

COMO DESENHAR UM CÍRCULO (IM)PERFEITO?

Helena Sofia Miranda Brandão¹

Resumo: No âmbito de um painel que se propõe abordar a Sétima Arte nos contornos do totalitarismo ou da democracia, uma observação de primeira linha tenderá a colocar o cinema contemporâneo ao abrigo do segundo “guarda-chuva” — o da democracia. As novas tecnologias terão contribuído para que de uma mera massificação se pudesse começar a falar de uma verdadeira democratização, nomeadamente no que respeita à possibilidade de deselitização das três instâncias que compõem o processo cinematográfico: produção, distribuição e exibição, com particular destaque para a primeira. No entanto, se alguns criadores apostam em aprender a dominar e a tirar partido das novas possibilidades de que dispõem, não o farão sem se depararem com um contexto industrial poderosíssimo dominado pela hegemonia americana e estratégias como a *wide release* (lançamento dos filmes em larga escala) ou os «filmes mundo» que impõem fortes restrições à circulação das obras. Num século XXI globalizado e com os protocolos cinematográficos em constante mudança, poderá a ditadura da história ocidental, tendencialmente menos inclusiva do que seria desejável, desenhar um círculo perfeito?

Palavras-chave: democratização, massificação, elitização, novas tecnologias

Email: helena_brandao@netcabo.pt

“Deixai que a Democracia e a Aristocracia
se cansem de não caber isoladas em parte nenhuma
já que não cabem juntas no nosso entendimento.
Deixai que Uma e Outra esgotem todos os quadriláteros onde a Democracia não
cabe
e, por conseguinte, a Aristocracia não sai.”²

Um círculo — ou se quisermos, para sermos mais exatos em termos de geometria, uma circunferência — corresponde a uma linha perfeitamente curva e fechada em que todos os pontos que a desenham são equidistantes a um ponto fixo a que chamamos centro. Uma linha deste tipo permite-nos, por exemplo, delimitar esquematicamente um conjunto: o que fica entre a linha e o seu centro pertence ao conjunto e os objetos que fiquem fora dela serão

¹ Doutoranda em Estudos Artísticos — Estudos do Cinema e Audiovisual. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Almada Negreiros, José. “Rosa dos ventos.”

<http://www.estudioraposa.com/index.php/08/01/2012/almada-negreiros-rosa-dos-ventos/>

excluídos. Por sua vez, ao conjunto das partes que formam um todo podemos chamar “massa”. No entanto, com a simples consulta de um dicionário percebemos que esta palavra terá outras acepções que nos irão interessar bastante mais: além de povo ou multidão, a noção de massa remete também para uma ideia de substância informe ou para um “largo conjunto social formando uma comunidade inorganizada, sem solidariedade real” (Costa e Melo 1981).

A percepção desde cedo do Cinema como uma poderosa “arte de massas” terá tentado os regimes totalitaristas à sua manipulação, seja sob a forma de censura ou como uma forma privilegiada de propaganda. À luz de um contexto democrático torna-se então pertinente questionar, hoje, conceitos como os de massificação, de elite e da própria democratização quando aplicados à Sétima Arte.

Para esse efeito, será importante sugerir desde já que, mais do que a um regime político concreto em que possamos estar inseridos, pensemos o processo de democratização aplicada ao Cinema contemporâneo no sentido etimológico da palavra democracia, ou seja, no sentido de um poder, governo ou norma estabelecida pelo povo.

Assim sendo, o primeiro tópico de reflexão proposto, prende-se com o facto de os termos massificação e democratização, longe de serem ilusoriamente sinónimos, poderem mesmo “atrapalhar-se” mutuamente.

Lev Manovich cita o filósofo e sociólogo francês Bruno Latour para nos recordar que certo tipo de imagens sempre funcionou como instrumentos de controlo e poder, sendo este definido pela capacidade de mobilizar e manipular os recursos (Manovich 2001, 167). Segundo Manovich, tanto as máquinas mediáticas como as informáticas terão sido absolutamente fundamentais para o funcionamento das sociedades de massa modernas: a capacidade de disseminar os mesmos textos, imagens e sons através de milhões de cidadãos — ao mesmo tempo que se asseguravam crenças ideológicas comuns — foi tão essencial como a capacidade de registar o seu nascimento, o seu emprego, o seu cadastro. A fotografia, o filme, a imprensa, a rádio e a televisão tornaram-no possível primeiro e os computadores mais tarde. Neste sentido, *mass media* e o

processamento de dados são tecnologias complementares, desenvolvendo-se paralelamente para tornar possível a sociedade de massas (idem, 22-23).

