-se exclusivamente a partir da simulação, isto é, utilizando imagens que não têm correspondência no mundo concreto.

Outro aspeto é ainda evocado para justificar o desaparecimento do cinema. Este diz respeito ao modo de relacionamento do espectador com a obra. Raymond Bellour, no âmbito da reflexão que conduziu ao seu mais recente livro, *La querelle des dispositifs*, afirma que a natureza própria do cinema reside no seu dispositivo. De acordo com o autor, este é formado pelo conjunto constituído pela “sala, o escuro, a projeção, e a reunião dos espectadores que assistem, por contrato, a um filme do início ao fim” (2012, 30; a tradução é minha). Bellour assinala que tudo o que não se enquadre nesses limites não poderá ser definido como cinema. Jacques Aumont que discorreu também há pouco tempo sobre estas questões, no âmbito do seu ensaio *Que reste-t-il du cinéma?*, apresenta uma posição próxima da do autor anteriormente citado. Ambos manifestam, em primeira instância, a necessidade de definir o cinema ou, pelo menos, encontrar as suas fronteiras, para refletir sobre a sua continuidade. Aumont salienta que, na sua perspetiva, aquilo que determina o que o cinema é não reside na forma como este se elabora, nos seus atos de produção, mas antes na forma como o espectador experiencia as imagens. Assim, uma obra constituída por imagens em movimento será, para Aumont, considerada cinema, quando concebida como um filme (o autor admite que este termo, apesar de etimologicamente associado à película, sofreu uma dilatação do seu significado que é hoje comumente aceite), por um cineasta, para um público de cinema (2012, 23). Deste âmbito estão excluídos – os exemplos são do autor – os vídeos criados para o *YouTube*, as instalações de Douglas Gordon ou de Pierre Huyghe, os *videoclips* de Michel Gondry (Aumont 2012, 21-24),

e muitas outras imagens em movimento contemporâneas, que competem com os objetos cinematográficos e frequentemente ocupam o seu lugar. Embora Aumont admita a permanência do cinema (e não o seu desaparecimento), este afirma, através da forma como o define, não apenas a transformação dos modos de receção habituais mas, mais importante do que isso, a crescente diluição dos seus usos sociais convencionais. Onde está o cinema, de que forma se manifesta, quando os elementos que o compõem, que permitem reconhecê-lo como tal, estão em vias de desaparecer?

O negócio habitual; como habitualmente, um negócio

Em 2008, a questão de *Quarto 666* foi novamente colocada, agora motivada pela ubiquidade da tecnologia digital. O cineasta brasileiro Gustavo Spolidoro filmou *De Volta ao Quarto 666* (2008) e, desta vez, o entrevistado foi Wim Wenders. Este apareceu em cena dirigindo-se à câmara – agora digital – ao lado de um computador portátil. Neste filme, o discurso do cineasta alemão evidenciava que a sua atitude de descrença em relação à continuidade do cinema face às novas tecnologias fora ultrapassada.

Logo em 1989, no filme de sua autoria *Notas Sobre Moda e Cidades* Wenders transformara uma reflexão sobre a indústria da moda, encomendada pelo *Centre Pompidou*, num manifesto pessoal sobre a identidade do cinema permeabilizado pelas imagens eletrónicas. Num complexo *mise en abyme* elaborado por múltiplos ecrãs de vídeo de dimensões distintas, o autor aceitou a nova forma de registo como a mais adequada ao tema que pretendia retratar. Numa das cenas do documentário, confessou à câmara:

“De repente, nas turbulentas ruas de Tóquio, percebi que uma imagem válida desta cidade poderia ser eletrónica, e não apenas as minhas sagradas imagens de celuloide. Na sua linguagem própria, a câmara de vídeo captava adequadamente a cidade... Fiquei chocado. A linguagem das imagens não era já privilégio do cinema. Não seria então necessário reavaliar tudo?” (2008 [1989]).

Wenders passou, desde aí, a integrar o vídeo analógico e, posteriormente, a tecnologia digital no seu trabalho. Após várias outras experiências com imagens vídeo, em 1999, o realizador filmou *Buena Vista Social Club* integralmente em digital, sendo um dos primeiros cineastas profissionais a usar este tipo de registo para

uma longa-metragem para cinema. Em seguida esteve envolvido em várias produções que tiveram o digital como pano de fundo. Em 2011, realizou *Pina*, o filme tributo a Pina Bausch, filmado em estereoscopia digital. Face a este trajeto, o autor afirmou em *De Volta ao Quarto 666*:

