

João Barrento

ESCOLA DO OLHAR

Luz e sombra nas artes da imagem

ÍNDICE

Nota de abertura: Diálogos do olhar e do pensamento 7

I — Horizontes contemporâneos

Rostos da imagem imaginante 11

Seis propostas sobre o estado da arte 47

II — «O silencioso trabalho das chamas»

Alvarez: O apelo das margens 55

Rui Chafes

1. O erro do mundo 67

2. Eros eólico (Rui Chafes | Júlio Pomar) 77

Anexo: Do meu caderno de notas 97

3. A treva que a luz gera... 101

Ilda David'

1. Alma do traço 105

2. Penélope dos ares 109

Anexo: J. W. Goethe — Trilogia 115

Lourdes Castro: Sombras 117

João Queiroz: «A carne da cor e da imagem» 125

Carlos Nogueira

1. A sapiente mutação 145

Anexo: Do meu caderno de notas 164

2. Trabalho poético	169
3. O <i>atelier</i> : Um depósito de promessas	187
Avelino Sá: A justa medida da mão	193
Teresa Huertas: Figurações do rosto	203

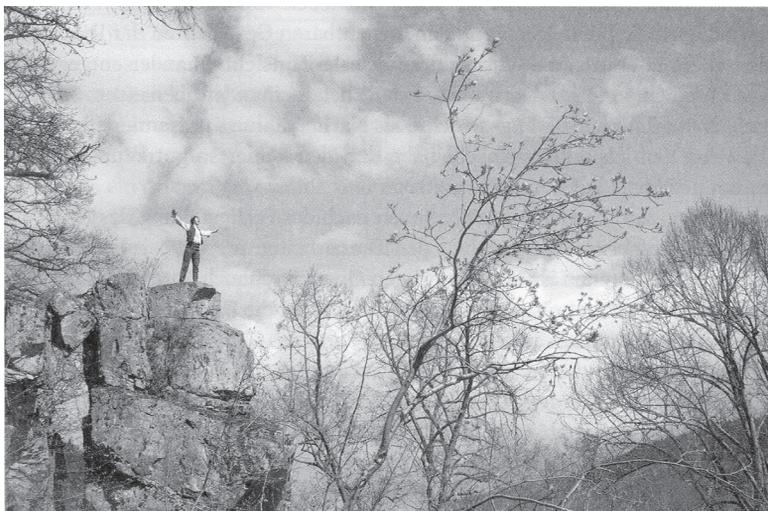
III - Pintar o enigma

«Basta o enigma...» — Rilke e os pintores de Worpswede	215
Anexo: Rilke em Worpswede	227
Kandinsky: Vibrações	233
Rothko: Um piano de luz	241
Balthus: O desassossego feliz	249
Setas, ou: Quadros que me vêem	253

IV - Imagens do tempo e da memória

Crónica da <i>Crónica de uma Nostalgia</i> (Edgar Reitz, <i>Die andere Heimat</i>)	261
Fontes dos textos	279

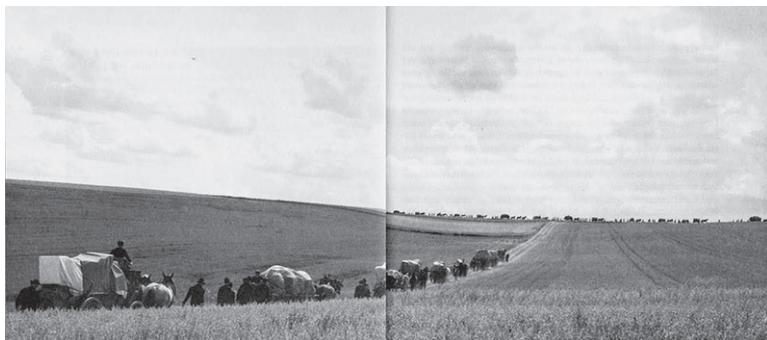
CRÓNICA DA «CRÓNICA DE UMA NOSTALGIA» (EDGAR REITZ, *DIE ANDERE HEIMAT*)



«A cotação da experiência está em baixa», escrevia Walter Benjamin em 1936, constatando já então a incapacidade do seu tempo para criar ou fruir plenamente objectos artísticos fundados na experiência. Expliquemo-nos: a experiência vive numa dimensão alargada do tempo, e não se encontra com a mera vivência, a sucessão ininterrupta de acontecimentos num agora que se divorciou da memória. Benjamin falava do desaparecimento da figura do contador de histórias, dos seus mundos e dos seus ritmos, face ao aparecimento do romance social e ao surto da era da informação. Eu falo do último filme de Edgar Reitz —

Die andere Heimat. Chronik einer Sehnsucht [tradução possível: *Outras Pátrias. Crónica de uma nostalgia*] —, que vi e comentei com o realizador no Festival de Cinema Lisboa-Estoril, em Novembro de 2013.