Seguindo este raciocínio, podemos então alegar que o conceito de massificação se encontra intimamente ligado a outros como o de poder, manipulação e controle.

Em segundo lugar, para que possamos efetivamente falar em democracia no sentido em que nos propomos, juntamente com este problema deparamo-nos com um outro que, se em muitos pontos será comum à Arte em geral, no caso do Cinema nos levanta questões particulares, e que se prende com a elitização e a relação entre o profissional, o especialista e o amador.

Será irónico o paradoxo de apontarmos aqui como dificuldades, lado a lado, a massa e a elite... Mas já Wagner em *A Arte e a Revolução* nos recorda que para o homem grego toda a espécie de “profissionalização” estaria associada às tarefas do escravo: “o patriota, o estadista, o artista, mas nunca o profissional” (Wagner 2000, 77-78). As recompensas dos criadores consistiriam então no prazer, na honra, na formação pessoal e, finalmente, no sucesso e aprovação pública. Assim, para Wagner, o termo “livre” só se podia aplicar a quem tem o dinheiro suficiente para poder dispor da sua vida conforme melhor lhe aprouver e nunca ao artista que precisa de “lucrar” com o seu trabalho para sobreviver, constrangido por um contrato ou salário, colocando por isso objectivos extra-artísticos (idem, 71-72), como a satisfação do seu público ou a fama, à frente da dimensão criativa: o autofinanciamento das obras estaria reservado a uma minoria que teria de ter nascido rica (idem, 63-64).

A este propósito seria possível acrescentar diversos pontos, a que podemos chamar de “fatores de elitização”, geralmente omitidos quando se pretende alegar a referida massificação, desde os mais abrangentes e que afetam toda a Arte, como a falta de cultura estética por parte do público, como aponta Adorno na sua *Teoria Estética* (2006, 141), ou outros mais práticos como a dificuldade em passar pelo “buraco da agulha” que o crivo de acesso às fontes de financiamento impõe, nomeadamente no caso específico do Cinema Português... Mas há um desses fatores em particular que se torna pertinente

destacar para a linha de raciocínio que aqui se propõe e que se prende com o acesso às tecnologias.

Manovich explica-nos, que a questão se baseia na discrepância entre os recursos utilizados pelos profissionais e os utilizadores comuns ou amadores. A diferença do custo do equipamento e o custo de produção entre o usar 35mm ou 8mm situava-se na casa das centenas de milhares de euros³. Até há pouco tempo, os estúdios de Hollywood eram os únicos com recursos para financiar as ferramentas digitais e o trabalho envolvido na produção digital de efeitos especiais. No entanto, as alterações produzidas pelos novos média terão afetado não apenas Hollywood mas a produção cinematográfica como um todo. À medida que a tecnologia cinematográfica tradicional é substituída pela tecnologia digital, a lógica do processo cinematográfico vai sendo redefinida (Manovich 2001, 300) e a diferença entre o preço do *software* profissional e amador foi agora reduzida para poucas centenas de euros (idem, 119).

Isto não significa que os novos meios venham alterar a natureza da relação entre o profissional e o amador: o abismo entre os dois tornou-se mais pequeno mas continua e continuará a existir, até porque é sistematicamente alimentado pelos produtores profissionais para que possam sobreviver. Se nas formas tradicionais de trabalhar a fotografia, o filme e o vídeo os profissionais se distinguiam dos amadores pela tecnologia de que dispunham, pela sua capacidade de as manipular e pelo seu sentido estético, à medida que as tecnologias dos profissionais se tornam acessíveis aos amadores, os primeiros vêm-se forçados a alimentar novas expectativas relativamente aos formatos e ao *design* para que possam manter o seu estatuto (idem, 119-20).

