

**“NÃO BASTA SABER FAZER, É PRECISO TAMBÉM SABER O QUE DIZER”: CARTA ABERTA A ESTUDANTES DE CINEMA**Tito Cardoso e Cunha<sup>1</sup>**UM BREVE PREFÁCIO**

A carta aberta escrita pelo Professor Tito Cardoso e Cunha, Professor Emérito da Universidade da Beira Interior, Portugal, e dirigida a estudantes de cinema tem uma relevância especial diante da proposta deste dossiê, pois ela traz a palavra de alguém que, para além de suas credenciais acadêmicas, está, como o próprio autor expressou, “há sessenta anos a ver filmes”, falando, assim, do lugar não apenas de estudioso do cinema, mas também de sua experiência de espectador acumulada por décadas. Esta assunção o põe diretamente a falar daquilo que vivenciou e constatou por meio de seu próprio contato com os filmes.

Marcamos aqui, nesta introdução ao texto o Professor Tito, uma interlocução de leitoras com alguns pontos de sua carta. Uma de suas afirmações é a de que a arte não está submetida a um princípio evolutivo, de progresso. Este princípio, que remete ao modo de relacionamento da arte/ do cinema com o espectador, permite estabelecer a possibilidade de o espectador eleger - no dizer de Ítalo Calvino (em seu texto “Por que ler os clássicos?”) - os “seus” clássicos, aquelas obras que têm em sua vida o peso de obras formadoras, sem ter que submeter seu contato com os filmes a um tipo de relação pautada pelo consumo, que busca a novidade pela novidade, dando o tempo e o vagar que uma verdadeira experiência do cinema exige do espectador.

---

<sup>1</sup> Professor Emérito da Universidade da Beira Interior, Portugal. Foi professor na Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, Universidade da Beira Interior e *Visiting Scholar* na U.C./Berkeley. Retórica, Argumentação e Estudos Fílmicos são as suas principais áreas de investigação. “Argumentação na crítica de cinema” foi o tema da sua lição de Agregação (2008). Entre outras publicações, é autor dos seguintes livros: *Universal Singular. Filosofia e biografia na obra de J.P. Sartre* (1998); *Antropologia e Filosofia. Ensaios em torno de Lévi Strauss* (2002); *Razão Provisória. Ensaio sobre a mediação retórica dos saberes* (2004); *Argumentação e Crítica* (2004); *Silêncio e Comunicação. Ensaios sobre uma retórica do não-dito* (2005). E-mail: titompc@gmail.com

Em outro momento de sua carta, o Professor Tito faz uma constatação importante, relativa à dimensão de criação do cinema. Neste âmbito ele afirma que a plena posse dos meios técnicos não é o elemento central, ainda que importante, das profissões fílmicas; que além de saber como, é preciso ter o que dizer. E que este ter o que dizer implica em olhar o cinema não somente a partir de sua linguagem, mas também em pensá-lo a partir de si mesmo, da própria subjetividade daquele que o cria. Para nós, isto é o mesmo que dizer que, para olhar e pensar o cinema, é preciso olhar e pensar a vida, senti-la, experienciá-la. Olhar, pensar, sentir a vida surge, assim, como pressuposto de um cinema em que a experiência do e da cineasta é o próprio fundamento da criação.

Por fim, achamos digna de nota a reflexão do autor acerca da relação do cinema com a arte literária. Afirmando que muito de importante veio antes do cinema, que ele é herdeiro de outras artes, o professor Tito valoriza a herança narrativa herdada pelo cinema da literatura, sendo a narrativa um elemento importante pelo qual o cinema pode se ligar à experiência do sujeito. Em certo momento, o autor afirma: “Não havendo narrativa, não há significação e não é também possível o que quer que seja vindo da subjetividade íntima do espectador”. A narrativa é - como Walter Benjamin (em seu texto “O Narrador”) já o dissera e como o autor também o reafirma com outras palavras - fundamento da própria experiência e da subjetividade do espectador. Neste sentido, a valorização do cinema como arte narrativa é a sua valorização também como lugar de experiência.

“Sessenta anos a ver filmes pode ser relevante e tem certamente consequências quando ainda se vê cinema hoje”, diz o Professor Tito. Esta carta, que nos interpela diretamente como destinatários, pondo-nos em contato direto com seu autor, é uma possibilidade preciosa que nos permite compartilhar algo desta longa experiência com os filmes, construída na vida deste estudioso do cinema e deste permanente espectador.