Não sei se o nosso tempo está preparado para assimilar plenamente este filme, para lá da película de superfície de uma aura romântica ou do «pitoresco» de algumas cenas e ambientes. E quando digo «o nosso tempo» estou a pensar num tempo que deixou para trás a experiência do tempo que este filme veicula, de um tempo refém dos tempos sem memória que são os das TVs, dos ritmos desumanizados da competitividade selvagem, da intolerância e de vidas que se iludem com padrões de «qualidade» que lhes são impostos por interesses destruidores do equilíbrio planetário. Os aparelhos ideológicos mais activos hoje em dia, que se tornaram completamente abstractos e opacos, não estão interessados em avivar ou manter a consciência de um tempo com tempo, e os seus prolongamentos na vida.

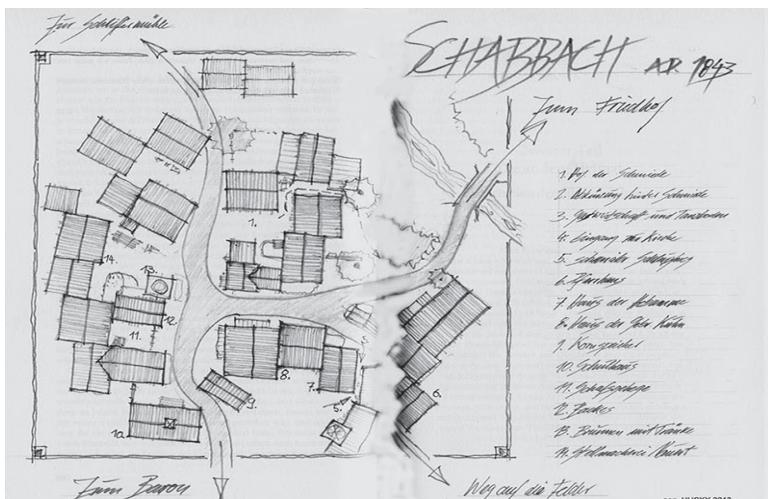


O filme de Edgar Reitz faz-se claramente contra a corrente (também da grande indústria cinematográfica, apesar da sua dimensão épica), indo deliberadamente em busca do tempo perdido — nos lugares reencontrados, no ritmo das estações, da natureza e dos ritos quotidianos do nascer e do morrer, do amor e do trabalho, e sobretudo nos rostos das personagens e nos seus olhares: para dentro de si ou para o mundo à sua volta, para passados comuns ou para a distância, a do espaço ou a da imaginação. Esta busca *do* tempo perdido entende-se no sentido do que tenho vindo a dizer, mas também no de *um* tempo histórico perdido, pouco conhecido e muito esquecido: os anos de crise de uma Alemanha e de uma Europa entre o Congresso de Viena (1815) e as revoluções de 1848-49. É um tempo decisivo para a história da Europa, e também do Novo Mundo, uma época de fomes, miséria, epidemias e repressão, da Irlanda à Alemanha, da Itália a Portugal, que leva à emigração em larga escala para as Américas, do Canadá à Argentina e dos Estados Unidos ao Brasil independente. Mas é também um tempo que vê nascer e consolidar-se a ideologia e as práticas liberais, e, para além delas, o pensamento marxista e uma ideologia democrática já moderna (o espírito dessa época transparece um pouco num poema revolucionário, «A canção da fome» de Georg Weerth, que João Gil canta, em tradução minha, no disco conjunto que gravou com Luís Represas em 2011).