Paralelamente, recorde-se que todas as outras Artes que nos levam a enumerar o Cinema como a Sétima (Canudo 1995, 161-64) dispunham de um corpo de amadores até aqui vedado ao Cinema e à Arquitetura. É normal que, por exemplo, um músico comece por uma “banda de garagem” antes de chegar ao Coliseu. Mais, é comumente aceite que um potencial escritor ou pintor,

³ “For instance, differences between 35mm and 8mm film equipment and cost of production, or between professional video (formats such as D-1 and Beta SP; editing decks, switchers, Digital Video Effects (DVE), and other editing hardware) and amateur video (VHS) are in the hundreds of thousands of dollars” (Manovich 2001, 119).

antes de ser consagrado, tenha de primeiro escrever o livro ou pintar o quadro, e só depois vendê-lo. Ou seja: quem começa terá, por princípio, de correr o risco e fazer um investimento inicial para provar o que vale. No Cinema, os custos e as particularidades do seu modo de produção “tradicional” terão levado a que desde as chamadas “primeiras-obras” esse trabalho fosse encarado, em múltiplos aspectos, senão na sua plenitude, como “profissional”.

Por outro lado, se alguns criadores apostam em aprender a dominar e a tirar partido das novas possibilidades de que dispõem, não o farão sem se depararem com um contexto industrial poderosíssimo dominado pela hegemonia americana. Ou seja, se podemos constatar fortes indícios de um processo de democratização ao nível da produção, mais difícil será encontrá-los ao nível das outras instâncias que compõem o processo cinematográfico: a distribuição e a exibição.

As novas tecnologias equipam-nos, hoje, de dispositivos alternativos de acesso às obras (os DVDs, a Internet ou proliferação de Festivais de Cinema) mesmo que para isso questionem os protocolos convencionais a que nos habituámos nas salas de cinema tradicionais, e procuram abrir brechas de resistência. Mas estratégias comerciais como a *wide release* ou *large diffusion* (Hediger 2004, 44-48) (lançamento simultâneo dos filmes em larga escala) ou o “Cinema-Mundo” (Augros 2004, 23) (designação proposta por Joël Augros para a proliferação de co-produções), subtraem do circuito comercial uma coleção de autores e cinematografias nacionais muito maior do que aquelas que inclui, impondo fortes restrições à circulação das obras.



Imagem 1: *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010).
http://www.youtube.com/watch?v=LMFbp_t7h_A

Ora, foi precisamente em função disso que se escolheu o título deste texto: “*Como desenhar um círculo perfeito?*” é o nome de um filme de 2009 de Marco Martins, que aqui se pediu emprestado para logo o subverter com um prefixo que lhe transforma o sentido. Nesse filme, uma das personagens usa o braço como compasso que lhe garante a medida certa e estável para que possa desenhar na parede um círculo perfeito.

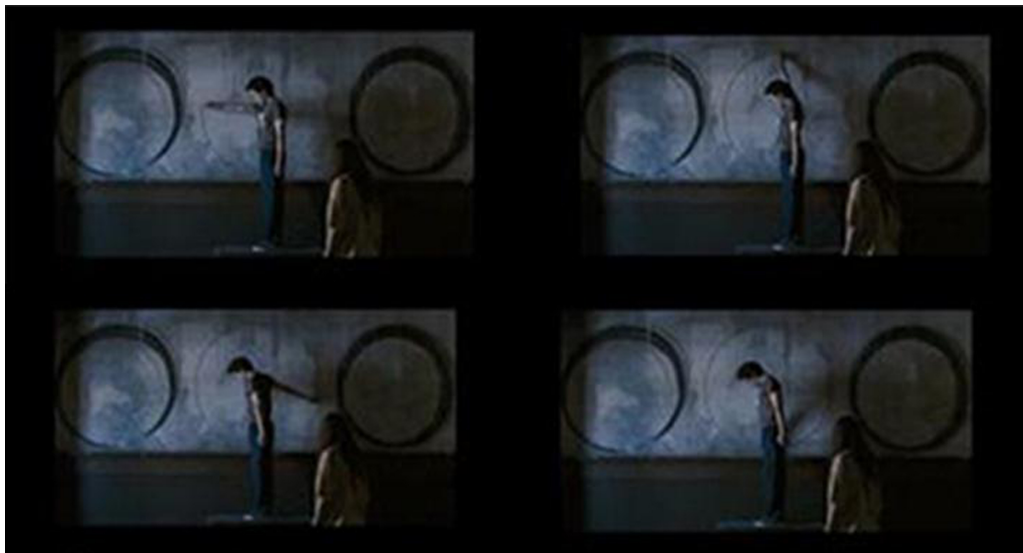


Imagem 2: *Como desenhar um círculo perfeito* (Marco Martins, 2009).
<http://www.youtube.com/watch?v=5lK19l8Y6GM>

