

## **Requiem por um Cinema Utópico: os evangelhos de luz de Abel Gance**

Luís Nogueira<sup>1</sup>

### **Introdução**

Num tempo em que o cinema parece viver entre escalas cada vez mais extremas, entre o avassalador *blockbuster* e o humilde filme doméstico, entre sagas épicas e contidos ensaios, propomos, neste texto, voltar a uma década de cinema utópico, na qual a visão pessoal – poderíamos dizer: autoral, artística, demiúrgica – se fundia com a ambição desmedida da sétima arte: os anos 1920. Essa visão cinematográfica, simultaneamente pessoal e utópica, encontrou uma das suas figuras mais perfeitas em Abel Gance, o visionário cineasta de obras-primas como *A Roda* (1922) e *Napoleão* (1927), mas também de projetos nunca filmados como *A Divina Tragédia*, entre muitos outros. É tendo por base os seus escritos que comporemos este *requiem* por um tempo em que o cinema se (des)media com o destino do mundo.

Propomos nesta reflexão – e tendo como pano de fundo o nosso tempo, feito de convulsões, reivindicações, sonhos e projetos de que a todo o momento temos notícia – pensar o cinema tendo como ponto de partida um dos discursos mais entusiastas da sua história, tenha esse entusiasmo como alvo ou motivo o cinema ou o mundo, a fé ou a arte. Evangelizar pela luz é, em Gance, algo que conjuga a conversão pacifista com a imersão cinematográfica. A maior força e interesse desse gesto vêm precisamente do facto de não se esgotar numa interpretação ou vivência estritamente católica ou até religiosa, mas sim como pura e livre transcendência po(i)ética. Não estamos no campo da Igreja, mas sim da fé; não necessariamente da fé religiosa, mas muito mais da fé artística, um sentimento que pode afetar qualquer espectador ou leitor, não necessariamente um crente. Por isso, “música da luz” ou “evangelho de luz” devem ser aqui entendidas como expressões-epítome desta conceção ecuménica e expansiva do cinema e da arte, para lá da fé confessional. Esta re-liquação pode bem estabelecer um vínculo com o ateu.

### **1. O visionário**

Na história do cinema não são muitos os cineastas a quem, de forma tão evidente e comprovada quando analisamos as suas obras, se possa

---

<sup>1</sup> Labcom – Comunicação e Artes, Departamento de Artes, Universidade da Beira Interior - UBI, Rua Marquês d’Ávila e Bolama, 6200-001, Covilhã, Portugal.

atribuir o epíteto de visionário como a Abel Gance. Visionário é aquele que tem *visões*, aquele que acrescenta poética às matérias com que lida, aquele que vê mais e que vê melhor do que os outros, aquele que vê com as imagens e com as palavras, com os signos e com os sons, com o espaço e com o tempo, com a luz e com a cor, com o corte e com a moldura. No caso de Gance, é também aquele que escreve, que monta e que realiza – um autor total. E, também no caso, aquele que é assoberbado por uma pulsão utópica, romântica, revolucionária, profética, desmesurada, inédita, fulgurante.

Em Abel Gance parece confluir o melhor de dois mundos, de duas cosmovisões, as quais nele parecem encontrar o seu apogeu. Por um lado, uma tradição romântica que o antecede e o forma, e que inclui no seu imaginário: a natureza, com o seu dinamismo e a sua plasticidade; o sublime, com a desmesura da sua potência; e a luz, com o fulgor do seu simbolismo. Por outro lado, uma inovação vanguardista que se anuncia e o guia, e que geometriza o mundo, que acelera o humano através da celebração da máquina e que, nesse processo, refaz as operações do intelecto, da razão e da sensibilidade. Escutemos as palavras de Gance numa nota de 1915, citada por Roger Icart, em *Abel Gance, un soleil dans chaque image*:

Dado que Nietzsche se tornou, para mim, Deus, dado que as suas doutrinas me parecem sumarizar as mais altas e mais sublimes aspirações da humanidade, não perderei um dia para as entender melhor. Jesus, sem os seus apóstolos, não teria tido força. Eu devo ser o melhor apóstolo, o mais persuasivo. A luta é difícil devido à nacionalidade de Nietzsche. Tanto melhor, a vitória será mais bela. Mas antes de ensinar Nietzsche, eu tenho de o entender minuciosamente e conhecer o seu Zaratustra de cor. Ser capaz de o recitar como se recitam os versos da Bíblia. O homem é algo que deve ser superado. (25)

Não por acaso, um dos projetos inacabados de Gance foi *Ecce Homo* e uma adaptação de *Assim Falava Zaratustra* foi mesmo equacionada pelo realizador francês, nunca tendo sido concretizada. A Nietzsche poderíamos juntar Wagner, quando no texto *Le Temps de l'Image est Venu!* (Gance 1927, 101) defende que um bom filme é constituído por música, pintura, escultura, arquitetura, poesia e dança – nada mais do que as artes que deveriam compor a futura *obra de arte total* do compositor e pensador germânico, extensamente enunciada em *A Obra de Arte do Futuro* (Wagner 2003).

Sobre a pulsão vanguardista, escutemos palavras daquele texto: “jamais a obra de arte demonstrou melhor a sua onipotência no Espaço e no Tempo” (98) do que no cinema. E prossegue: “sim, uma arte nasceu, flexível, precisa, violenta, risonha, possante. Está em todo o lado, em tudo, sobre tudo. Todas as coisas correm para ela, mais rápidas do que as palavras se alinham sob a caneta quando um pensamento as chama” (98). Ao que acrescenta: “ela é tão grande que você não pode vê-la inteira, e quem vê as suas mãos, pés e olhos,

exclama: ela é um monstro que carece de alma”. Mas logo assevera: “Cegos! Uma lâmina de claridade alarga pouco a pouco as vossas pálpebras. Olhem bem: as musas rodeiam-no e celebram-no. O Tempo da Imagem chegou!”. Como se vê, uma fusão de delírio romântico e de fervor modernista combinam-se na perfeição: “O cinema dotará o homem de um novo sentido. Ouvirá com os olhos” (94). E logo adiante preconiza, alegoricamente: “(...) a Cavalgada das Valquírias tornar-se-á possível. Shakespeare, Rembrandt e Beethoven farão cinema”. Gance é também alguém que poderia ter sonhado os delírios e as vertigens dos futuristas, um visionário nos antípodas do seu colega de estúdio, Carl T. Dreyer, que, em *A Paixão de Joana D’Arc* (1928), fez o anti-Napoleão, pleno de contenção, ascetismo e constrição onde o francês propunha ambição, empolgação e espetacularidade.

Gance é um cineasta com um contexto e com uma missão: o contexto do sublime romântico e majestoso de Wagner, das fusões sinestésicas dos poemas *Voyelles*, de Rimbaud, ou *Correspondances*, de Baudelaire, ou dos órgãos de luz que imagina em conjunto com Delaunay, no seguimento dos trabalhos de Scriabin. É um cineasta que no cinema vê uma catedral de luz – como diz, “de um estúdio podemos, com fé, fazer uma verdadeira Igreja de Luz!” (96) – como na pintura a via Lyonel Feininger, por essa mesma altura, e que no ecrã expandido prosseguia o fulgor escópico do cineorama, do georama, dos dioramas e dos panoramas vindos do século XIX. Um cineasta que bem podia assinar as palavras vertiginosas do seu assistente em *A Roda*, Blaise Cendrars, escritas no texto-manifesto *ABC du Cinéma* (redigido entre 1917 e 1921): “os últimos avanços das ciências exatas, a guerra mundial, o conceito de relatividade, as convulsões políticas, tudo anuncia que estamos a caminho de uma nova síntese do espírito humano, de uma nova humanidade, e que uma raça de novos homens vai aparecer. A sua linguagem vai ser o cinema” (Cendrars 2014, 22). Ou que subscreveria o regresso da, ou à, imagem, após séculos de cultura letrada gutemberguiana, descrito, discutido e celebrado por Béla Balázs em *Visible Man*, quando diz: que “a arte do cinema parece conter a promessa de redenção da maldição de Babel. Os ecrãs de todo o mundo começam a projetar a primeira linguagem internacional, a língua dos gestos e expressões faciais” (Balázs 2010, 14); que “a descoberta da imprensa tornou gradualmente ilegível o rosto humano”; que “as pessoas foram capazes de aprender tanto com a leitura que se podiam dar ao luxo de negligenciar outras formas de comunicação”; que, “dessa maneira, o espírito visível foi transformado em espírito legível e uma cultura visual foi transformada numa conceptual”; e que “agora outro dispositivo está em funcionamento, dando à cultura uma nova direção, no sentido do visual, e ao ser humano uma nova face: é o cinematógrafo, uma tecnologia para multiplicar e disseminar os produtos da mente, e cujo impacto na cultura humana não será menos importante do que o da imprensa” (9). Eis, então, “o homem da cultura visual” (9).