**Beatriz Avila Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira**

Ao escrever esta carta sou professor aposentado, depois de algumas décadas a ensinar (e a aprender para ensinar). Dado o título que me foi proposto, devo imaginar quem me lê como jovem estudante de cinema.

Poder-se-ia pensar nessa relação como assimétrica: de um lado o “sujeito suposto saber”, do outro o sujeito suposto ignorar. Mas não creio ser assim que as coisas se passam.

O tempo passado não traz necessariamente mais sabedoria, embora o conhecimento a adquirir leve tempo, mas muito menos tempo leva o seu esquecimento.

Em todo o caso, há sempre, em cada indivíduo que nos precede, uma vivência, acrescentada talvez por alguma experiência, que possa porventura ser pertinente ter em conta.

Sessenta anos a ver filmes pode ser relevante e tem certamente consequências quando ainda se vê cinema hoje.

É claro que ao longo de todo esse tempo muita coisa se passou nas diferentes maneiras de ver e pensar o cinema. A experiência que se pode ter dele será multiforme mas não num sentido linear e progressivo.

Em arte não se progride (FERREIRA, 2009). Se o cinema é uma arte, o mesmo se passa com ele. O que se faz hoje não é superior ao que se fazia então.

É diferente, decerto, mas não necessariamente melhor ou “superior”.

Convém aqui fazer uma distinção. Se é verdade que muita coisa melhorou no modo de fazer filmes, não é certo que essa melhoria no uso de meios técnicos signifique um “progresso” no que tem sido a arte cinematográfica.

É claro que entre um Griffith e um G. Lucas ou entre um Eisenstein e um Spielberg há decerto um progresso nos meios disponíveis para construir uma obra tão multifacetada como é um filme.

No entanto, será um cineasta contemporâneo mais e melhor autor do que um Hitchcock, um Bergman ou um Buñuel?

Assim sendo, que poderá ser mais importante na aprendizagem do fazer cinema? A destreza e o deslumbre na manipulação dos meios técnicos, hoje em dia infinitamente mais aperfeiçoados?

Talvez não, embora a plena posse desses meios seja central na aprendizagem das profissões fílmicas. Mas não basta saber fazer, é preciso também saber o que dizer.

Creio poder ser consensual a afirmação de que alguns filmes são obras de arte. Esta ideia de reconhecer ao cinema a possibilidade de gerar obras de arte, isto é a capacidade de exprimir uma intencionalidade artística, nem sempre foi admitida como uma evidência.

Com efeito, nem na sua invenção, nem nos seus primórdios a forma fílmica foi imediatamente encarada como obra de arte. É hoje consensual a ideia de que a obra fílmica o pode ser. Nem outra coisa indica a já antiga expressão que classifica o cinema como sétima arte.

Mas então, que outro caminho haverá a percorrer simultaneamente ao da destreza técnica acumulada?

Para entender o cinema não basta estudar a sua história e os procedimentos que permitem o exercício da sua linguagem. É também preciso pensar nele a partir de fora. Dito de outro modo, é também ter o que dizer, saber o que dizer e exprimir através dele.

Por muita habilidade que se tenha no uso dos meios, sem nada para exprimir o cinema não existe. Pelo menos o bom cinema.

O que se pode exprimir através do filme? Para responder a essa pergunta temos de nos lembrar que o cinema é apenas a sétima das artes, como acima recordei.

Muito de importante aconteceu antes dele e muito de importante ele veio a herdar.

Por exemplo, a forma *narrativa* que o cinema herda nomeadamente da literatura. Não que ele seja uma simples figuração do discurso literário. As diferenças são enormes e o bom cinema nunca é literário, mas as duas artes possuem em comum um mesmo aspeto que lhes está no âmago, a forma *narrativa*.

Roland Barthes (1966) já nos tinha lembrado quão “inumeráveis são as narrativas do mundo”.

A questão é a de entender o porquê desse fascínio humano pelo contar uma estória. Do mito ao conto popular e ao romance, múltiplas são as formas de a narrativa se apresentar.

O cinema, a quem já foi atribuída uma genealogia que o remete para uma origem no romance clássico, veio a tomar o lugar da forma predominante da narrativa nas sociedades contemporâneas.

Sendo a arte do filme essencialmente narrativa, mesmo quando não ficcional (são duas coisas diferentes), uma pergunta nos ocorre; porque se gosta tanto da forma narrativa?