Tudo isto está também subtilmente presente neste filme de Reitz, apesar de a sua matéria narrativa viver quase só das grandezas e misérias, das dificuldades e dos sonhos de uma comunidade humana situada numa aldeia com o nome fictício de Schabbach, reconstruída de raiz para o filme até ao

mais ínfimo pormenor, durante meses antes das filmagens, como documenta o livro que o realizador me deixou, subtulado «O meu livro pessoal do filme». O lugar situa-se numa região de fronteira com a França e o Luxemburgo (Hunsrück), de onde é originário o realizador, um triângulo entre os rios Mosela e Reno — curiosamente, dois rios que poderiam simbolizar as duas vertentes de sentido deste filme: a das formas comunitárias de vida humana, nas vindimas, na festa (o Mosela), e um fundo histórico, aqui menos visível, que determinou os destinos da Alemanha (e da França) em vários momentos, uma rivalidade que o Reno materializa (e que passou para canções patrióticas como «Die Wacht am Rhein» / «A guarda do Reno», de algum modo o contraponto, na mitologia deste rio, da lenda romântica e universal da «Lorelei», a história da eterna atracção das águas, da beleza e do amor).





A primeira questão que se me colocou ao ver o filme de Edgar Reitz foi, a partir deste contexto, a do seu sentido e da sua intenção. Trata-se de mais uma tentativa de compreender (e justificar ou rejeitar) uma história acidentada e controversa como a da Alemanha nos últimos dois séculos? Voltamos à velha temática de tantos livros e filmes do pós-guerra, a da *Bewältigung der Vergangenheit* (a «superação do passado» que se tornou um estigma e um desafio ainda hoje actuais), à busca de caminhos para enfrentar e resolver um passado colectivo presente no velho tema já cantado por um poeta proscrito como Heinrich Heine (precisamente na época em que se passa o filme), o da Alemanha como espinho e motivo de sofrimento, do «Conto de Inverno» alemão, da *Alemanha no Outono* (o filme feito a várias mãos, também com participação de Reitz, em 1979, sobre os retrocessos democráticos na sequência do «terrorismo urbano» do grupo Baader-Meinhof)?

Ou terá o filme motivações de ordem mais privada, quase sentimental, de regresso à terra natal (*Heimat*) e às suas raízes? Dificilmente imaginável, num realizador que filma sem réstia de psicologismo nem dramatismo, deixando figuras e acontecimentos falar por si — e ao fazê-lo põe, de facto, a grande História em acção. Há antes, até pela recuperação de uma palavra estigmatizada e carregada de sentidos negativos e sentimentais como *Heimat*, uma deliberada recusa da tradição suspeita do *Heimatfilm* e do *Heimatroman*, o cinema e o romance que idealizam os motivos da terra natal e da pátria, e que deram resultados artística e ideologicamente desastrosos desde o século XIX até ao segundo pós-guerra, com grande destaque para a apropriação e instrumentalização ideológica do termo pelo nazismo.



Prefiro, por isso, ver este filme à luz de uma tensão e de uma dialéctica de negatividade e esperança, na linha do conhecido verso de Hölderlin «Wo aber Gefahr ist / Wächst das Rettende auch» («Mas onde há perigo / Cresce também aquilo que salva»). Esta seria uma leitura mais propriamente alemã. Mas há outra, mais universal, e que nos toca a todos hoje: o regresso ao espaço de um mundo *local* como sinal e aviso diante da catástrofe do mundo *global*. As razões, também aqui, até poderão ser de ordem pessoal ou meramente artística. Mas a decisão de regressar a um lugar específico, a figuras inconfundíveis e a uma época de crise e emigração permitem a Reitz — de uma forma absolutamente conseguida — dar o salto para a grande História a partir de um pequeno mundo (como tinha de ser, já que o cinema não suporta a abstracção — Sokurov fez o mesmo com o seu *Fausto*). E sugerindo claramente, no modo de narrar essa pequena história e na economia do filme, que a *alternativa* para os grandes males da História tanto pode estar na fuga (aqui quase inevitável, pela emigração) como no (re)encontro de si e das raízes — que não têm de ser as da «terra e do sangue», de famigerada memória, mas podem também ser as da curiosidade intelectual e da sede de saber que está em nós, como acontece com a figura central do filme, o jovem Jakob Simon, que troca o sonho do Novo Mundo (que também chega a sonhar, embora de modo menos pragmático que todos os outros que acabam por emigrar) pela nostalgia do saber, sustentada nos afectos humanos mais elementares.



