

LIBERTY BELLS

Raquel Morais

(Universidade de Lisboa)



Edifício Sede da Kodak, Rochester, 2012.
(Fotografia de Raquel Morais)

Em Janeiro de 2012, a icónica Kodak, gigante da produção de consumíveis fotográficos, anunciou a abertura de um processo de falência, depois de alguns anos a confrontar-se com as alterações do mercado provocadas pelo aparecimento do digital. Cerca de um mês depois do anúncio, no fim de um Inverno estranhamente ameno, chegava eu a Rochester, sede da

empresa, para participar num painel dedicado à escritora brasileira Clarice Lispector. Rochester durou-me três dias: flashes de uma conferência de línguas modernas, boas memórias da família local que me recebeu, uma manhã no museu George Eastman, fundador da Kodak, e uma conversa com a recepcionista dos escritórios da empresa, a quem falei da Lispector e das tradu-

ções inglesas que estavam então prestes a sair. A desejada visita à fábrica, cujo desaparecimento imaginava iminente, não era coisa regulamentar e voltei para casa como um miúdo a quem recusaram um doce. Deixei Rochester no dia seguinte, desperdiçando assim uma ida às cataratas do Niagara, apoucadas por um reбуçado maior que aparecia no meu horizonte, ao fim de sete horas de comboio — Nova Iorque. Aí, entre outras personagens inusitadas, cruzei-me, no meio de uma série de trabalhos do fotógrafo Eugène Atget exposta no Museum of Modern Art, com um livreiro de Williamsburg a quem vendi dois livros de contos da escritora brasileira.

Se a falência da Kodak foi sobretudo uma forma de permitir a reestruturação da empresa, a verdade é que a sua produção de película estava em vias de ser descontinuada — não fora apenas o cidadão comum a trocar, nos últimos anos, a sua máquina analógica pelas mais imediatas câmaras digitais, mas também o mundo do cinema, em termos de produção e exibição, se rendera às virtudes do novo suporte. Em Dezembro de 2015, a Kodak anunciou que, graças a acordos assinados meses antes ➔ com alguns dos mais importantes estúdios americanos — Warner Bros, Paramount, Sony, Fox, etc. —, o negócio voltara a ser rentável ➔. Naturalmente, um sem número de arquivos e museus, que se dedicam, em várias partes do mundo, a reunir, preservar e divulgar filmes em suporte analógico (e cujo volume de consumo de película não poderia garantir a viabilidade comercial do produto) beneficiou desta espécie de socorro forçado do mercado, propiciado pela insistência de um conjunto de realizadores que incluía, entre outros, Christopher Nolan e Quentin Tarantino; essa insistência reflecte um movimento de regresso ao analógico que é talvez menos um revivalismo do que um posicionamento estético. Como refere Paolo Cherchi Usai, curador no Departamento de Imagem em Movimento do George Eastman Museum, num filme recente sobre as implicações da transição do analógico para o digital —

Cinema Futures (2016), de Michael Palm —, pintar a têmpera ou a óleo não é a mesma coisa.

Cerca de um mês depois daquele segundo anúncio da Kodak, chegava eu a Nova Iorque, no dia que se seguiu a uma histórica tempestade de neve, agora para estagiar no Departamento de Cinema do museu onde quatro anos antes vira as fotografias de Atget. Parte do tempo do meu estágio foi passado em bibliotecas, a trabalhar num projecto sobre autores latino-americanos — era o Brasil que me trazia à América outra vez. O curador que me escolhera (homónimo do rapaz que me comprara os livros da Lispector) entrevistou-me umas semanas antes da minha chegada, pelo telefone. Entre outras coisas, falámos brevemente de Rochester e de uma amante do Samuel Beckett (estante principal da minha biblioteca de então) que ele conhecera há já uns anos.

Contar esta história aparatosa tem, essencialmente, um propósito. Muitas foram as coisas que me aconteceram por mero acaso, por um golpe de sorte, por estar em certo sítio, a certa hora. Não creio que coincidências signifiquem alguma coisa em particular — conhecer alguém chamado Josh em Bedford Avenue é tão provável quanto encontrar um Manuel na Estrada de Benfica. Se a minha simpatia pela casualidade será um pouco facciosa, fruto do provento retirado de algumas das coisas que me foram acontecendo, há, independentemente disso, algo acerca da casualidade que me diverte grandemente. O modo como o amor, quase sempre contingente, que temos por todas as coisas, se torna, aos nossos olhos ingénuos, algo que, de tão aparentemente certo, passa a figurar como acertado (quase como se tivesse sido designado previamente). No fundo, talvez eu não passe de uma admiradora do potencial recreativo de dispor numa ordem menos aborrecida as trivialidades que atulham as nossas vidas.