Poder-se-ia dizer que isso se deve à sua faculdade de representar um mundo reconhecível. Aliás, até se poderia supor que a humanidade se confunde com a sua própria narratividade. A identidade, pessoal ou coletiva, por exemplo, é também narrando que se apresenta.

Não se conhecem sociedades, por mais antigas que sejam, onde a forma de expressão esteja ausente. Ela é porventura congênita à própria linguagem enquanto esta é o que melhor define a humanidade do ser humano.

Há uma hipótese para justificar ou explicar a centralidade da narrativa na existência humana. Em todas as suas modalidades, e também na sua mais recente expressão cinematográfica, o fascínio pelo contar deve-se, creio, a um fenómeno psíquico chamado *projeção*.

É curioso notar que essa mesma palavra designou também um aspeto central da arte cinematográfica para o qual já Stanley Cavell (1979) tinha chamado a atenção. Com efeito, não só o cinema existiu como *projeção* numa tela das suas imagens em movimento como é esse mesmo processo que permite ao espetador *projetar* a sua própria psique nas imagens que ao seu olhar se oferecem.

Parece-me razoável pensar que o espetador projeta o seu mundo interior, a sua subjetividade (e os seus conflitos) nas imagens narrativas que se lhe apresentam em movimento.

Mas o que é essencialmente indispensável a essa projeção está na narração enquanto é esta que organiza num todo a sucessão de imagens e sons inseridos no tempo. Tal como na música, o tempo marca o ritmo da narrativa. O tempo é a matéria do filme.

Não havendo narrativa, não há significação e não é também possível o que quer que seja vindo da subjetividade íntima do espetador. O prazer que a projeção permite provém, em grande parte, do poder resolutivo que por ela a narrativa fílmica pode operar na psique do espetador.

David Bordwell (1985) também menciona este aspecto ao referir que o espectador, longe da postura passiva que o termo pode sugerir, está numa permanente atividade cognitiva ao longo das diferentes linhas temporais de um filme: “the spectator thinks”, escreve ele (1984, p.40).

Se algum conselho eu me autorizasse dar a qualquer jovem estudante de cinema, este seria: ver muitos filmes e ler muita literatura.

Quanto aos filmes, poder-se-á perguntar: mas *quais* filmes? Certamente os “clássicos”, embora este conceito esteja sujeito ainda a alguma explicitação.

Digamos que é possível estabelecer um *cânon* para o cinema como aquele que alguns propõem para a literatura (BLOOM, 1994). Instável, é certo, mas onde apesar de tudo se notam ainda algumas permanências.

Um bom exemplo seria a *ranking* que a revista *Sight and Sound* estabelece de 10 em 10 anos. Nenhum estudante de cinema deveria terminar a sua formação sem conhecer os filmes do *cânon*. Não para repetir, mas para inovar. Nenhuma inovação é possível que não seja concebida a partir do limite atingido pelos autores do *cânon*.

Um filósofo da arte como Monroe Beardsley (1981) define três qualidades da obra de arte que eventualmente a tornam capaz de induzir uma experiência estética existencialmente valorizável: *unidade, intensidade e complexidade*.

Pense-se em grandes cineastas como Orson Wells ou Jacques Tati, por exemplo. Em qualquer dos seus filmes são precisamente essas características que sobressaem e os permitem identificar.

A *unidade* remete para a autoria. O autor é o princípio unificador da obra. A *complexidade* desta é o que permite nomeadamente a discursividade crítica inesgotável, bem como uma experiência sempre renovada por parte do espectador. Cada vez que se vê o filme, vê-se sempre algo de novo. Será porventura isso que faz de uma obra singular um clássico e justifica a sua inserção no *cânon*.

Deve também acrescentar, aliás, que a experiência proporcionada pelo cinema não se limita à sua receção passiva, mas integra toda a discursividade conversacional que, como forma de sociabilidade, o filme pode desencadear. Habermas (2003) cunhou uma acertada expressão para o designar: “a crítica como conversação”.

Não sabemos o que o futuro do cinema será. Mas sabemos que ele não terá futuro que preste sem o reconhecimento do seu passado.

## REFERÊNCIAS

BEARDSLEY, Monroe. **Aesthetics**: Problems in the Philosophy of Criticism. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1981.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**. n. 8. 1966, p. 1-27.

BLOOM, Harold. **The Western Canon**: The Books and School of the Ages. New York: Harcourt Brace, 1994.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed**: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança estrutural na esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

FERREIRA, Vergílio. Do não progresso na arte. In: FERREIRA, Vergílio. **Do mundo original**. Lisboa: Quetzal, 2009.