Tudo isto me levou a perguntar a Edgar Reitz, durante a nossa conversa, se existe um «princípio esperança» na sua Obra, e em particular neste filme. Ao que ele respondeu que o seu princípio, a havê-lo, é o da «utopia concreta» (como ainda se poderia dizer com Ernst Bloch) de um mundo em que os olhares se encontrem, a coexistência com os outros seja possível a solidariedade não seja palavra vã.

O novo filme de Edgar Reitz não é uma «prequela» da série televisiva *Heimat* (*terminus horribilis*, este de «prequela», inexistente em português e decalcado da série americana da *Guerra das Estrelas* por uma crítica e uma propaganda acéfalas), mas — e o realizador insiste desde sempre neste ponto — uma obra autónoma concebida e feita para cinema, e não para televisão. Destaco do título completo — *Die andere Heimat. Chronik einer Sehnsucht* — que traduzo como traduzi, apesar da resistência das palavras no original, por *Outras Pátrias. Crónica de uma nostalgia*, três termos que podem levar-nos a questões que me parecem importantes, tanto de conteúdo como formais.



1. Crónica:

O termo implica desde logo uma intenção narrativa muito particular, que deixa de lado o «filme histórico» para se situar num plano épico de perspectiva pessoal e fundo humano, dando a ver, na transparência da vida quotidiana, uma *problemática* (a grande vaga migratória numa Europa depauperada e em muitos casos oprimida pela nova ordem instaurada depois de Napoleão), um *tempo* (o de uma fase decisiva, de transição do *ancien régime*, não para regimes liberais, mas ainda de passagens várias entre impérios e casas reinantes) e um *mundo* (o do caso paradigmático de uma aldeia e de uma família apanhadas nestas teias da História). O resultado é um filme que se move com grande saber dramaturgico e filmico entre a ficção e o documentário (que nunca chega a ser propriamente), entre uma saga familiar e a grande saga da História posta diante do espectador através de uma série de destinos privados e cruzados. Ou seja, um filme com traços e momentos *épicos* (a grande caravana dos carros dos emigrantes no final, a

lembrar John Ford, a respiração ampla dos grandes ciclos, nascimento e morte, poder político e condição existencial), e com um fundo *ético e humano*. Focando ainda mais a objectiva, vemos um filme que se serve do simbolismo (ou do sentido quase parabólico) das situações individuais, que ganham um estatuto representativo em relação a um estado de coisas muito mais amplo, o da situação histórica da Alemanha e da Europa entre revoluções (respira-se este estado de coisas em algumas das figuras masculinas). Não propriamente a grande Revolução Francesa (que não deixa de ecoar no grito de *Liberté!* no final da primeira parte), mas outras, mais próximas, as revoluções de Junho de 1830 em Paris, e as revoluções de Março de 1848-49, um pouco por toda a Europa (a acção do filme concentra-se entre as duas, nos anos de 1840 a 1843).



2. Uma outra «pátria»:

É quase inevitável a relação com a longa série televisiva anterior de Reitz, em três partes e com cinquenta e duas horas de projecção, e que cobre, também a partir de histórias familiares da mesma região, a história do século XX, entre 1919 e a viragem do milénio. E a ligação faz-se por essa palavrinha carregada de história e de ideologia, *Heimat* (era este o título geral das séries). Perguntamo-nos: onde está a diferença, onde reside a «alteridade» desta nova «pátria»? Visto hoje, este novo filme traz um olhar crítico sobre o tempo histórico da «miséria alemã», tal como o viram Marx e Engels no tempo da narrativa, e que irresistivelmente associamos ao da Europa de hoje. Mas a outra *Heimat* do novo filme é mais do que isso: vem lembrar-nos que nós somos hoje, em grande parte, o que começou naquela época histórica, filhos degenerados de um liberalismo que na sua versão «neo» se tornou egoísta e desumano, e que as Luzes que se tinham acendido pouco antes em França entrariam num irreversível processo de «dialéctica negativa» que deu no que deu. Pelas perversões da História e pela ingenuidade dos povos. Isto percebe-se na primeira parte do filme, no episódio da festa do fim das colheitas e na rebelião que se segue. Os gritos de *Liberté!*, e o outro, mais especificamente alemão, de «Viva a Jovem Alemanha!», são testemunhos dessa sã e fatídica ingenuidade: os tempos não estavam ainda prontos para a *Liberté*, que, atirada assim à cara dos gendarmes, só podia ter como resultado a prisão. Marx e Engels, ou mesmo a «astúcia da razão» de Hegel, não tinham ainda chegado à região do Hunsrück, onde tudo se passa. E cá fora, a «Jovem Alemanha» era, então, ainda a