A película tem, relativamente ao digital, tanto vantagens quanto desvantagens. A questão é actualmente objecto de ampla discussão nos

círculos ligados ao cinema e à fotografia — um artigo publicado na revista britânica *NewStatesman* em 2014 («That’s all, folks: what the end of 35mm film means for cinema» ➔) oferece um panorama suficientemente sucinto e justo do assunto. Do lado dos que defendem a nova tecnologia, sublinham-se os custos consideravelmente inferiores de fazer cinema, bem como de o distribuir e exibir, em suporte digital, tornando a sua produção, no caso da indústria, mais rentável, e, no que diz respeito ao meio independente, mais acessível; o facto de ser indiferente para o comum espectador, que não consegue distinguir um do outro, em que suporte é que o filme é exibido; o impacto ambiental significativamente menor do digital; a qualidade de imagem superior que este já permite atingir; a manutenção dessa qualidade, comprometida no caso do analógico pelo desgaste inerente à projecção continuada de uma mesma cópia e até mesmo pelas imperfeições já contidas no negativo (em *Cinema Futures* aborda-se o caso de *Lawrence of Arabia* (1962) ➔, filme de que, recentemente, foi lançada uma versão restaurada por meios digitais, que parecerá a alguns «melhor do que a original» — o negativo foi tratado digitalmente para eliminar todos os defeitos (fissuras, degradação de cor) provocados pelo calor sentido durante as rodagens).

Os partidários da película defendem que o digital não consegue recriar as peculiaridades do analógico (além de que a tentativa de o fazer é por si só sintomática) e que a democratização prometida pelo digital pode, na verdade, dar azo ao facilitismo e à falta de rigor. Realizadores como Nolan advogam que o regresso ao analógico não é necessariamente um ataque ao novo suporte, mas antes uma forma de, mantendo a produção de película, assegurar o direito de opção. Em termos de exibição, os custos associados à compra e instalação de projectores digitais são elevados — se alguns grandes estúdios, parte interessada na questão, financiaram essa transição, houve, um pouco por todo o mundo, salas de

cinema a encerrar — e as que foram bem-sucedidas na mudança, deixaram de poder exibir filmes em película. Por outro lado, esta facção lembra que, a médio e a longo prazo, o digital acarreta enormes problemas: as constantes actualizações tecnológicas tornam, no espaço de poucos anos, meses até, formatos obsoletos (e a migração para novos formatos é bastante dispendiosa) e um ficheiro digital é mais facilmente corruptível do que uma cópia em película — que, devidamente armazenada, pode durar pelo menos cem anos.

Pensando um pouco para além destas questões mais práticas, e considerando que é bem possível que o analógico acabe mesmo por seguir o caminho de tantas outras tecnologias, destronadas, muitas vezes devido a dinâmicas de mercado, por sucessoras mais jovens, interessa-me ocupar-me de um lado meio emocional da defesa do regresso à película, um lado que se relaciona com as linhas mais biográficas que deixei acima, nomeadamente no que diz respeito a três aspectos particulares: noções de existência (ou presença), falibilidade e duração — noções que aqui se interligam, se sobrepõem até.

Numa jornada recente de conferências e debates organizada pela Cinemateca Portuguesa (que incluiu, no final, uma exibição de *Cinema Futures*) — «O lugar do analógico e o desafio do digital» —, Alexander Horwath, director do Österreichische Filmmuseum, correspondente austríaco da instituição portuguesa, falava da importância de entender a expressão «film preservation» num sentido lato — em vez de usá-la para referir apenas a componente física do cinema, o suporte propriamente dito, bem como todos os processos através dos quais a película é conservada ou restaurada, seria importante que «film preservation» fosse usado igualmente para designar uma (talvez ideal) perpetuação daquilo em que o cinema também consiste — uma simples sessão de cinema. Para isso é necessário assegurar a existência de salas, a exibição de filmes, a formação de públicos. Não me parece que Horwath estivesse exactamente a alimentar

um saudosismo inoperante, mas antes a afirmar a vontade de que, apesar de cada vez mais raras, a projecção em película e a experiência de ver cinema numa sala de cinema não tenham de estar condenadas à extinção. Na esteira desse desejo, este texto é menos uma defesa do que uma manifestação de apreço pelos cavalos de batalha do austríaco.