Curiosamente, um outro jovem realizador português, Miguel Gonçalves Mendes, em “*José e Pilar*”, de 2010, confronta-nos com uma figura semelhante quando Saramago usa o próprio corpo, como se fosse a base de um compasso, para desenhar na terra arenosa de Lanzarote um círculo perfeito.



Imagem 3: *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010).
http://www.youtube.com/watch?v=LMFbp_t7h_A

Destaque-se o facto de na solução para o enigma da perfeição ambicionada se encontrar em ambos os casos um braço, um corpo, um homem...

Na demanda da caracterização daquilo a que chama *A Obra de Arte do Futuro*, Wagner indaga qual seria o tipo de artista capaz de por em prática tal projeto e a resposta a que chega será tão simples quanto surpreendente: o povo!⁴ Se de uma forma geral pode ser considerado como a síntese de todos os indivíduos que compõem uma comunidade, este substantivo colectivo terá granjeado uma significação moral quando associado a uma certa parte dos cidadãos (Wagner 2003, 17-19), desprovida de riqueza (idem, 211-14). Mas a abordagem que mais parece interessar a Wagner é a do povo como potência

⁴ “O poeta? O actor? O músico? O artista plástico? — Digamo-lo simplesmente: o povo. O mesmo povo a quem, ainda hoje,(...) unicamente devemos a arte” (Wagner 2003, 207).

vital, síntese de todos aqueles que sentem uma falta, uma privação colectiva e que usam toda a sua força para satisfazer essa privação comum. Consequentemente, os inimigos do povo serão, então, precisamente aqueles que não sentem qualquer espécie de privação, cujas únicas carências são imaginárias, luxos sem um oposto em que se possam dissolver, estimulados pela esterilidade da moda cuja essência consiste na uniformidade e no hábito (idem, 32-33). Nesse sentido, para Wagner, a condição para a Arte será a da liberdade: ela será a expressão livre de uma comunidade livre (Wagner 2000, 45), apreciada por um público também ele livre (idem, 107).

As novas tecnologias terão contribuído para que de uma mera massificação se pudesse começar a falar de uma verdadeira democratização, nomeadamente no que respeita à possibilidade de deselitização das três instâncias que compõem o processo cinematográfico: produção, distribuição e exibição, com particular destaque para a primeira. Mas num século XXI globalizado e com os protocolos cinematográficos em constante mudança, poderá a ditadura da história ocidental, tendencialmente menos inclusiva do que seria desejável, aprender a desenhar um círculo perfeito?

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W. 2006. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, Lisboa.

Publicado originalmente em 1970.

Augros, Joël. 2004. “H’W’D’ Other People’s \$\$.” In *Cinéma contemporain, état des lieux — actes du colloque de Lyon, 2002*. Paris: L’Harmattan.

Canudo, Ricciotto. 1995. “Manifeste des Sept Arts.” In *L’Usine aux Images*. Paris: Séguier Arte Éditions. Publicado originalmente em *Gazette des Sept Arts*, 1923.

Costa, J. Almeida, e A. Sampaio Melo. 1981. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Hediger, Vinzenz. 2004. “Le cinéma hollywoodien et la construction d’un public mondialisé.” In *Cinéma contemporain, état des lieux — actes du colloque de Lyon, 2002*. Paris: L’Harmattan.

Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA e Londres: The MIT Press.

Wagner, Richard. 2000. *A Arte e a Revolução*. Lisboa: Antígona. Publicado originalmente em 1849.

Wagner, Richard. 2003. *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Antígona. Publicado originalmente em 1849.

FILMOGRAFIA

Como desenhar um círculo perfeito?, de Marco Martins (Portugal, 2009, cor, 93')

José e Pilar, de Miguel Gonçalves Mendes (Portugal, Espanha, Brasil, 2010, cor, 117')