versão romântica e idealista — que poderia ter os seus paralelos com os nossos Maiores de '68 — de uma liberdade que começava a dar os primeiros passos. Os ideais democráticos e proletários viriam depois, para também eles soçobram, deixando atrás de si (depois de 1848, ou de 1968) aquele travo de «liberdade de bobos da corte» que é novamente a que nos concedem nas democracias formais do nosso descontentamento. Estava longe, e continuamos sem a descortinar, aquela outra liberdade de que por essa altura falava o poeta exilado, autor do longo poema *Alemanha, um conto de Inverno*, Heinrich Heine. A sua liberdade, *Freiheit, die ich meine* («a liberdade em que penso, e que é a minha»), não era a pequena liberdade de uma esmola dada a contragosto, mas a outra, a liberdade plena e responsável. Nesses anos, mais exactamente em 1833, publicava Heine em livro uma série de crónicas de teor político explosivo para a época, de onde a censura prussiana cortou, entre muitas outras, a seguinte passagem — que parece ter sido escrita para este país e este continente nos dias de hoje:

«Nunca um povo foi mais cruelmente desprezado pelos seus governantes. Não é só o facto de aqueles decretos partirem do princípio de que podem fazer connosco tudo o que quiserem. Não, ainda nos querem convencer de que o que está a acontecer não nos traz dolo nem injustiças. Mas se é certo que vocês podiam contar com o conformismo servil, isso não vos dá o direito de fazer de todos nós idiotas. Uns quantos senhores da terra, que mais não aprenderam do que uns truques para domar cavalos (...), com que, quando muito, conseguem enganar os campónios nas feiras, acham que podem com isso dar cabo da vida de um povo inteiro,

ainda por cima um povo que inventou a pólvora, a imprensa e a *Crítica da Razão Pura*. Este insulto, o de nos querer fazer passar por mais estúpidos do que vocês próprios e de imaginar que nos podem iludir, é o insulto mais baixo a que nos submetem perante todos os povos vizinhos.»

Uma tal situação, que o filme faz passar de forma nítida na primeira parte, levará na segunda a dois caminhos de «saída», que são os de ontem e continuam a ser os de hoje: o conformismo triste e acabrunhado, ou a saída para o desconhecido da emigração.

A segunda parte mostra de forma ainda mais clara a dureza da situação, que a própria natureza parece empenhada em tornar ainda mais insuportável, com os invernos rigorosíssimos, colheitas de miséria e epidemias devastadoras. «O mundo saú dos eixos, está tudo virado do avesso», diz o médico de aldeia numa das cenas. E o jovem Jakob Simon, o grande sonhador das miragens do Novo Mundo do bom selvagem e das suas fascinantes línguas, que estuda e domina ao ponto de discutir com o grande sábio Alexander von Humboldt, altera a orientação da sua grande nostalgia e, contra todas as expectativas, fica na aldeia, conforma-se com um destino que, não lhe tendo sido imposto de cima, ele aceita e segue. O filme tematiza, neste caso exemplar, mais uma dialéctica: a das tensões entre *destino* e *História*, a «pátria» e o Novo Mundo. Ou, se quisermos, entre as forças do sangue e da pertença que determinam o destino, e a tirania dos poderes (e da natureza) que move a História. Na sua assumida imparcialidade, o filme não diz quem sai vencedor desta tensão. Provavelmente, ambos os lados, mas cada um de modo diferente. Há cenas que documentam a vitó-

ria da História e das forças trans-individuais, quer se trate das filas de carros que, no horizonte, iniciam o caminho da emigração, quer da máquina a vapor que traz o «progresso» para a aldeia, quer dos livros, janelas abertas para o grande mundo que «não nos deixam ficar sós» nem na mais remota aldeia.



