

O TEMPO NO CINEMA E AS NOVAS TECNOLOGIAS

Maria Dora Mourão

A história do cinema nos mostra que o modelo de linguagem narrativo clássico instituído por Griffith (1), predominou no decorrer da evolução da produção cinematográfica. Um cinema com estrutura narrativa linear e naturalista, demonstrando respeito pela imagem captada pela câmera. No entanto, desde os primórdios, o cinema também se preocupou em desenvolver gêneros a partir dos quais pudesse expressar suas várias possibilidades de linguagem. Assim, ao lado dos irmãos Lumière (2), produtores de filmes com estruturas narrativas relativamente simples, temos Georges Méliès (3) que, fascinado pela então nova tecnologia, transforma seus filmes em verdadeiras experiências de linguagem usando efeitos de imagem como substituição de objetos a partir de interrupções da câmera ou sobre-impressão feita com a própria câmera, os chamados *trick effects*. O objetivo é sempre o de criar uma ilusão próxima à idéia da magia.

Méliès adapta seu conhecimento de teatro ao cinema. Ele constrói cenários para seus filmes, de forma a nos dar a sensação de multicamadas e de profundidade de campo no mesmo plano, o corte evidenciando a continuidade temporal e a manutenção do mesmo espaço.

Se para alguns teóricos, dentre os quais destacamos André Bazin (4), o cinema deveria exprimir a realidade do mundo registrando a espacialidade dos objetos e o espaço que eles ocupam, sem uso de artifícios e respeitando sua unidade; para outros teóricos como S. M. Eisenstein (5), por exemplo, o cinema está baseado na montagem, que surge como necessidade ideológica uma vez que organiza os códigos para transformá-los em um meio de expressão cinematográfica. Dessa maneira, aquele cinema baseado na simples ação dá lugar a um cinema de idéias.

Nessa perspectiva, é na montagem que encontramos a imagem do tempo uma vez que, o tempo cinematográfico sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua. Quando Orson Welles realiza *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* - 1940) e, logo a seguir, surgem os filmes do neo-realismo italiano no período do pós-guerra, já se elaborava importante alteração na tradição narrativa e de representação Griffithiana em favor de um percurso que, pode-se dizer, vai do naturalismo ao realismo. Em Orson Welles temos a mistura de estilos diferentes (do jornalístico-documental ao expressionismo), a noção de fragmento (o filme constituído por blocos narrativos e seqüências independentes), a preocupação em registrar o tempo interior da ação em sua integridade (plano-sequência), o desenrolar de duas ações diferentes no mesmo plano (profundidade de campo), a narrativa em espiral fechando-se num círculo em oposição à linearidade teleológica de causa-efeito. Com as novas tecnologias, ampliam-se os recursos para se praticar e desenvolver essas novas formas de realismo, ou, se quisermos, de realidades. O tempo cinematográfico rompe definitivamente seus laços com a noção de continuidade temporal.

O TEMPO NO CINEMA DEPENDE DA ORGANIZAÇÃO DE IMAGENS E SONS PARA QUE ELE SE CONSTITUA.

Peter Greenaway é um dos que tem procurado estabelecer, por exemplo, o desenvolvimento do tempo narrativo em simultaneidade. Cada realidade a ser mostrada é composta por múltiplas camadas anteriores e, ao mesmo tempo, temos a fusão/síntese de várias ações acontecendo simultaneamente. Tudo ao mesmo tempo, aqui e agora. Num mesmo momento, sobrepostos, são vistos planos gerais e detalhes de uma mesma cena, janelas que se abrem para comentar a cena ou introduzir uma outra.

A leitura/visão de um filme não se processa apenas no nível plano da horizontalidade, mas também na verticalidade e na profundidade, assim como se antevia em Méliès e se configurou em Orson Welles.

Em *O livro de Próspero* (*Prospero's Book* - 1991), adaptação de *A Tempestade* (*The tempest*) de William Shakespeare, Greenaway utiliza as novas técnicas de maneira extremamente sofisticada e rompe definitivamente com o que ele chama de “cinema conservador”. Utilizará no filme “algo de televisão, algo de cinema e algo de pintura”.

A única possibilidade de mostrar com toda a força dramática o delírio imaginativo de Próspero, a maneira intrincada como armava seus planos para manipular as pessoas, o jogo temporal entre passado, presente e futuro, era a utilização da multiplicidade de telas, recurso amplamente facilitado pelas novas tecnologias.

