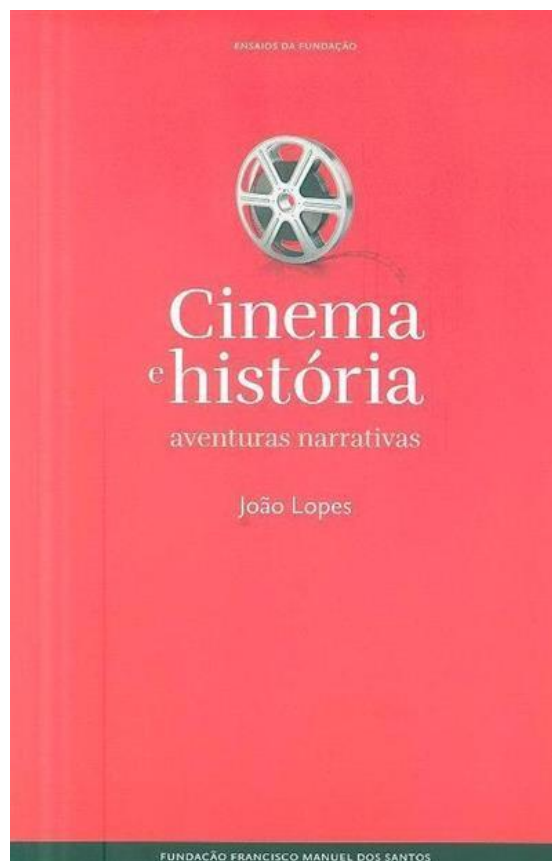


Recensões

Cinema e história: aventuras narrativas

Tiago Baptista¹



Lopes, João. 2018. *Cinema e história: aventuras narrativas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. 85pp.

Professor, crítico, programador e divulgador de cinema, João Lopes (n.1954) faz parte, juntamente com António-Pedro Vasconcelos, Lauro António e Mário Augusto, do conjunto de figuras públicas com maior presença, e influência, no pouco tempo dedicado à discussão do cinema no espaço mediático português. Atualmente, a sua coluna no jornal *Diário de Notícias* e o programa na SIC Notícias garantem a continuidade do seu trabalho de produção de opinião — num terreno indefinido entre a crítica, a informação e a divulgação — sobre o cinema português e estrangeiro estreado comercialmente neste país.

¹Instituto de História Contemporânea, NOVA FCSH, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Vinte e quatro anos depois de *Teleditadura: Diário de um Espectador* (1995) e dezassete após “Poemas de Guerra” (2002), o mais recente livro de Lopes é editado na coleção de ensaios da Fundação Francisco Manuel dos Santos. *Cinema e história: aventuras narrativas* argumenta que o cinema foi “uma via de reconversão e recriação dos próprios modos de fazer história” (10), sugerindo como método de análise e exposição no resto do texto uma revisitação de “alguns momentos de mais de um século de cinema para tentarmos detectar ou, pelo menos, pressentir os mitos e modos de fazer história através dos filmes” (10). As relações entre cinema e história são, com efeito, um assunto que tem merecido atenção de diversos autores ao longo dos últimos quarenta anos, desde a obra fundadora de Marc Ferro, *Cinéma et histoire* (1977), ou os mais recentes *Camera Historica* de Antoine de Baecque (2012), para não falar dos vários textos de Sylvie Lindeperg, Jaimie Baron, Catherine Russel, nem das referências teóricas habituais neste tipo de reflexões, e que se apoiam nos trabalhos de Enzo Traverso, Jacques Rancière ou Hayden White. Toda esta constelação de textos que abordaram direta ou indiretamente o assunto das relações entre cinema e história está ausente da bibliografia indicada por Lopes. *Cinema e história* divide-se em seis capítulos, tendo os três primeiros uma natureza de introdução desenvolvida, o quarto e o quinto uma vocação exemplificadora e analítica, e o sexta uma função conclusiva.

O primeiro capítulo, “A história filmada” (pp. 11-17), desembaraça-se rapidamente de uma discussão do género de “filme histórico” (ideia mais adiante considerada “pouco interessante”, p. 37) para sugerir que devemos recusar “a noção simplista, porventura ingénua, de que a história é um objecto à nossa espera, uma entidade objectificada” (p. 16). Recusa que acarreta, em consequência, uma dúvida sistemática “da própria estabilidade de qualquer real” (p. 17). O capítulo seguinte, “A máquina do tempo” (pp. 19-27) repete, mais do que desenvolve, a mesma ideia, apoiando-se, agora, no suposto pioneirismo da sessão Lumière de 1895. Vale a pena notar que o investimento nesta sessão como momento fundador, após tantas décadas de historiografia disputando e matizando a sua prioridade cronológica, acaba por subverter o argumento de Lopes. Afinal, aceitar o pioneirismo daquela sessão, ou uma noção da história do cinema que se apoia nesta ideia de pioneiros e primeiras vezes, não faz mais do que objetificar uma história supostamente pré-existente à sua reprodução pelo autor. No terceiro capítulo, “A verdade relutante” (pp. 29-35), leva o argumento do livro ao encontro do resumo dos argumentos dos filmes *Braveheart: O Desafio do Guerreiro* (Mel Gibson, 1995), *O Menino Selvagem* (F. Truffaut, 1970) e *A Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008). Se o contraste entre os dois primeiros faz concluir que o segundo “pertence a uma outra paisagem expressiva em que fazer história não é um empreendimento garantido pela especificidade dos meios que o cineasta utiliza, antes uma tarefa de problematização da pluralidade humana, por vezes insondável do próprio devir histórico” (p. 32), a referência ao último filme faz repetir que “Folman não está a consagrar um qualquer registo contra