O que leva espectadores mais inveterados a ser, como a *NewStatesman* afirma, «nostálgicos», «intransigentes» e «reaccionários» é exactamente essa espécie de apreço (bem como a relutância em aceitar a sua natureza contingente). No filme de Palm, Tom Gunning, teórico e historiador de cinema, fala da melancolia alimentada pelos cinéfilos em relação à morte (ou quase-morte) do analógico como algo erótico, como a melancolia sentida ao perder um amante (um que há muito sabíamos que íamos perder). Para a generalidade das pessoas vivas ao dia de hoje, os primeiros filmes que viram, e uma parte considerável daqueles a que assistiram depois, foram projectados em película. Para algumas dessas pessoas (os ditos fósseis), *cinema e película* são coisas indissociáveis. Como foi apontado na jornada da Cinemateca, há actualmente uma certa tendência, por parte dos partidários do digital, a questionar a utilização do complicado manancial envolvido na projecção em película — o peso, a sujidade, a dita obsolescência —, quando um DCP, o suporte digital mais utilizado actualmente, pode ser armazenado numa pequena *pen-drive*. Como alguém afirmava no debate que se seguiu à projecção de *Cinema Futures*, aqueles guardiões da higiene são os mesmos que, em prol do contentamento do consumidor médio de Blu-rays, acham que uma (inequivocamente esquisita) versão «sem areia» de um filme rodado no deserto é o modelo ao qual aspirar.

Aquilo a que me refiro quando acima utilizo a palavra *existência* é precisamente ao facto de os filmes feitos em película literalmente terem, em maior ou menor grau, *areia*, conservarem um rasto de alguma coisa. A presença do negativo

num determinado lugar é confirmada pela incisão nele talhada pela luz — a película fotográfica (usada tanto para a fotografia quanto para o cinema) é basicamente um suporte plástico coberto num dos lados por uma emulsão gelatinosa de sais de prata. As imagens são, pela acção da luz, impressionadas na emulsão e posteriormente tornadas visíveis pelo processo de revelação. Por vezes, pelo menos numa fase inicial da história do cinema (e também da história da fotografia), as imagens funcionavam efectivamente como *provas* de existência (de pessoas, de lugares). O digital (naturalmente antecipado pelos efeitos especiais já utilizados no analógico) suprime qualquer distinção entre aquilo que, materialmente, teve ou não lugar, porque torna tudo passível de ser simulado. No mundo do analógico, a matéria é sinal da existência, comprova-a (mesmo que essa seja uma existência *anterior*). Depois de uma impressionar a outra, torna-se impossível destrinchá-las — o que se liga à minha descrição do *estar* nos sítios como instância que revela (porque efectiva) uma união inabalável.

Ora, a materialidade necessária a essa comparação (um corpo que esteve lá) relaciona-se com duas palavras que surgem no artigo da revista britânica e que é pertinente agrupar: orgânico e humano. A primeira, ocorre no seguinte passo: «And yet, like just about everybody at the Technicolor site, Sarnoff seems to be rather in love with film. “There’s a quality to film that is organic,” he tells me. “The texture of film is perfectly random. It’s hard to get that same randomness in a digital form. It’s too perfect”». A natureza orgânica da película (decompõe-se, liberta gases) é o garante da sua imperfeição — uma imperfeição que é impossível emular e o que passou depois a ser encarada como característica inalienável da experiência filmica: «Film-lovers, on the other hand, prefer the medium’s warmer result, and say that the dancing grain inherent in film is part of its beauty. However, film grain is a limitation in the technology, not an intentional “feature” to make it look better. Manufacturers like Kodak

have always sought to reduce grain size, not enhance it.» Algo que era, numa primeira instância, um defeito, torna-se quase condição necessária para o reconhecimento do objecto de que faz parte, exactamente como a icónica fenda do Liberty Bell ➔ (símbolo da declaração da independência dos Estados Unidos da América, do abolicionismo, do sufrágismo), que, provocada pelo uso, e apesar de objecto de reparações, acabou por transformar o sino de Filadélfia num instrumento silencioso ➔. Também no caso da película, os defeitos tornam-se como que parte do encanto — um bocadinho de grão, um ligeiro picotado da imagem, quanto baste de ruído, um ou outro risco... Se cada projecção é, em rigor, uma ameaça renovada à integridade da cópia («Moreover, no matter how carefully it is handled, every time a 35mm film print is run through a projector, it will degrade, collecting blemishes — scratches, tears, worn edges — that affect the viewing quality.»), a mácula é convertida em fetiche precisamente por ser um sinal de mortalidade. Descartar o aparato da projecção analógica, ceder à automatização e ao asseio do digital é também (e mesmo sem querer entrar em apocalípticos exageros) uma forma de obliterar a falibilidade própria dos humanos, de evitar o erro — figura que constantemente ronda certas casas.