A mesma multiplicidade de telas será novamente a base narrativa de seu filme *O livro de cabeceira* (*The pillow book* - 1996). Indo além na questão temporal, neste filme rompe os limites entre passado e presente ao trabalhar com as várias temporalidades no mesmo plano. Há uma profusão de acontecimentos que transcorrem ao mesmo tempo, aproximando-se cada vez mais do processo que nossa mente desenvolve para registrar os fatos. Nossa mente é capaz de registrar simultaneamente milhares de imagens e sons, sendo que tendemos a priorizar aquilo que nosso foco de atenção determina.

Cada vez mais as novas técnicas permitem que o cinema proceda de maneira semelhante, chegando ao que

Eisenstein desejava: “o cinema deve ser materialização do pensamento em movimento”.

A interpretação visual da realidade deixa de ser somente figurativa e de sentido único, passando a ser espelhamento de várias partículas elementares que coexistem e se fundem.

O surgimento do vídeo, primeiro analógico e depois digital, nos coloca diante de uma inegável transformação das imagens e da temporalidade das mesmas. Não deixando de ser representação, o vídeo, diferente do cinema, é detentor de uma instantaneidade que nos aproxima do tempo real, aproximação esta permitida a partir da analogia, evidenciada pelo vídeo, entre o movimento e o tempo.

Se para atingir a idéia de **tempo real** o cinema tem que, necessariamente, articular imagens e sons através de uma estrutura de montagem onde o conceito de continuidade narrativa, mesmo que de maneira velada, deve estar sempre presente no momento do corte; o vídeo é capaz de trabalhar as ações de maneira simultânea, sem ter que recorrer ao corte propriamente dito.

A montagem clássica permite, a partir do paralelismo de imagens articuladas pelo corte, criar a sensação do **enquanto isso**. O plano cinematográfico se constitui como uma unidade espaço-temporal, elemento primor-

dial da linguagem cinematográfica. Já o vídeo permite dissimular a noção de começo e fim de um plano, dissolvendo dessa maneira, a unidade espaço-temporal. Mesmo a trucagem cinematográfica mais sofisticada não havia conseguido, até esse momento, criar imagens superpostas com tanta riqueza dramática.

As novas formas de representação correspondem a uma nova relação do ser humano com a realidade. O pensamento contemporâneo está moldado por uma complexidade que o diferencia radicalmente da estrutura de pensamento linear dominante antes da revolução tecnológica. A evolução da informática e o avanço das telecomunicações determinaram uma mudança radical nas relações do homem com seu próprio mundo e, conseqüentemente, consigo mesmo. É necessário estabelecer novos padrões de discussão de conhecimento.

Não podemos mais falar em imagens simples, a imagem-vídeo cria uma nova linguagem, uma **nova forma de utopia** como diz Raymond Bellour (6), capaz de permitir, a partir da integração com outras formas de expressão (cinema, fotografia, pintura), sua organização em um sistema próprio. Podemos dizer, ainda, que está surgindo uma outra espécie de **realismo**, a imagem captada por uma câmera (vídeo ou cinema) não passa de matéria-prima, para posterior manipulação através das técnicas digitais.

Maria Dora Mourão é professora livre-docente do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Notas

- 1 David W. Griffith, fundador do cinema narrativo clássico americano realizou entre 1908 e 1913 (Período Biograph) mais de 400 curtas-metragens. Entre 1914 e 1931 realizou 32 longas metragens, dentre eles os mais conhecidos são *Nascimento de uma nação* (- *Birth of a nation* - 1914/1915) e *Intolerância* (*Intolerance* - 1915/1916).
- 2 Irmãos Louis e Auguste Lumière, responsáveis pela invenção do cinematógrafo Lumière (1895), sistema de projeção de filmes, e pela realização do que foi, provavelmente, o primeiro filme de atualidades da história do cinema a ser apresentado publicamente: *A chegada do trem à estação de Ciotat* (*Arrivée d'un train en gare à la Ciotat* - 1895).
- 3 Georges Méliès, realizador que se insere no período do chamado "primeiro cinema", seus filmes cheios de truques e criadores de ilusões são considerados como os precursores do uso de possibilidades cênicas no cinema, em oposição aos irmãos Lumière vistos como os que instituíram o cinema documental. Dentre os seus filmes mais conhecidos, destacamos *Viagem para a lua* (*Le voyage dans la lune* - 1902).
- 4 André Bazin, crítico de cinema e um dos criadores da célebre revista *Cahiers du Cinema* desenvolveu entre os anos 40 e 50, em palestras e artigos, um pensamento sobre a história do cinema, principalmente a partir da análise de filmes e de uma reflexão crítica sobre a montagem cinematográfica. Ver *O cinema - Ensaio* de André Bazin, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- 5 Sergei M. Eisenstein, um dos mais importantes realizadores da história do cinema, representante maior da vanguarda soviética no período da revolução socialista, sistematiza uma teoria com o objetivo de demonstrar que a montagem se impõe como princípio de linguagem cinematográfica. Não a montagem do ponto de vista técnico, mas como princípio que rege a construção de um filme. Destacamos dentre seus filmes, *Encouraçado Potemkin* (1925). Ver *A forma do filme e O sentido do filme* de Sergei Eisenstein, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- 6 Raymond Bellour, crítico e teórico francês, um dos fundadores da revista de cinema *Traffic*, além de ser brilhante na análise de filmes, destaca-se pela reflexão sobre o surgimento do vídeo e as novas formas de arte como a instalação e o CD-Rom. Ver *Entre-imagens: foto, cinema e vídeo* de Raymond Bellour, Papirus Editora, São Paulo, 1997.