Ou será que vence o senso comum? Jakob fica, casa com a rapariga que não ama. Mas isso não constitui tragédia de maior neste universo desdramatizado e não burguês, tudo menos operático. Neste plano, o filme segue, de facto, uma linha diametralmente oposta à do romance burguês e da ópera do século XIX, com as suas cargas excessivas de psicologia, dramatismo e individualismo. No «Livro do filme», Reitz esclarece: «Não pretendo contar nenhuma história de amor no sentido habitual. Naquele meio rural pobre, aonde ainda não chegou o sonho romântico dos amores avassaladores, o amor é uma poderosa emanção do céu, talvez também uma força da natureza, mas também se pode

aprender o amor... É possível uma aliança entre o amor e a razão.» E quando assim é, como acontece com Jakob e a Florindinha, subitamente uma espécie de ordem natural das coisas impõe-se, o mundo está em ordem no meio das desordens da política e da natureza, e todo o universo está ali, naquele espaço limitado e sem limites de Schabbach, microcosmo de todas as experiências humanas possíveis e imagináveis, e de todas as nostalgias, na tranquila aceitação da tradição e dos rituais colectivos em que aí assenta a condição humana. Porque há mais mundos dentro de nós do que todos os Novos Mundos podem oferecer.

3. A nostalgia:

Que nostalgia é esta, que nos chega do título do filme? A do Novo Mundo e da esperança de uma vida «melhor», sem mais? Não será essa a orientação determinante deste filme de Edgar Reitz, que parece querer ir mais no sentido de uma *reconciliação* do que da crítica radical (que nele é mais subreptícia do que explícita). E voltamos à questão do tempo e da experiência, e com isso a mais um fio de ligação a este nosso tempo.

A experiência, já o disse, ao contrário da vivência imediata, precisa de tempo. A narrativa (aqui: a crónica) e o seu universo primordial têm um ritmo que o mundo contemporâneo terá dificuldade em compreender e acompanhar. E este filme pede uma relação especial com o tempo, uma disponibilidade e uma lentidão que o mundo de hoje não tem. O gesto de Edgar Reitz, ao fazer, com muito tempo (quatro anos, ao todo) e uma invulgar atenção a todos os pormenores, um filme como este, é um gesto de demar-

cação clara que o leva a afrontar o tempo da informação, um tempo incompatível com o tempo, quer dizer, com a experiência e a lentidão. Retomar o ponto de vista e tomar o partido destas faculdades perdidas é um gesto ousado que se aventura por paisagens de um humano, demasiado humano, que pouco a pouco fomos perdendo.

Este regresso à experiência — do tempo e seus ciclos, da beleza do elementar, de sentidos apurados ao longo de séculos, dos corpos para lá da sua mera exploração teatral ou *voyeurista* — é também sensível em vários planos estéticos do filme: nas irrupções de pequenos *focos de cor* no preto-branco da película, na *música* que se funde com os sons naturais e acentua o substrato de nostalgia; na *pregnância e beleza dos planos*, no rigor da sua construção e montagem, na intensidade das imagens. Em vez de acumular cenas sentimentais e tantas vezes deslavadas, repetíveis e ocas (a que a matéria narrativa poderia levar facilmente), Reitz distancia a câmara e deixa falar os rostos, os corpos, os gestos, as situações. E quando, num determinado plano, uma pequena zona foi deixada na cor original — a ferradura incandescente, a pedra de ágata, na transparência dos seus horizontes sem fim, a parede interior que subitamente se ilumina de um azul vindo dos sonhos de Novalis, a bandeira tricolor a invocar a democracia nascente, à deriva, ou com destino à vista, numa jangada que desce o rio, um «Louisdor» cujo brilho de ouro é promessa de salvação, ainda que transitória, os olhos de Jakob que se abrem no fundo indistinto do preto-branco e deixam ver a cor da esperança —, quando a cor assim se eleva da bruma cinzenta, ou também luminosa, do fundo das casas ou dos espaços abertos da

natureza, sabemos que ela tem uma função para lá do seu impacto estético: a de servir de pólo de referência para a memória, a histórica e a simbólica, para que o olhar não se perca na indistinção do preto-branco, e para que fiquem mais claros os caminhos da História ou do destino. Para nos ensinar a ver um filme, e para que o cinema, como quer Edgar Reitz, não deixe de ser uma escola do olhar, numa incessante «busca das imagens interiores» — pela senda do visível, que é a via natural do cinema e da sua permanente festa de luz e sombra.

(2013)