“De facto parece-me incrível quando penso o quão pessimista era a nossa visão em 1982. É incrível como o cinema se manteve tão bem. Ele não só ultrapassou as nossas mais elevadas expectativas no período posterior – nos anos 1990 e hoje, no século XXI – como saiu sozinho do buraco em que se encontrava. O cinema está mais vivo do que nunca”.
(Wenders 2010)

Se, como vimos, vários autores admitem a morte do cinema ou, pelo menos, de um certo tipo de cinema, outros há que assinalam a sua continuidade. Admitindo o efeito do digital no cinema no que diz respeito ao seu suporte e maquinaria, estes afirmam a continuidade e prevalência de aspetos particulares do seu modo clássico. Thomas Elsaesser sistematizou as posições que defendem a inalterabilidade do cinema face ao digital, apontando que os seus defensores propõem que a indústria cinematográfica distribuí, há cerca de cem anos, o mesmo produto e que, apesar de as mudanças tecnológicas sempre terem estado presentes, as mesmas foram permanentemente integradas, “possivelmente reconfigurando a economia de produção”, mas deixando “intacto o contexto de receção e a forma de programação” (Elsaesser 2008, 227-228). Na perspetiva destes, a digitalização, tal como outras tecnologias anteriores, não causa alterações no território do cinema (Elsaesser 2008, 227-228). Neste âmbito, Elsaesser inclui a reflexão de David Borwell e Kristin Thompson, que defendem persistir no tempo do digital a mesma estrutura e modalidades narrativas provenientes do cinema clássico, e a de Tom Gunning, que considera existir contemporaneamente, por via da tecnologia digital, um regresso ao cinema dos primórdios, ou seja, um *cinema de atrações* que insiste nos efeitos de espetáculo, de choque, e na produção de sensações fortes no espectador, em vez de na narrativa.

O pensamento de Lev Manovich é também aqui inserido. Este autor considera que o elemento fundamental que caracteriza o cinema do tempo do digital é a simulação. Na sua perspetiva, esta está presente, não apenas na possibilidade de criar imagens exclusivamente no computador, sem recurso à filmagem, mas também

no facto de todas as imagens, mesmo as que resultam de um referente pró-filmico, poderem ser integralmente transformadas em linguagem digital e servir de matéria-prima para a composição de novas imagens. Isto leva-o a definir este cinema como “um tipo particular de animação que faz uso da imagem real como um dos múltiplos elementos” (Manovich 2001, 259). Para o autor isto significa, não uma novidade, mas a reintrodução de características que estiveram presentes nos primórdios do cinema – e mesmo nas experiências com imagem em movimento que o antecederam – e que, durante grande parte da sua história, foram relegadas para segundo plano. Não obstante a admissão desta possibilidade de retorno do cinema a uma panóplia de escolhas mais alargada, Manovich destaca que, no contexto do cinema industrial, se opta ainda por manter o estilo realista clássico, o que é visível na narrativa e na procura de ocultação da natureza construída da edição e dos efeitos visuais (Manovich 2001, 263-264). Manovich crê, portanto, numa dupla continuidade. Uma que consiste na replicação, no momento da digitalização do cinema, da abertura de várias vias para esta forma de expressão, tal como ocorrera nos seus primórdios. Outra, que deriva da assunção de alguns modelos convencionais, apesar das múltiplas outras oportunidades que se anunciam.

O cinema está morto. Viva o cinema

O artista multimédia Peter Greenaway tem dedicado os seus últimos trabalhos teóricos e artísticos à reflexão acerca da possibilidade de reinvenção do cinema. Este faz, aliás, recurso frequente ao aforismo que usámos como título deste segmento e que declara: “O cinema está morto. Viva o cinema” (Greenaway 2010). O projeto iniciado em 2003, *The Tulse Luper Suitcases* – que combina um *website*, um jogo *online*, quatro longas-metragens e múltiplas sessões de cinema ao vivo –, é a sua tentativa de expressar uma visão acerca do futuro do cinema. Na sua perspetiva, o cinema, na sua lógica convencional, tende a desaparecer, assim como os seus modos de produção, distribuição, exibição e receção clássicos. No entanto, considera que um novo emerge que é não-narrativo, situado no tempo presente, multimediático e interativo. Para que este se possa manifestar, propõe o cineasta, deve estar liberto das quatro tiranias que ao longo do tempo foram impostas ao cinema: a do enquadramento, a do texto, a do ator e a da câmara (2010). Libertar-se do enquadramento significa encontrar outras dimensões e formatos para a sua construção e exibição. Romper com o texto implica abdicar do hábito de contar histórias. Acabar com a tirania do ator pressupõe assumir

que o ator não é essencial ao cinema. Por fim, recusar a câmara simboliza rejeitar o objeto que deposita o seu olhar mecânico sobre o real e, conseqüentemente, dispensar a matriz realista. Greenaway defende que a introdução das tecnologias digitais não significa, pois, uma fascinação acrítica, mas antes o reconhecimento de que as novas tecnologias podem ser catalisadoras de novos recursos imaginativos. Para Greenaway, os 115 anos passados da história do cinema foram o seu prólogo, e é agora chegada a altura de iniciar um novo ciclo (2010).