CRONOS E COSMOS

Amâncio Friaça

No ensaio *A flor de Coleridge* (1), Jorge Luis Borges faz a pré-história do *The time machine*, concluído por H.G. Wells em 1894. A primeira versão deste romance surgiu sete anos antes, em 1887, com o título de *The chronic argonauts*, onde *chronic*, assinala Borges, tem o valor de **temporal**. De fato, em cosmologia contemporânea temos uma sensação análoga à dos argonautas ao saírem do porto, desta vez como crono-argonautas, rumo à Cólquida das origens do Universo.

Já é trivial afirmar-se que a estrela que vemos, bem pode não estar mais lá. As distâncias sempre são tão grandes em astronomia, que a própria luz, mesmo propagando-se a 300 mil km/s, tarda anos ou séculos para chegar de uma estrela até nós. Daí falarmos em distâncias-tempo, como o ano-luz, a distância percorrida pela luz em um ano, ou seja, 9,46 trilhões de km. No caso de uma estrela, ela provavelmente está lá, pois o seu tempo de vida é, no mínimo, alguns milhões de anos e as estrelas mais distantes que observamos a olho nu estão, no máximo, há algumas centenas de anos-luz de nós, isto é, a luz viajou durante algumas centenas de anos desde que partiu daquela estrela. Neste prazo, ridiculamente curto segundo o cronômetro da evolução estelar, seria uma improbabilidade a morte gloriosa de uma estrela. (2)

Porém, muito além do nosso quintal das estrelas visíveis a olho nu, no reino das galáxias extremamente remotas, a situação é radicalmente diferente. Para observações de galáxias mais distantes, tão longínquas que a luz viajou vários bilhões de anos até nos alcançar, estrelas já teriam morrido e galáxias se transformado durante a jornada da luz até nós. Porém, mais fascinante do que isso, estaríamos vendo um universo que não é o mesmo que aquele de hoje em dia. Isto porque o Universo tem uma idade! Se o Universo tem uma idade entre 13 e 20 bilhões de anos, quando fazemos uma observação muito profunda mergulhamos no passado e estaremos vendo o Universo quando era jovem. Tomando alguns números como exemplo: se o tempo de viagem da luz até uma galáxia muito distante é de 10 bilhões de anos e a idade do Universo é de 13 bilhões de anos, estaremos vendo aquela galáxia imersa em um Universo com 3 bilhões de anos, cerca de um quarto da idade que tem hoje. As galáxias mais distantes permitem que sondemos o nosso passado mais remoto. Elas permitem que façamos um retrato do Universo quando jovem.

Alexandre Koyré identifica a revolução galileiana, que fundou a ciência clássica, com a geometrização do mundo e a destruição do cosmos. (3) De fato, nos quase três séculos desde Galileu até o princípio do século XX, não se fez cosmologia plenamente dentro do programa de matematização do real. O Universo não é visto como um Cosmos com níveis de organização, mas sim como uma repetição monótona *ad infinitum* de uma porção local. Paralelamente, a dimensão temporal foi retirada das considerações sobre o Universo. O cotidiano também é estendido indefinidamente, tanto em direção ao passado, como em direção ao futuro. Não faria sentido falar em origens, em uma idade do Universo. O tempo só foi re-introduzido nas considerações do Universo em 1917, quando Einstein