Gance é também um utopista do cinema *bigger than life*, na senda de *Cabiria* (1914) e *Intolerance* (1916), antes de *Gone with the*

*Wind* (1939) ou *Ben Hur* (1959), de *Star Wars* (1977) e do Marvel Cinematic Universe de tempos recentes. Um cineasta que na sua fé cinematográfica convive com nomes como Vertov, Resnais, Godard, Marker, Tarkovsky ou Greenaway, com filmes como *Soy Cuba* (1964), *La Région Centrale* (1971), *Powers of Ten* (1977), *Koyanisqatsi* (1982) ou, pela via divina e ecuménica, *2001 – A Space Odyssey* (1968). Um cineasta em muitas circunstâncias inadaptado e inadaptável, se assim podemos dizer, como Eisenstein e outros utopistas do inacabamento – vejam-se os nunca feitos *Ulysses* e *O Capital*, irmãos do livro infinito de Stéphane Mallarmé e do filme infinito de Hollis Frampton.

É também um continuador da magnificência romântica de Caspar David Friedrich e Victor Hugo, da imponência neoclássica de Jacques-Louis David, dos trípticos e polípticos de Hubert e Jan Van Eyck – veja-se a *Adoração do Cordeiro Místico*, de 1432 –, de Paolo Ucello – veja-se *A Batalha de San Romano* (1435-60) –, ou de Matthias Grunewald, cuja obra prima *Altar de Isenheim* (1516) parece antecipar os desdobramentos do tríptico final de *Napoleão*. E é um precursor dos *split screen*, dos ecrãs múltiplos e expandidos das instalações artísticas de, por exemplo, Shirin Neshat, Candice Breitz, Philippe Parreno, Douglas Gordon, Doug Aitken, Stan Douglas, Nam June Paik ou Bill Viola. No fundo, e mais uma vez, é como se Gance fosse um farol que ilumina passado e presente, algures entre uma tradição visual clássica e grandiosa e um horizonte imagético contemporâneo e ambicioso.

## 2. A luz

Apresentado o autor, escutemos agora com mais detalhe as suas palavras, tendo como base a luz enquanto material de reflexão e criação. De um ponto de vista ontológico, parece-nos que a luz enquanto matéria, substância ou meio devia ocupar lugar de especial destaque na teoria e na história do cinema, de tal forma ela é preponderante, seja dramática, seja narrativa, seja conceptual, seja temática, seja estética, seja epistemológica, seja estilisticamente. E, porém, seja ao nível da própria *poiesis* cinematográfica, seja da reflexão fílmica, este elemento tem tido, parece-nos, um destaque pouco menos do que residual – mesmo se tivermos em conta trabalhos mais experimentais, dos anos 20 aos anos 60, de Ralph Steiner a Stan Brakhage, ou mais expressionistas, como o *chiaroscuro* do *film noir*, ou mesmo a depuração autoral de Antonioni, Bergman, Tarkovsky, Sokurov e respetivos diretores de fotografia.

Daí também o retorno que aqui propomos – um pouco nostálgico, mas seguramente vivificador, mesmo sob o mote do *requiem* –, a um cineasta que fez da luz um tema recorrente, uma espécie de *leit-motiv* criativo, metafórico e até existencial. Esta preponderância da luz está bem sinalizada logo no título do livro onde Gance recolheu muitos dos seus escritos dos anos 1910 e 1920: *Prisma* (que vem acompanhado do subtítulo *Carnets d'un Cinéaste*). Ora, na noção de prisma, como usada por Gance, podemos encontrar os múltiplos níveis e domínios em que a luz é tratada pelo cineasta: por

um lado, a luz como matéria, fenómeno, elemento constituinte da prática cinematográfica – isso mesmo pode ser atestado num texto intitulado precisamente *Divagações sobre a Luz*; por outro, a luz como metáfora, como valor, como espiritualidade, como se pode verificar no projeto fílmico enunciado, mas nunca concretizado, dos Grandes Iniciados, que no seu conjunto constituiria, metaforicamente, uma catedral, simultaneamente simbólica e cinematográfica, como veremos mais adiante.

Em *Prisma*, Gance faz dezenas de referências à luz, a partir das mais diversas perspetivas e com os mais variados sentidos. A luz perpassa todas as vivências e todas as visões, do puro estoicismo ao puro misticismo, ora poética ora ecuménica, ora fenomenológica ora teológica. Nas palavras do realizador:

Quando um homem passa pela luz produz sombra; não pode não fazer sombra, já que toma o lugar da luz. Onde está o homem que não faz sombra? Que Deus não lança a sua sombra gigante sobre os outros deuses? Onde está o novo Deus que não terá sombra? E não será no próprio sol que nos deveremos procurar? (2014, 30)

Diz igualmente: “passo as minhas horas de debilidade na sombra das minhas horas de luz” (33). Entre o claro e o escuro, entre o lado solar e o lado lunar, como se vivesse a *magna arte da luz e da sombra*, Gance é um ser das trevas mais profundas e das iluminações mais etéreas. A luz é para ele princípio e exigência da *visão*, não apenas em ato, mas igualmente em potência: “o meu fim: ver claro não o que é, muitos outros o fazem bem, mas o que pode ser” (34). É também princípio da criação: “o génio trabalha na sombra da dor até que esta volte a ser luz” (35). É ainda, de alguma maneira, princípio da metafísica: “O que é a luz? O que é a alma? Chama exterior e chama interior que procuram reunir-se em vão através da prisão do corpo?” (41).

A luz é também um elemento fundamental na sua busca por uma *nova linguagem*, por “um novo instrumento, mais subtil, mais etéreo, mais divino” (53), por um dispositivo inédito, num gesto técnica, estética ou intelectualmente sempre prospetivo. Diz-nos Gance:

O que procuro ainda não foi pensado. É a linguagem do silêncio. Aquilo que chamamos música não é, geralmente, mais do que ruído organizado; o que chamo silêncio é a eterna e colossal vibração de toda a música do mundo, como a luz é a vibração de todas as cores do prisma. (53)

Simultaneamente, de alguma maneira, sinestésico e profético, é entre o silêncio e a luz que ambiciona essa nova expressividade, essa inaudita poética: “Os poetas rodeiam a divindade e compreendem a

luz melhor que todos os físicos.” (53). Aos poetas caberia, então, compreender a luz, como a música: “A música é silêncio que desperta. O silêncio é a luz que dorme. Por isso se situa logo abaixo daquela na escala das vibrações e muito acima da música” (53). A poesia é, precisamente, no dizer do seu contemporâneo Jean Epstein, a essência do autor de *A Roda*: “a fé de Gance é a poesia”, como refere, acrescentando que “para Gance a poesia é a própria vida” (Epstein 1974, 174). A vida e a arte confundem-se e orientam-se por esse “sentimento dos sentimentos e entusiasmo dos entusiasmos” que constitui a “consciência total da poesia, a poesia em si mesma” (174) de que fala Epstein.