Durante os últimos quatro meses fui estagiária na cabine de projecção da Cinemateca Portuguesa.«Ir ver um filme à Cinemateca» tornou-se a porção final de um acúmulo de várias horas, em vez de um mero momento de lazer. Nessa sobrecarga (como no cansaço com que nos arrastamos até casa quando, em certos dias, decidimos voltar a pé) existe algo de refrescante, muitas vezes de revelador. Na última semana do meu estágio, fui ver *La Maman et la Putain* (1973), de Jean Eustache. Nesse dia, saíra mais cedo para tratar de um par de coisas e decidi, apesar do sono e da extensão do filme, voltar à Barata Salgueiro para a sessão da noite. Durante a viagem de metro, sentou-se à minha frente uma rapariga francesa que me perguntou se eu

sabia onde ficava a Cinemateca. Ri-me e levei-a comigo até lá. Fora eu a montar a cópia: depois de empilhar doze pesados rolos de filme chegados do arquivo, tive de executar a simples, mas relativamente morosa, tarefa de passar cada um desses rolos para uma bobine metálica que seria posteriormente (no dia da sessão ao público) carregada nos projectores. Rebobinar um filme, verificar as marcas que indicam o momento da mudança de rolo, colar em cada bobine uma etiqueta — todas estas são tarefas elementares, mas que exigem atenção. A cópia que foi exibida tinha faltas residuais de fotogramas, o que se traduzia, às vezes, aquando da passagem de um rolo para outro, em saltos esquisitos, deixas comidas, movimentos abandonados a meio. Nada de mais, mas o suficiente para me deixar, agora no lugar de espectadora, mas continuando a ser em parte responsável pelo que acontecia naquela sala, inquieta, para me fazer achar que me enganara, que colocara os rolos na ordem errada, que numerara mal as etiquetas, comprometendo o límpido (achava eu) avanço da narrativa. Depois, com o correr do filme, percebi que não, que não me enganara, que a ordem era aquela e que aqueles saltos eram, por vezes, decorrentes de uma sequência menos óbvia. Só tive a certeza de que tudo estava bem no fim da sessão — conhecer o desfecho implica necessariamente deixar passar o tempo. A película pressupõe a iminência constante do erro — se estivermos a projectar um filme e nos enganarmos nada há a fazer. Isso assusta-me como me assustam as histórias contadas por um amigo em vias de se tornar controlador aéreo.

No final do filme de Eustache — um longo percurso de três horas — *Veronika* (Françoise Lebrun), a personagem que serve de mote ao título, arremete-nos um monólogo que ninguém podia esperar dela no início do filme. Foi preciso esperar aquele tempo, passar por aquele tempo, para assistir à sua transformação, para vê-la revelar-se. Se o digital permite facilmente avançar ou recuar no interior de um filme, o analógico

acarreta a imposição de a duração do filme corresponder exactamente ao tempo que uma determinada extensão de película demora a passar num projector. Se eu colocar um rolo de filme numa enroladeira, posso, naturalmente, passá-lo mais ou menos depressa, mas há sempre uma relação directa entre o tempo e a matéria, uma relação absolutamente prosaica que não se pode erradicar — e uma sessão de cinema é também o tempo que passamos no interior de uma sala. Quando se coloca papel fotográfico no líquido revelador é preciso esperar alguns segundos para ver o que aparece. Depois de passado esse tempo, vemos o que ficou e, seja isso o que for, não podemos já alterar nada, fazer de modo diferente. *La Maman et la Putain* dura mais de cinco quilómetros e passar por eles, estar lá, é a única forma de assistir à transfiguração de Veronika. Não fosse o Eustache, eu não conheceria Laure, a rapariga francesa, e isto é verdade para um largo conjunto de coisas na minha e noutras vidas — coisas que não tinham importância nenhuma, até o tempo as magnificar. Quando as olhamos de novo parecem tão significativas, tão inevitáveis, partes de um caos tão súbita e perfeitamente ordenado, que já não podemos conceber-nos sem elas. Tentar delinear com precisão cada dia, procurando evitar as «horas mal passadas», implica também malbaratar as virtu-

alidades que o acaso ou mesmo o erro tendem a trazer consigo. Casos há em que só a espera, só o desconforto podem converter-nos e, nesses casos, a diferença passa por termos ou não estado lá. Na parte final de *Cinema Futures* fala-se das questões enfrentadas pelos museus e arquivos relativamente ao processo de escolha do que coleccionar — guardar tudo tornou-se insustentável, mas o fantasma da objectividade acusa-nos de que a nossa localização no espaço e no tempo nos torna parciais. Na Selznick School of Film Preservation, em Rochester, cada um dos alunos tem de seleccionar um filme da colecção, ao qual é alocada uma verba para que seja restaurado— quando um é escolhido, um outro fica de fora. Isto significa que daqui a 500 anos há filmes que terão sobrevivido e outros que ninguém saberá terem existido, conforme as escolhas mais ou menos imaturas daqueles estudantes. Imagino que vivam inquietos, como eu, que a cada passagem de rolo me amedronto, temendo ter feito alguma coisa mal, perguntando «será que me enganei?». Mas nesses momentos tranquilizo-me, recapitulo os passos dados e tento convencer-me de que, muitas vezes, as coisas mais bem-sucedidas são exactamente aquelas que (como era grande a nossa certeza!) tinham tudo para correr mal.