Na perspetiva de Phillippe Dubois, coorganizador da obra com o título provocatório *Oui, c'est du cinéma/ Yes, It's Cinema* (2010, 8), estamos presentemente face a uma nova etapa do cinema, o pós-cinema, que compreende todas as formas de imagens em movimento. Com o surgimento das imagens eletrónicas, o termo filme já assumira uma conotação mais elástica, servindo para designar diversos produtos audiovisuais concebidos em suportes e formatos diversificados e destinados a ser exibidos em múltiplos meios e contextos. Foi tendo esta ideia em mente que Noël Carroll propôs a substituição daquele por *imagens em movimento*. Para Carroll, enquadrar o cinema na categoria das imagens em movimento permite “caracterizar os artefactos cinematográficos em termos da sua função – em vez da sua base material – que consiste, resumidamente, em transmitir a impressão do movimento” (2008, 64, a tradução é minha). “Esta função”, afirmou, pode “ser implementada por um número indefinido de meios”, entre os quais se incluem os filmes em película, mas também o vídeo, as transmissões televisivas, os brinquedos óticos, o CGI e outros formatos que venham a ser criados no futuro (2008, 64).

Talvez seja, então, como refere Arlindo Machado, uma conceção de cinema que encontra o seu fim (2008, 210). Mas isso não significa, para o cinema, o fechamento de todos os seus percursos possíveis. Trata-se, como propõe o mesmo autor, de deixar de pensar o

“(...) cinema como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière, Griffith e os seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage às contingências da sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade”. (2008, 213)

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 2012. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin.
- Bellour, Raymond. 2012. *La querelle des dispositifs: Cinéma – Installation, Expositions*. Paris: P.O.L.
- Carroll, Noël. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dean, Tacita. 2011a. “Save Celluloid, For Art's Sake.” *The Guardian*, 22 de Fevereiro. Disponível em <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>>. Acedido a 20 de julho de 2012.
- Dean, Tacita. 2011b. “Tacita Dean: Artist.” In: Cullinan, Nicholas. *Film: Tacita Dean (The Unilever Series)*. Londres: Tate Publishing, 77–86.
- Dubois, Philippe. 2009. “Présentation/Introduction” In: Dubois, Philippe; Monteiro, Lúcia Ramos & Bordina, Alexandro (eds.). *Oui, c'est du cinéma/ Yes, It's Cinema: Formes et espaces de l'Image en mouvement/Forms and Spaces of the Moving Image*. Pasion di Prato: Campanotto, 5-16.
- Elsaesser, Thomas. 2008. “Afterword - Digital Cinema and the Apparatus: Archaeologies, Epistemologies, Ontologies.” In: Bennett, Bruce; Furstenau, Marc & Mackenzie, Adrian (eds.). *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Hampshire/Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 226–241..
- Greenaway, Peter. 2010. “New Possibilities: Cinema is Dead. Long Live Cinema”. comunicação apresentada em University of California Berkeley, Berkeley, 13 de setembro. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=u6yC41ZxqYs>>. Acedido a 15 de dezembro de 2010.
- Machado, Arlindo. 2008. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Tarr, Bela. 2012. “O Insustentável Peso do Ser.” *Ípsilon, Público*, 15 de junho.

FILMOGRAFIA

- Dean, Tacita. 2011. *FILM*. Tacita Dean.
- Greenaway, Peter. 2003. *The Tulse Luper Suitcases*. ABS Production/Delux Productions/Focusfilm Kft./Gam Films/Intuit Pictures/Kasander Film Company.
- Spolidoro, Gustavo. 2008. *De Volta ao Quarto 666*. V2 Cinema.
- Wenders, Wim. 1989. *Notas Sobre Moda e Cidades (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*. Centre Pompidou, Centre de Creation Industrielle & Road Movies Filmproduktion.
- Wenders, Wim. 1999. *Buena Vista Social. Club*. Road Movies Filmproduktion.
- Wenders, Wim. 2011. *Pina*. Neue Road Movies.
- Wenders, Wim. 1982. *Quarto 666 (Chambre 666)*. Chris Sievernich Filmproduktion/ Films A2/ France 2 (FR2)/ Gray City/ Wim Wenders Productions/Wim Wenders Stiftung.