É no texto anteriormente referido, *Divagações sobre a luz*, que vamos encontrar fórmulas múltiplas para descrever e qualificar a luz, entre o poético e o aforístico, entre o sinóptico e o impressionista, capazes simultaneamente de condensar uma visão e abrir um universo, entre o *pathos* (a luz como emoção, como sentimentalidade – eminentemente romântica, no caso), o *ethos* (um modo de estar iluminado, diríamos, que ora se alteia para o divino ora se enreda no onírico), o *logos* (uma linguagem luminosa que existe paralela e externa ao verbo, mas que com ele se imbrica) e a *poiesis* (a luz como elemento substantivo da epifania demiúrgica): “Quando fecho os olhos, eles abrem-se para dentro e aí a vejo melhor – ela, quem? Ela? A luz” (57). E o que é a luz? Em fórmula resumida, Gance caracteriza-a: “A palavra, agonia da música. A música, agonia da luz. A luz, agonia dos deuses.” A luz proliferante, a luz primordial, a luz metafísica, quase: “eis aqui o que me sugere o arco-íris, esse anjo da luz: axioma único: *a luz está viva*. O mais belo grau de evolução perceptível aos nossos sentidos é a luz” (57). Por isso, como diz Gance, “sendo a luz o único elemento sensível, ponte entre os mundos, é através dela, da sua observação minuciosa, que poderemos conhecer muitos segredos” (58). A luz é inevitavelmente revelação. Mas também objeto de estudo, alquímico e quimérico, necessariamente, para quem quer ver para lá das métricas e dos cálculos, aliás, *poeticamente* improváveis: “Como matar luz para examiná-la ao microscópio? Como isolá-la? Uma gota de luz... uma forja de luz... as igrejas de luz...?” (58). Como dissecar a luz? Como analisá-la, ela que é fulcral na “Arte do Futuro”, nas “sinfonias de luz” (58)? Eis o que se pode fazer: “há que sair de si mesmo pela porta dos olhos e ser suficientemente forte para rejeitar a luz do dia pela da alma.” (58). Como fazê-lo, exatamente, é uma das grandes questões de Gance no início da sua carreira de artista, ainda entre a literatura e o cinema, e sê-lo-á para sempre:

Este problema da vida da luz agita-me desde há anos. Faz-me falta tratá-la do ponto de vista épico, única transmutação possível de um domínio metafísico sem saída no estado atual dos espíritos que se preocupam com a ciência. (58)

Daí um programa se inscrever, quase diríamos infinitamente, no horizonte de Gance: “terei de me entregar muito atentamente ao estudo artístico das vibrações coloridas. (...)”, ainda que a depauperação material o iniba: “mas com que dinheiro, meu Deus, farei esse teclado para tocar luz?” (59). O material e o espiritual imbricam-se na demanda do cineasta. O objetivo é captar “o segredo da luz”, esse segredo valioso, alquímico, na medida em que “é ela que ensina os artistas a transfigurar todas as coisas” (63), quando “a entidade poesia se torna entidade luz” e a própria “luz do céu”, quando repudiada, se torna “ciumenta da luz espiritual” (61). Assim, a luz tudo salvaria, já que, como diz, “um sol morto”, até isso se substitui, desde que se saiba “fabricar luz.” (62). Programa megalômico, titânico, abissal, que tudo pode consumir, se se está disposto a tudo fazer – e, no limite, tudo perder, convicta e heroicamente – pela luz:

O sol não está habituado a que o homem o olhe. Quere-o humilde, com os olhos baixos; essa violação de um simples mortal exaspera-o. E para vingar-se de ser surpreendida, nua, a luz, filha do sol, cega Homero. Isso não lhe importa. Homero possui agora o segredo para iluminar o seu gigantesco mundo interior. (63)

É com o cinema que as novas possibilidades e modalidades da luz começam a configurar-se para o poeta e ator em vias de se tornar cineasta. Numa evocação nietzschiana, as coisas tornam-se claras para Gance: “para os novos cantos faz falta uma lira nova, disse Zaratustra. E seria o cinema esta nova lira com cordas de luz?” (133). Talvez sim, mas há ainda descobertas a fazer, inquietações a apaziguar: “O cinema? Estou em frente a ele; sondo-o e não vejo o fundo. Tomado pela sua engrenagem, olho-o com mais inquietude do que amor” (133). Para o cinema se entrevê, também aqui, uma dimensão redentora, salvífica, tanto para o artista como para o mundo, duas instâncias que, no caso de Gance, se confundem: “quem sabe, um dia próximo as imagens começarão um novo alfabeto, uma espécie de ideograma enigmático, que pouco a pouco engrandecerá de forma inaudita os nossos intercâmbios intelectuais” (133). Sobre o cinema diz mais: “é necessário imaginar que uma nova arte nasceu com a cinematografia, pelo que, ainda que nos possamos equivocar, seria bom concentrar todos os nossos jovens e novos esforços nessa possibilidade”, isto é, na “alquimia do cinema” (133). O que está em jogo e o que o cinema devia servir é grandioso, mesmo desmesurado, heroico, civilizacional: “os acontecimentos, queira-se ou não, preparam o advento de uma nova era: a República Europeia. Nada poderá derrotar esta ideia a caminho” (133). Cinema-farol, à época, hoje seria cinema-GPS, a arte das coordenadas epistemológicas e poéticas.

É nada menos do que isso, o Destino, digamos assim, que está em questão com esta nova linguagem, este novo meio, esta nova arte que é o cinema, que vem substituir uma poesia da escrita por uma poesia da luz, quando Gance se propõe “queimar os meus poemas que não são suficientemente puros para beijar os lábios do futuro” e

“preparar os meus projetos” cinematográficos “para controlar a produção nos anos que vêm e poder fazer os Grandes Evangelhos de Luz com o cinema” (140). Logo a seguir, pode ler-se: “trabalhar em *Homero* e em *Ecce Homo*”, dois caminhos para essa “república de amor sonhada para os homens” (140) que nunca seriam integralmente percorridos pelo cineasta. Na expressão *grandes evangelhos de luz* pode encontrar-se, portanto, a síntese de uma nova conceção poética que ao verbo substitui o ícone.

Mas a carreira de Gance, no meio desta vertigem criativa, ou talvez por causa dela, não acontece sem inseguranças e receios: “cada vez sinto menos o cinema capaz de defender autênticas obras e retrocedo cada dia frente aos meus grandes temas. Os instrumentos são demasiado imperfeitos para que possa construir as minhas catedrais de luz” (145). Talvez seja daqui que brota a vontade de superação técnica, intelectual e artística que o caracterizaria como a poucos outros. Talvez seja aqui que nasce a constante e abnegada busca por soluções cinematográficas sempre novas, sempre inauditas, seja ao nível do som seja da imagem, como o ecrã triplo, a *polivisão*, o *pictógrafo*, a tridimensionalidade ou a perspectiva sonora.

Ora, se a luz é programa e desígnio poético, é igualmente vivência íntima, afetiva, elegíaca ou celebratória. A propósito da morte de Ricciotto Canudo, seu enorme amigo, Gance escreve:

Há pouco, vi a tua amiga divina, a luz, que, trémula, corria em teu redor para tentar ver-te uma última vez. E ela voltou a ver-te, a luz, vestida em chamas, única força que reconhecias. Acaba de desposarte e de unir-te a ela, já não sendo possível distinguir entre ti e ela... mas, chama entre as chamas, eu serei um dos únicos a reconhecê-la; e nos fogos intelectuais que a partir deste minuto não deixarás de acender em nós, saberei distinguir o que se deve às tuas faíscas. (243)

A luz é aqui metáfora, mas também sentimento; é halo, mas também legado. Ainda sobre o falecido amigo, dirá: “todas as artes em fusão giravam em volta do Eterno Retorno enquanto que os órgãos de luz da igreja musical respondiam aos vitrais moventes e sonoros da catedral de luz” (244), numa alusão a um entendimento de Gance que coloca os dispositivos cénicos religiosos no cerne da afeição luminosa – como defende, a igreja detinha, com o órgão e com os vitrais, “as duas fontes mais belas de emoção auditiva e visual” (75).