outro – está, isso sim, a sublinhar o facto de a apropriação da história não ser apenas, nem sobretudo, uma forma de transcrição (do que quer que seja), mas sim o estabelecimento de uma relação.” (p. 34)

Por fim, o quarto capítulo, “ Lições de história” (pp. 37-66), o mais extenso do livro, reúne uma série de considerações breves sobre vinte e um filmes, de *Intolerância*, de D. W. Griffith (1916), até *A Morte de Luís XIV*, de Albert Serra (2016). Segundo Lopes, a lição destes filmes, após lhes perguntarmos que narrativa nos oferecem, será a de nos “ajudar a pensarmo-nos como sujeitos históricos” (p. 38). Infelizmente, as análises de cada filme limitam-se a uma descrição sumária do resumo e algumas considerações circunstanciais sobre os respetivos contextos de produção, pelo que, sem surpresa, as lições de cada filme ora se limitam a um senso comum confrangedor, ora contribuem de forma insondável para o argumento geral do livro. Assim, *Intolerance* “discute (...) a própria noção de linearidade factual e narrativa” porque “fazer história, no cinema ou fora dele, é também problematizar as ilusões que a linearidade pode favorecer” (p. 39); *A Multidão* (King Vidor, 1928) formula a dúvida: “na imensidão das novas cidades, como viver a diferença individual?” (p. 40); *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939) recorda a ideia que “de tão evidente, pode parecer irrelevante”, de que “as componentes históricas dos filmes são também indissociáveis da história dos próprios filmes” (p. 40); *Hiroshima, Meu Amor* (Alain Resnais, 1959) trata de “problematizar a própria resistência da história a ser contada” (p. 45); *O Homem que matou Liberty Valance* (1962) cria “a parábola definitiva sobre as relações entre história e lenda ou, se quisermos ser cépticos, o irremediável triunfo da lenda sobre a história” (p. 47); *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) diz-nos que “fazer história é, afinal, procurar os inusitados cruzamentos de concreto e abstracto” (p. 49); *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1975) pergunta-nos se “será possível vivermos e pensarmos a nossa própria história como se uma referência do calendário definisse uma fronteira estanque entre o antes e o depois”? (p. 53).

Entre o juízo de valor e a informação, este capítulo aproxima-se mais da crítica do que da análise crítica, metodologia novamente retomada no capítulo sobre o cinema de Manoel de Oliveira. Aqui, a defesa militante de Oliveira, certamente bem intencionada e colocada sem qualquer dúvida no lugar certo da história, acaba por se transformar em tiro no pé ao repetir o anti-academismo primário que está, afinal, na origem de tantos sentimentos e apreciações recalcitrantes da obra do realizador português.

De forma inesperada, o capítulo final elege a televisão como razão de todos os males que afligem o cinema hoje, “instituição que define a nossa historicidade” (p. 75), apropriadora ilegítima dos “poderes do cinema”, por si esvaziados “em proveito das suas apoteoses diárias” (p. 75). Lugar idêntico é destinado por Lopes às “redes sociais”, capazes apenas de “multiplicar os circuitos virtuais, sempre mais e mais, até termos cedido ao desgaste de já não querermos procurar qualquer origem ou sentido — o Facebook não é um mapa de relações, mas uma tempestade de hiperligações.” (p. 76)

Livro tecido de efeitos fáceis, frases ocas, trechos ilegíveis (“aquilo que contemplamos em *A Morte de Luís XIV* será talvez, por tudo isso, o próprio cinema em momento de coincidência mágica com a sua vocação histórica”, p. 66), erros pueris (como o que confunde dicotomia com dialéctica, p. 54) e uma retórica tautológica que mistura, afinal, a repetição incessante da mesma ideia como o desenvolvimento fundamentado de um argumento sólido, o mais recente texto de João Lopes parece transferir o registo coloquial do discurso televisivo e da crónica jornalística para o da palavra escrita. Nem ensaio, nem crítica, este livro também não se inscreve no terreno meritório da grande divulgação, afundando-se antes numa superficialidade permanente que não faz justiça nem à importante herança crítica deste autor, nem muito menos à sofisticação intelectual de um público entretanto transformado por vários anos de formação universitária na área dos estudos de cinema, pela multiplicação de textos críticos e cinéfilos sobre cinema, e pelo acesso facilitado às mais diferentes expressões cinematográficas.