A luz religiosa cruza-se, por outro lado, com a luz científica. A propósito de Einstein, Gance fala em “vazio de luz” e diz acreditar que “o pensamento pode ser mais rápido que a luz” (247). Refere:

A análise das coisas visíveis que se encontram diretamente sob os nossos sentidos é decididamente fácil se comparada com as demais análises das radioatividades invisíveis. O pensamento não chega mais longe do que a súpula total da imaginação humana desde o despertar do homem até aos nossos dias – esse campo é já imenso. É esta força

inaudita *mais forte* do que a luz? Não sei. Acredito, porém, que ela pode tornar-se luz-força e a pedra filosofal resultará, através da transmutação do pensamento, tanto em força física quanto em luz. (248)

Lado a lado com esta concepção física e científica da luz, existe uma outra que se lhe deve sobrepor: “as fronteiras de luz são necessárias, em vez das fronteiras reais” (308). É essa luz que deve dar “os dez mandamentos às almas; Moisés apenas trouxe os dez mandamentos aos corpos” (308). No fundo, trata-se de, a partir daqui, inaugurar o referido ciclo de filmes dedicado aos Grandes Iniciados, e com ele construir o magnífico templo cinematográfico capaz de instaurar a paz universal, projeto descrito desta maneira:

No cruzamento das grandes religiões, ali onde se penetram umas e outras, e se sobrepõem no mesmo espírito esotérico, edificar o templo do evangelho de amanhã, de maneira que, deslumbrante e tocando as nuvens, cada uma das colunas tenha o nome de Jesus, Buda, Maomé, Moisés, Krishna e Confúcio. (313)

Esse templo de parusia luminosa mereceria do realizador, no seu momento culminante, um acréscimo de fé: “quanto à cúpula do templo, suplico à luz divina que me tenha como seu obreiro mais fervente e mais atento” (313). O cinema é projetado (no sentido de programa e de visão) em todo o seu esplendor:

Esta série dos Grandes Iniciados sobre o apostolado dos grandes criadores das religiões conduzirá ao cinema centenas de milhares de espectadores: brâmanes, budistas, maometanos, israelitas, etc. Estes milhões de espectadores, que só grandes espetáculos de ordem religiosa podem fazer chegar ao cinema, tal como iriam às suas igrejas, aprenderão, assim, depois de comungarem com os seus deuses, a contemplar, com tolerância e compreensão, a poesia e a semelhança das diferentes religiões. (314)

É ao cinema – porque talvez só o cinema o possa fazer – que cabe o papel decisivo nessa mudança e nessa renovação:

O cinema deve fornecer o máximo de luz, de bondade e de penetração, através dos mitos e das religiões que se desmoronam, para ajudar a construir, com o concurso das forças antigas, novas crenças mais adequadas às nossas mentalidades. (315)

Projeto gigantesco, infindável quem sabe, exigente, extenuante, missionário, profético: “durante seis meses, dia e noite, preparei os planos detalhados deste gigantesco trabalho” (315), diz

Gance. E interroga: “lograremos aproximar-nos destas colunas gigantescas em busca de um único templo?” (315). E continua na sua inquietação:

Lograremos gravar cada um desses seis nomes deslumbrantes sobre cada uma das seis faces do prisma? E posso fazer agora um chamamento a todos aqueles, de qualquer partido e de qualquer densidade de alma, que procuram lançar também a ponte de luz para passar sobre a morte? (315)

As interrogações sucedem-se: “terei essa força sobre-humana para pôr ordem suficiente no meu amor pelos homens para ser simultaneamente o arquiteto e o carpinteiro?” (315). E a convicção – ou melhor, a fé – vence: “os meus nervos são arcos voltaicos. Incendeio onde quero, quando quero; ilumino ou encandeio” (316). Há uma luz total, inefável, intangível, que o guia:

Asseguro-vos que há algo muito mais luminoso que o sol. Às vezes sinto isso... por muito curtos instantes... mas não posso explicar; com todos os sentidos tensos e em pontas dos pés, não podem sentir ou ver... é outra coisa... as palavras *magníficos*, *divinos*, *sublimes*, são aqui demasiado pálidas, neutras, gastas para refletirem esta impressão. (317)

Transcendência romântica, desmesura sobre-humana, profundamente nietzschiano, absoluto paroxismo, profetismo incisivo:

Meus queridos amigos, perdão pela minha lentidão. Não me ilumino com a recordação das minhas faíscas, e embora sigam a minha estrela luminosa, eu próprio caminho na noite. Mas se da minha noite eu faço a vossa luz, como resistirão então à minha claridade? (309)

Num texto de 1924, dirigido ao produtor Charles Pathé, citado por Roger Icart em *Abel Gance ou le Prométhée Foudroyé*, Gance diz: “Eu penso que *Napoleão* será uma grande projeção de luz sobre o futuro cinematográfico, que ele mostrará o que pode e deve ser o filme histórico, uma lição viva para o futuro” (Icart 1983, 167). Mais tarde, num texto de apresentação de *Napoleão*, de 1927, fala da tragédia do protagonista, que “procurei compor com a música da luz” (169). E dirigindo-se aos espectadores do filme, também nesse ano, diz: “o meu Bonaparte, como vos o apresento, inscreve-se na grande linhagem dos republicanos idealistas da qual Cristo foi o primeiro exemplo” (196). E acrescenta, a propósito do filme:

Do ponto de vista técnico, feito aí o maior esforço, é o futuro do cinema que está em jogo. Se a nossa linguagem não compreende as suas possibilidades, ele não será mais do que um dialeto entre as artes. Ele tornar-se-á linguagem universal se fizerem o esforço de tentar ler as novas letras que pouco a pouco ele dá ao alfabeto dos olhos. (196)

Mais tarde, em 1929, numa conferência intitulada *Au tour du moi et du monde: le cinéma de demain*, explicita ainda mais as suas visões, dizendo: “O cinema é a arte da luz” (230). E concretiza:

O cinema é uma forja de luz, uma sinfonia luminosa, física e espiritual. Um dia, graças ao cinema, a Luz será considerada a única personagem real de todos os dramas, a criadora e a transfiguradora de todos os destinos. Casámos a ciência e a arte para captar e fixar os ritmos da luz. É o cinema. A sétima arte concilia assim todas as outras. Vivemos a primeira hora da nova dança das musas em volta da nova juventude de Apolo, a luz e os sons em volta da nossa alma moderna. (230)

É ainda a luz que guia o seu mais ambicioso e nunca filmado projeto, no qual trabalha, pelo menos, entre o final dos anos 20 e os anos 50, denominado *A Divina Tragédia*. Num texto de 1947, diz tratar-se de uma vida de Cristo adaptada ao tempo presente, uma “página da Bíblia cinematográfica do futuro”, um filme “construído como as catedrais, sem nome de autor, de realizador ou de vedetas”, “anónimo”, “fruto precioso de um coletivo de artistas pios e entusiastas”, “não um filme de propaganda para a igreja, mas uma obra cristã, profundamente humana, universal”, “uma sinfonia cristã”. Resumidamente: “o verdadeiro cinema de amanhã nascerá deste filme” (353).

Este filme reforça-lhe a conceção do cinema como Evangelho de Luz. Sobre ele diz, num outro texto, de 1949, que é feito de “imagens de luz” e que “o verdadeiro cinema, ainda nos limbos, deve nascer da Paixão”, acrescentando:

É nossa missão, trata-se da missão transfiguradora da nossa Arte, nesta trágica encruzilhada da história mundial de 1949, brandir no meio da tempestade presente a mortalha de Cristo como uma bandeira sagrada onde se devem inscrever os signos da Paixão e do holocausto. (376)

Missão extraordinária, na dimensão e na adesão:

Eu suplico à Luz Divina que me considere como o seu obreiro mais fervoroso para a dividir em feixes, em foguetes, em incêndios, em calor sobre todos os ecrãs do mundo, como um arquiteto anónimo

desta catedral de luz viva e sonora, juntando em meu redor uma plêiade de artistas e técnicos conquistados pela minha própria fé e pelo esplendor da obra a realizar. (376)

Missão espantosa e desmedida, ecuménica e pia, planetária e subjetiva: “compreender Nietzsche é curar a anemia da alma. Ele ensina como se pode criar, simplesmente com as mãos, as cidades de luz que deveríamos já habitar” (Gance 2014, 77). A luz constitui, pois, ao longo da carreira de Gance, a matéria com que molda os seus projetos e guia a sua doutrina, entrecruzando credo e poema. Citemos Deleuze, em *A Imagem-movimento* (2004), para atestarmos o visionarismo do realizador:

Ao sobrepor um grande número de imagens (dezasseis por vezes), ao introduzir entre elas pequenas diferenças temporais, ao juntar-lhes algumas e retirar outras, Gance sabe perfeitamente que o espectador não verá o que está sobreposto: a imaginação é ultrapassada, ocupadíssima, atinge depressa o limite. Mas Gance conta com este efeito das sobreposições na alma, com a constituição de um ritmo com valores acrescidos e retraídos que dão à alma a ideia de um todo como sentimento de uma desmedida e de uma imensidão. (71)

A ultrapassagem da imaginação (e a consequente exibição do invisível), bem como a desmedida e a imensidão (e a ambição pletórica de uma muito peculiar conceção de cinema e de arte), dão a Gance um lugar único na história do cinema, tão apreciado como esquecido, tão incompreendido como louvado, como bem sabemos do que dele e das suas obras disseram os seus contemporâneos. Germaine Dulac, sobre *A Roda*, em *Cinegrafia Integral*, lamentou que o público não tenha acolhido inicialmente o filme como este merecia, mas constata que, com o tempo, os protestos “vãos” se metamorfosearam em “aplausos”, rematando que “para a mesma causa” tenha havido “efeitos diferentes no espaço de alguns meses” (Dulac 1953, 17). Já Jean Epstein dizia que, até surgir Gance (e L’Herbier e Delluc), os filmes franceses pareciam condenados a ser apenas “álbums de poses e catálogos de decorações” (30), falava do “profundo génio” de Gance (127), considerava-o “o mestre atual de todos nós” (139) e via o cineasta como um aeronauta “fora da gravitação universal, fora da lei comum da gravidade” (177). Vale a pena esta citação longa:

Ninguém melhor do que Gance para mostrar que o ecrã podia apresentar quadros compostos por um mestre, equilibrados nos seus movimentos como uma tela de Delacroix ou Géricault, esculpidos pelo jogo de luzes e sombras como uma obra de Rembrandt ou Georges de la Tour. Esse uso de influências pictóricas, também de influências literárias, finalmente conseguiu impor – embora um pouco falsa – a ideia de que o cinema era uma arte, aparentada às outras artes. Além disso, não havia, nos filmes de Gance, apenas essa

tendência de comemorar antigos emblemas poéticos e obras de arte da pintura ou da estatuária; nós também vimos nele, mesmo antes de *A Roda*, descobertas breves, mas deslumbrantes, de algo que o cinema somente, com exclusão de todas as outras técnicas, é capaz de representar. De qualquer forma, Gance merecia aparecer como um grande homem. Já então uma lenda o envolvia; já quase esquecido hoje. (33)

Décadas depois, Deleuze atesta tais epítetos e qualificativos, dizendo tratar-se do “chefe reconhecido” da escola francesa do pré-guerra “em todos os sentidos” (62). Afirma o filósofo francês:

Gance constitui verdadeiramente a imagem como o movimento absoluto do todo que muda. Já não é o domínio relativo do intervalo variável, da aceleração ou do retardamento cinéticos na matéria, mas o domínio absoluto da simultaneidade luminosa, da luz em extensão, do todo que muda e que é Espírito. (71)

A luz constituiria ou integraria então uma “grande hélice espiritual”, como diz Deleuze. E se adiante o filósofo evoca o sublime kantiano e mesmo a lirosafia de Epstein para descrever o cinema de Gance, de forma cabal afirma que “em suma, com Gance, é um cinema do sublime o que a escola francesa inventa” (72). Sublime e obliúvio: dois estados onde Gance se vai encontrar ao longo da vida, como veremos de seguida.

### 3. A penumbra

Extraordinário realizador, artista visionário, otimista incontido, Abel Gance é também um rosto do infortúnio, da desgraça, do fracasso e da dor mais intensa. Um lado de luz e um lado de sombra equiparam-se nele. Esta oscilação entre a glória e a derrota, os pináculos e os abismos, pode ser bem resumida nestas palavras de Epstein:

A obra de Gance é magnificamente imperfeita, é inteira, parcial, fervorosa, instável, precipitada, excessiva e, finalmente, viva. (...) O que parece demais para alguns, ainda não parece suficiente para alguns outros com impulso mais forte. Cruel e gentil, extrema às vezes e às vezes insuficiente, rouca mais frequentemente do que harmoniosa, imoderada e imodesta, leal e dedicada ou mentirosa e mentida, dupla e tripla, falsa dependendo do dia, honesta e desonesta, assim é a paixão. Uma arte pobre, como a arte decorativa, a arte doméstica, precisa de se preocupar com as fronteiras do gosto e dos limites médios da sensibilidade. Uma arte como o cinema de Gance transborda, ou desmorona. (175)

Entre o excesso e o desmoronamento, o babélico e o ruinoso: esta, em múltiplos aspetos, é a escala da obra de Gance. Se atentarmos

em *Napoleão*, a sua obra mais celebrada, os números são impressionantes: uma biblioteca de 24 volumes sobre Napoleão é compilada por Gance; mais de 400 quilómetros de película são rodados, o que equivale a mais de 270 horas de filmagens; várias versões do filme são feitas, tendo a mais completa 12800 metros, o equivalente a 660000 fotogramas, cerca de nove horas de duração; é o primeiro de uma série de seis filmes inicialmente prevista, com cerca de 2000 metros cada, cobrindo a vida de Napoleão da infância à morte, dos quais foi o único produzido; trata-se de um filme que, sozinho, excedeu o orçamento disponível para a série de seis; esteve quatro anos em produção, teve um atraso de três anos em relação à data de estreia prevista, foram precisos 14 meses de filmagens e a montagem durou 12 meses.

Se quisermos exemplificar as quimeras técnicas em que Gance se envolveu, que perseguiu e que por vezes alcançou, eis alguns casos paradigmáticos: a filmagem das sequências com três câmaras e a projeção com três projetores, em simultâneo, necessários para rodar e exhibir os trípticos; as cenas filmadas em 3D, mas não usadas na versão final, condição do futuro cinematográfico, já que, segundo Gance, “o dia em que o cinema em relevo for descoberto, o cinema existirá, não antes” (Icart 1983, 229); os planos com dezenas de fotogramas sobrepostos, verdadeira Babel iconográfica, como acontece na sequência da infância na neve de *Napoleão* ou nas cenas do acidente do comboio em *A Roda*; a quarta dimensão sonhada para o cinema, frequentemente aludida e descrita nos seus textos; a antecipação do Cinerama e dos *widescreen* em 30 anos; os 15 anos com que antecipa o som estéreo e o *surround*, com o processo que designou *perspective sonore* (que consistia em várias fontes de captação e de emissão de som); ou o sistema Protérama, que propõe nos anos 50, e que consistia num ecrã de 40 metros de largura, onde a imagem se devia desmultiplicar em duas, três ou mais.

Se nos debruçarmos sobre os projetos inacabados – cujo estudo seria o trabalho de uma vida, tal a quantidade de documentos produzidos para os mesmos –, eles são inúmeros. Alguns exemplos: uma adaptação de *Assim Falava Zaratustra*, uma adaptação dos *Sete Pecados Mortais* (em sete filmes), a transposição para o ecrã do bailado *Giselle*, de Tchaikovsky, que Gance pretendia tornar no primeiro grande filme internacional sobre dança, uma biografia de Cristovão Colombo, uma produção denominada *O Crepúsculo das Fadas* (passado numa espécie de 4ª dimensão que aboliria as ideias de espaço e de tempo, com as personagens fictícias imbricadas na vida moderna), um filme denominado *O Reino da Terra* sobre a utilização pacífica da energia atómica, ou, mais surpreendente, algo como uma “*Ilíada* com Mao Tse Tung” que, em 1964, Gance vai à China negociar. Por fim, e com lugar de destaque, *A Divina Tragédia*, que poderíamos designar como o maior filme nunca feito, no qual Gance pretende um grau físico de emoção coletiva só comparável à verdadeira Paixão – daí a premissa *amai-vos uns aos outros* –, em triplo ecrã, com a ação a decorrer em simultâneo na antiguidade e na atualidade, em que as personagens da atualidade são as mesmas da antiguidade, divididas em

três grupos – crentes, incrédulos e indecisos –, no qual “o espaço e o tempo são abolidos” e através do qual o cinema nos devia fazer “entrar na quarta dimensão” (Icart 1983, 354). O filme devia “abrir com visões apocalípticas” de “bombas atômicas” e a certa altura todas as representações da crucificação se sobreporiam e justaporiam, acompanhadas com música de Bach e Haendel e textos de Pascal. Como diz Gance:

Ao imbricar a tragédia da nossa época na Divina Tragédia do Cristo, ao suprimir as ideias de espaço e de tempo numa espécie de 4<sup>a</sup> dimensão que só o cinema nos permite projetar, acreditamos estar a servir a causa da paz e da aproximação dos povos através do cinema. (376)

Este artista que divagou acerca de um *pensamento sem suporte* e, em *Prisma*, defendeu que “pelo próprio facto de que algo é concebido, esse algo existe e já não pode morrer” e afirmou que “a cabeça da vitória de Samotrácia e as mãos da Vénus de Milo atuam sobre mim tanto como o que resta dessas estátuas” (Gance 2014, 50); este artista que disse que, “pessoalmente, tenho absoluta necessidade do meu amoralismo para afirmar a minha individualidade. A margem entre as minhas ações e as dos outros crescerá por si mesma (31)”; que não se inibe de dizer: “dou-me conta da minha indiscutível superioridade sobre a maioria dos seres de que me aproximo” (42); que acreditava que um dia encontraria “outro signo que não a palavra”, mas era “uma loucura pretender procurá-lo prematuramente” e que, antes disso, “é preciso ter a força de desaprender tudo, e isso é, acredito, a coisa mais difícil no mundo”; que via no cinema uma “arma de guerra, como a imprensa” e que este lhe punha, “sem dúvida, dinamite nas mãos” (138); que disse que o cinematógrafo é “uma sexta arte que aguarda o seu clássico”, “uma sexta arte onde as asas da Vitória de Samotrácia palpitam”, “uma sexta arte que, no mesmo instante, fará vir as lágrimas aos olhos do árabe e do esquimó com a mesma dor, e que lhes dará, à mesma hora, a mesma lição de coragem e bondade”, “uma sexta arte que, no dia em que alguém genial a considerar mais do que um divertimento fácil, propagará a sua fé pelo mundo melhor do que o teatro ou o livro”; que sustentou que o importante, sobretudo, é “não fazer teatro, mas símbolo, alegoria”, que se devia “tomar o fundo de cada civilização, e construir o admirável argumento que a caracteriza, abraçar todos os ciclos de todas as épocas a fim de conseguir o clássico do cinematógrafo que o orientará para uma nova era... eis um pouco dos meus grandes sonhos...”; que profetizou que “um dia próximo chegará, espero, em que as minhas divagações, tornadas tangíveis, mostrarão o que podemos esperar desta admirável síntese do movimento, do espaço e do tempo” (Icart 1983, 61); este titã intelectual e artístico foi também um homem de dúvidas, incertezas e vulnerabilidades: “Executo o meu filme *J’Accuse*. Estou penetrado de uma confiança irrefutável da minha competência cinematográfica,

potência temperada pela cegueira do público e pela minha saúde, que me deixa prostrado semanas inteiras” (143), diz.

Duvida ainda mais profundamente: “terei a força para levar por diante uma profissão que me permita a maior independência de espírito para a criação? Que farei? Ser ator esgota-me. Cinema?” (67). Lamenta-se: “a minha pobreza é indecente. (...) Hoje compreendo como a fome pode ser o melhor general das revoluções” (82). Dos amigos recebe assistência: “Chagall, Canwood, Reboul e Kaplan fazem uma coleta desde há alguns dias para que eu possa jantar. A Fatalidade é cega, o Azar é cego, a Providência possui três olhos. E eu não sou atualmente mais do que o cão ante a sibila da Fatalidade” (83). Confessa: “lancei o meu revólver ao Sena na ponte das Artes e sei que nesse momento não conseguia distinguir se chorava ou ria” (83). Aritmetiza as emoções: “os prazeres somam-se, as dores multiplicam-se” (87), e fica-se a perder: “a vida não é mais do que uma gigantesca máquina de calcular. Quando se lhe pede mais do que se lhe deve dar, a diferença é paga com a morte” (268). Duvida do próprio cinema:

Noto que estou não apenas num estado latente, mas em completa regressão perante a minha mentalidade de 1911, muito mais criadora e potente. Será o cinematógrafo? As coisas perderam para mim o seu relevo, o seu plano, o seu valor. As minhas afeições perderam inclusivamente a sua solidez, as minhas emoções a sua frescura, as minhas metas a sua elevação. (134)

Oscila: “descendo mais à terra, mais aos homens, poderei mais tarde retomar o caminho para os deuses?” (135). Hesita: “seria a minha personalidade demasiado débil para a envergadura das minhas ideias?” (147). Confessa: “só a minha mãe me impedirá, quem sabe, de matar-me” (155). Recorda a dor: “Ida, querida, dedico-te *A Roda*, que executei quase todos os dias em sacrifício do teu martírio. Começada com o primeiro dia da tua doença, terminei-a no dia da tua morte” (171). E recorda a esperança: “disseste-me, alguns dias antes do teu fim: ‘Farás um dia uma obra gigantesca’” (172). Desfalece: “de que me serve a minha notoriedade? Príncipe no reino das imagens; que efêmero principado” (241). Denuncia: “o cinema é um crime contra a alta sensibilidade do artista. Que se ouçam bem as minhas palavras; falo do cinema no seu estado atual, com as necessidades atuais que o entorpecem. Falo aqui, repito, do cinema das multidões” (241). Alerta: “O cinema arte das multidões não deixará obras primas em menos de um século se os métodos comerciais não forem modificados de cima a baixo, sob o impulso de homens mais inteligentes, mais compreensivos e melhores” (241). Admoesta: “não dês ao cinema mais do que ele te pede” (241). Adverte: “os homens têm piedade dos homens, mas crucificam sempre os seus deuses” (30). Crê: “a morte é uma rutura da ideia de tempo e de espaço, mas a quarta dimensão persiste, e se vocês olharem com o terceiro olho, verão a vida novamente através da morte” (251).

Esta longa compilação de citações permite-nos, estamos em crer, constatar e descrever a personalidade multiforme e prismática de Gance, espécie de Proteu involuntário, metamorfo emocional e artístico (a metamorfose do cinema em algo diferente, em algo mais, em algo *ultra* foi, sublinhe-se, a constante projetual da sua vida), “poeta militante” no dizer de Epstein, que “concebe o amor pelo amor e a paixão pela paixão” (Epstein, 174), no qual a dimensão passional ocupa tanto a biografia como a vocação. De algum modo, é como se o lado lunar e trágico, aqui bem vincado, fosse imprescindível ao seu lado solar e luminoso, como se o triunfo criativo não pudesse dispensar o calvário existencial, como se um dinamizasse, sustentasse, alimentasse o outro. Por isso, o fracasso se reveste aqui, para lá da imanência da dor, de uma aura gloriosa, como se o potencial e o virtual, o que ficou por cumprir e materializar, não fosse menor, mas apenas diferente, do que se concretizou. Ao espectador caberá, para vislumbrar essas promessas em aberto nos projetos inacabados ou incipientes, encontrar a sua própria luminária. No fim, bem podemos sentar-nos com Gance, lado a lado, enquanto rememora: “pois bem, eis-me aqui sobre a neve no porto de Voza, no mesmo lugar onde, há dez anos, filmei *A Roda*. Tenho a impressão de estar sentado ao meu lado. Olho-me a chorar, sorrindo” (317).

Rimando com esta imagem do duplo, não é inverosímil imaginar Gance a ver-se projetado em Napoleão, espécie de alter-ego que bem nos pode dar o tamanho desmedido dos ideais e do talento do cineasta (e também dos seus fracassos). Ou em Nietzsche. Ou em Wagner. Das suas palavras, muitas vezes impressionistas, muitas vezes românticas, muitas vezes aforísticas, muitas vezes piás, muitas vezes sentenciosas, parecem soltar-se raios de luz, iluminando a arte cinematográfica e o mundo – mas desprende-se também sombra, penumbrando as almas dos outros e a sua. E, no entanto, esta personalidade *bigger than life*, bem como as suas obras, está sistematicamente arredada da cinefilia e da cultura, relegada a um qualquer apontamento mais ou menos diligente, mas usualmente breve.

Algumas serão as razões que diluíram ou pulverizaram a presença de Gance na história do cinema. Mesmo para alguém ateu – como nós –, chega a ser quase galvânica, tanto a força e a insistência nessa espécie de fé universal que funde todas as religiões, todos os credos, e inscreve no porvir um paraíso perpétuo, como, sobretudo, a fé com que Gance se devotou ao cinema e à arte. No cinema, podemos dizer que, por um lado, fez tudo o que os outros fizeram – e talvez antes e melhor –, como os *flashbacks* de *A Roda*, por exemplo; e, por outro, fez aquilo que mais ninguém fez – e, em muitos casos, mais ninguém sonhou sequer –, como as sequências da câmara pendular na Assembleia Nacional, em *Napoleão*. Ou seja: excelência e singularidade, lado a lado, numa mesma mente criativa, uma mente criativa como poucas ou nenhuma outra no cinema. Não é difícil adivinhar que quando o próprio diz que Shakespeare, Rembrandt ou Beethoven farão cinema, é ao nível destes vultos que se está a colocar, num lugar de prestígio e reconhecimento que, na realidade, a história

do cinema nunca lhe reservaria, mesmo se poucos como ele ao mesmo têm direito.

Poeta, filósofo, mago, profeta, visionário, inconsequente, vulnerável, modernista, classicista, romântico, expressionista, cristalino, vertiginoso – assim é Gance, assim é o seu cinema, assim são as suas ideias, prismáticas, à luz do seu *zeitgeist*, algorítmicas, à luz do nosso tempo, quando nos diz que “todas as lendas e mitos (...) esperam a sua ressurreição luminosa” (96) e que o “o cone luminoso destila alegria” (98). Assim é ele, que assistiu ao nascimento definitivo do cinema e do futuro, mas quis na nova arte preservar a memória passada, no ponto de encontro do romantismo e do futurismo:

Procuro algum motivo mais melodramático e ao mesmo tempo um tema eterno adequado a um mundo feito para o cinema, o mundo das locomotoras, das vias, dos discos, dos vapores... e, por contraste, um mundo de neve, de cumes, de solidão; uma sinfonia branca que sucede a uma sinfonia negra. Fazer caminhar a par as catástrofes dos sentimentos e das máquinas. (146)

E que viveu a aurora da modernidade: “creio que, desgraçadamente, o reino do alexandrino termina. (...) Neste momento a ação toma a dianteira sobre o sonho. Já não queremos ouvir um relato sem o ver. A era do cinematógrafo? Sem dúvida” (84). Daí um certo atavismo com que nos confrontamos, por vezes, na sua obra, no excesso melodramático de certas cenas, no tom enfático de certas ideias. Como se houvesse duas luzes a guiá-lo: a luz exacerbada do *pathos* romântico que o liga ao passado e a luz elétrica do modernismo futurista que o aponta ao futuro.

Como Novalis, outro dos seus heróis, poetiza enquanto filosofa quando diz que “as ideias são sentimentos que perderam a sua paixão” (182) e que “a beleza é apenas a verdade em estado de euforia, em estado de graça e de milagre” (258). Enreda-se em espiritualismos, telepatias e especulações: “se mediante um conhecimento profundo da minha quarta dimensão pudesse saber, numa fração de segundo, tudo o que o meu pensamento acumula pesada e lentamente no tempo, a minha força seria inaudita e faria milagres” (253) – um pouco desta ambição pode ser vista no *flashback* do precipício, em *A Roda*. Extasia-se: “nos relâmpagos da percepção desta quarta dimensão, que coisas geniais entrevejo” (218).

Inquire as potencialidades políticas do cinema: “quando compreenderão os poderes públicos a dinamite que descansa, na noite, em todos os ecrãs do mundo?” (268). Feito guerreiro da arte, triunfante, diz:

A tempestade e o final de *Napoleão*, em tríptico, são pela primeira vez música no ecrã. Mas que tragédia ser ao mesmo tempo o compositor e o gramático e criar a gama e os instrumentos da sua orquestra. E ninguém para sentir essas harmonias. Ninguém para

escutar o que eu pus em tensão e ebriedade poética nesses primeiros compassos da música luminosa... (294)

Mas, insaciável, mesmo entre lamentos, não para, sucedendo os programas e projetos um após o outro: “depois do êxito comercial de *Napoleão*, preparar *Os Grandes Iniciados* e *A Anunciação*, segundo as minhas antigas e imperiosas disposições” (291).

Na encruzilhada da tradição e da vanguarda, escolhe o *pedigree*, mas não descarta a novidade: “sem odiar a Central Station de Nova Iorque, prefiro Notre Dame ou o Pártenon” (259). Mistura fenomenologia e metafísica, lirismo e cientismo, num mesmo gesto de eloquência retórica e destreza intelectual: “uma ideia é uma imagem em quatro dimensões, quer dizer, uma imagem transformada com a sua projeção no tempo” (224).

### Conclusão

Cinema extático, cineasta épico, artista passional, arte superlativa. A abrir os anos 1920, Gance dá-nos *A Roda*, filme ao qual nada feito até então se compara. Ao fechar o período do mudo, no seu apogeu, dá-nos *Napoleão*, absolutamente único na sua ambição e inventividade, epítome de uma era. Os anos restantes, pós-sonoro, seriam feitos de fracassos e impotências, sobretudo. Mas *A Roda* e *Napoleão* bastaram para dar a Gance um lugar de gigante na história do cinema, uma arte que, aliás, não nos deu muitos titãs. Quem são os seus iguais, capazes de o desafiar em paridade de ambição e profetismo artístico, político e cultural? Godard, Eisenstein, Greenaway, Kubrick, Bergman, Tarkovsky? E que outros? Não será que para encontrar figuras à sua altura, Gance tenha de ser medido com o seu passado (Shakespeare, Wagner, Beethoven, Rembrandt) e não com o seu futuro, futuro que lhe foi sonogado pela história do cinema, e que, assistematicamente, apenas alguns cultores procuram restituir ao seu devido lugar? Como diz Paul Cuff, “*Napoleon* is the ultimate example of how a film can become cast out from established canons of art and taste. It is not the work of a single genre; it is not the work of a familiar ideology; it is a serial film never shown in serial format; it is a widescreen film made before widescreen cinema; it is the first of a series of six films, five of which were never made; it is so cinematic that it defies cinematic exhibition, so varied in style and so multiplicitous in ideas that it befuddles critical analysis” (Cuff 2015, 28).

No âmbito da teoria dos cineastas, Gance e as suas ideias podem bem ser um caso exemplar. Exemplar não por ser replicável, mas precisamente pelo contrário: porque, de modo muito particular, nos ajuda a identificar as aporias inevitáveis da criação cinematográfica e, em certa medida, aponta também às aporias da própria instituição de uma teoria dos cineastas. Vejamos: como inscrever e, mais, estabilizar Gance numa teoria que parta das suas próprias ideias, ele em quem reverbera algo de clássico, certamente, mas mais ainda de

inclassificável; ele que comungou com os seus contemporâneos, mas os superou; ele que exhibe sinais da nossa própria contemporaneidade (como veremos adiante), mas se apresenta criador extemporâneo, fora do seu tempo, fora do próprio tempo (demasiado tardio para o romantismo artístico, demasiado precoce para a modernidade cinematográfica); ele cujas ideias e obras nem sempre se equiparam; ele que revela uma singularidade intransmissível imbricada numa militância universalista.

No fundo, é como se Gance pudesse ser o paradigma de uma tensão endógena à própria teoria dos cineastas, a qual a vulnerabiliza, mas, sobretudo, a potencia: a tensão de uma teoria que está sempre a ser puxada (e submetida) pela praxis (para não dizer o *pathos*) do cineasta e que, desse modo, precisa de se defender e reinventar a cada momento. Quer isto dizer que, em qualquer texto (aqui no sentido lato do termo) da autoria de um cineasta, a praxis (*modus operandi*, processo criativo, *making of*, como lhe queiramos chamar) parece perpassar inevitavelmente por dentro e por cima do discurso teórico: no eixo teoria-praxis, o segundo polo é inevitavelmente o mais forte, logo, torna-se o centro gravitacional do discurso ou do pensamento. Como mais forte é, por princípio, o subjetivo do que o replicável, como mais forte é a mónada-cineasta do que a fórmula-teoria, como prevalecente é, no processo criativo, a heurística sobre a sistemática. Não é fácil, pois, operar a transmutação do discurso vivencial, existencial, mnemónico, confessional ou mesmo profissional em discurso teórico. Não se passa do espontâneo ao académico sem algum sobressalto metodológico ou epistemológico. Daí que a teoria dos cineastas pareça configurar-se mais como uma constelação de discursos que lhe são circunstancialmente próximos, parcialmente coincidentes, eventualmente convergentes ou mesmo fortemente familiares, sem que com ela se confundam necessariamente, do que como uma axiomática inquestionável.

Daí que, e essa é uma característica que a robustece e não que a enfraquece, a teoria dos cineastas, a ser possível, tenha uma base epistemológica claramente híbrida ou pelo menos tangencial com outros discursos. A saber: com a poética ou o manifesto, mais alusiva a primeira, mais mandatário o segundo, e os seus desdobramentos, a demiúrgia e a axiologia. Também com a ensaística, a diarística, a epistolária, a aforística e a tratadística. Ou com o credo, a doutrina e a crítica. Até com uma hipotética documentarística que poderia/deveria incluir registos, matérias e tons muito diversos: depoimentos, testemunhos, entrevistas, notas, cadernos, esboços, estudos, rascunhos, *behind the scenes*, *making of*. E mesmo com uma – chamemos assim – *minimalia*, um repositório de fragmentos, vestígios, *hashtags*, *soundbites* e toda a espécie de sentenças e *slogans*, palavras de ordem e gritos de revolta, tão mínimos na sua formulação quanto promissores na sua virtualidade. A esse propósito, o legado de Gance poderia ser caso de estudo de inegável interesse, tantos e tão diversos são os documentos que legou. Mas Gance é igualmente relevante para elencarmos outras aporias da teoria dos cineastas. Enunciemos apenas algumas, de forma breve, as quais se poderiam,

sem demasiado investimento, desdobrar noutras quantas: podemos dividir a biografia de um criador em fases artísticas, sublinhando umas e rasurando outras? O Gance do mudo, tão prolífico e prolífero na inventividade, pode ser alheado do Gance do sonoro, tão frágil ou mesmo sofrível na inadaptação a um novo período? Podem as obras ser separadas das ideias, cada um dos níveis com a sua valoração intrínseca? Pode uma obra macular ou redimir outra? Pode um falhanço condenar um autor ou um plano absolvê-lo?

E podemos retrospectivamente expandir, rever ou apropriar obras e ideias para novas interpretações e teses, sem que um abalo hermenêutico ou epistemológico desiluda convicções ou perigues assunções? No caso aqui em presença, podemos tomar de Gance a hipótese de um cinema utópico, mesmo que se trate de um género inexistente ou um estilo indefinível? Como caucionar, em última instância, uma hipótese teórica sem a instância legitimadora do autor (que é um criador pleno e não um estudioso derivado), na ausência deste e da sua autoridade indelével? Deve tal ausência, neste caso, impedir-nos de falar de um cinema utópico tendo como ponto de partida e ponto de chegada a obra e as ideias de Gance: um cinema sem lugar (para exhibir *Napoleão* ou para produzir *A Divina Tragédia*); um cinema pária, órfão, inadaptado no pós-mudo; um cinema de constante demanda, e fatal quimera, técnica; um cinema escatológico, de que o infortunado *La Fin du Monde* podia ser exemplo amargamente cómico de uma cine-teleologia sempre adiada; um cinema sob o signo de Sísifo ou Tântalo, sempre prestes a ultrapassar um futuro pelo qual é alcançado; um cinema que se quer medir com os píncaros da civilização, como se vê pela série dos Grandes Iniciados, para logo se desmoronar, esplendoroso na sua decadência; um cinema fora do sistema dos géneros e das suas convenções, fora da política dos autores e das suas eleições, fora da própria história e das suas seleções? Um cinema sem lugar ou num lugar à parte, e por isso utópico? E que a ser utópico pode também ser a-teórico, irreplicável, inimitável, irrecuperável, irreversível?

Irrecuperável e irreversível, eventualmente, mas que transcorre a história do cinema e das imagens, mesmo que de modo latente ou secreto, até à atualidade. Não precisamos falar de descendência; falemos de prospetiva e de perspetiva – do modo como podemos, sobretudo olhando *Napoleão* e conjugando tal obra com os escritos de Gance aqui aludidos, vislumbrar o futuro, por um lado, e eleger um ponto de vista, por outro. E será interessante perceber como o utopismo de um cinema *ausente* poderia, numa história alternativa, ter irradiado a partir de *Napoleão*, alinhando-se em quatro ideias (que são também quatro matérias): a luz, a escala, a profundidade e a multiplicidade. Imagens sublimes, monumentais, avassaladoras, dinâmicas. Segue-se listagem-sumário dessa história alternativa. O gigantismo do IMAX, a densidade de Jackson Pollock, a imensidão de Olafur Eliasson, a luminosidade de James Turrell, a envolveria de Alva Noto, o enciclopedismo de Peter Greenaway, o devaneio de Ryoji Ikeda. A imponente *video mapping* e *VJing* em arranha céus e monumentos. A euforia audiovisual de concertos e

festivais de música. Os LED no Empire State Building. O cinema de super-heróis galácticos, de metrópoles distópicas e de monstruosidades cataclísmicas. O cinema em 3D, os 360° da RV, as instalações e projeções, os dípticos, trípticos e polípticos. O que é tudo isto senão uma linhagem/descendência, mesmo que incógnita, de um mesmo sonho cinematográfico (logo, mais do que cinematográfico) que teria em Gance, e no seu *Napoleão*, senão uma presumível origem, pelo menos um notório lugar de culto?

Se falamos de cultores e de culto, a expressão ganha especial relevo a propósito de alguém que fez do pacifismo o seu credo, do cinema o seu evangelho e da luz a sua arte. Se intitulámos de *requiem* este texto é porque, na nossa época, qualquer ideia de cinema utópico – sem, refira-se, viés ideológico – parece anacrónica ou inviável. E porque, ao longo da história do cinema, apenas esparsamente essa utopia verdadeiramente se manifestou enquanto tal: em *2001: A Space Odyssey*? Em *Koyaanisqatsi*? Em *Stalker*? Que outros filmes nos iluminaram? Como pode haver saudades de algo que nunca existiu? Deve medir-se a desmesura nos dias de hoje pela transmediação inestancável de um universo cinematográfico, feito de deuses e super-heróis? Seja como for, a homenagem ou elegia a um género inexistente – o cinema utópico – e a um génio do invisível – cujo trabalho era, segundo Epstein, “arrebatar a Deus a sua luz e ao homem o sofrimento do seu rosto” (173) – está concluída.

## BIBLIOGRAFIA

- Balázs, Bela. 2010. *Béla Balázs: Early Film Theory*. New York: Berghahn Books
- Cendrars, Blaise. 2014. “The ABCs of Cinema”. In *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, editado por Scott MacKenzie. Berkley: University of California Press
- Cuff, Paul. 2015. *A Revolution for the Screen: Abel Gance’s Napoleon*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Dulac, Germaine. 1953. “A Cinegrafia Integral”, in *Revista Visor*, nº 7
- Epstein, Jean. 1974. *Écrits sur le Cinéma: Tome 1 (1921-1946)*. Paris: Éditions Seghers
- Gance, Abel. 1927. “Le Temps de L’Image est Venu!”, in *L’Art Cinématographique*. Paris: Alcan
- Gance, Abel. 2014. *Prisma. Apuntes de un Cineasta*. Buenos Aires: Editorial Cactus
- Icart, Roger. 1983. *Abel Gance ou le Prométhée Foudroyé*. Lausanne: Éditions L’Age d’Homme

Icart, Roger. 2002. *Abel Gance, Un Soleil dans Chaque Image*. Paris: CNRS Éditions

Wagner, Richard. 2003. *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Antígona

Recebido em 15-12-2019. Aceite para publicação em 26-04-2020.