

TRAVELLING É UMA QUESTÃO MORAL: A FILOSOFIA DO CINEMA

YVES MARCEL DE OLIVEIRA SÃO PAULO
Graduando em Filosofia pela Universidade Estadual de Feira de
Santana(UEFS)

Resumo: A discussão acerca da moral no cinema vai muito além do simples questionamento da trama de um filme, uma vez que a forma do filme também pode estar suscetível a esse debate. A conscientização de que a forma do filme também interfere no modo de ver o seu conteúdo dita a construção deste artigo. Partimos, assim, do princípio desse questionamento com a sentença: “travelling é uma questão moral”. Dessa moral encontrada num movimento de câmera, discutimos a representação encontrada em dois filmes sempre lembrados quando desta discussão: Noite e neblina e Kapò.

Palavras-chave: Estética, Cinema, Memória, Travelling, Moral.

Abstract: the discussion concerning moral in cinema goes far beyond the simple questions about the plot of a movie. The form of the movie is also susceptible to this debate. The consciousness that the form of the film also interfere in the way of watching it's content, moves the debate of this article. We will start from the beginning of this question in the history of film with the sentence: “travelling is a moral matter”. This moral found in a camera movement, we discuss the representation of two films about the same matter: Noite e neblina e Kapò.

Keywords: aesthetics, cinema, memory, travelling, moral.

INTRODUÇÃO

Quando houve o lançamento de *Hiroshima, meu amor* (RESNAIS, 1959), Jean-Luc Godard – cineasta explosivo, crítico propenso à criação de aforismos – desenhou a fórmula preciosa para os formalistas do cinematógrafo: *travelling* é uma questão de moral. Poderia ser uma das tantas frases do diretor de *Acosado* que passariam em branco, não fosse o uso feito dela pelo crítico e futuro cineasta Jacques Rivette, em 1960. Sua crítica sobre *Kapò* (1959), de Gillo Pontecorvo, pouco se referia ao malfadado filme, mas ainda assim era o suficiente para fazer

com que gerações inteiras de cinéfilos sentissem seus estômagos darem voltas devido às náuseas provocadas por um movimento de câmera. Sim, um movimento de câmera! No presente estudo, faremos uma discussão sobre o uso do *travelling* do cinema e um questionamento sobre a moral do cineasta ao utilizá-lo. A questão perpassa o simples movimento de câmera e chega às formas de representação cinematográficas. Veremos que a moral não é somente uma questão de conteúdo, é também uma questão estética.

SOBRE TRAVELLING

Antes de começarmos qualquer discussão, expliquemos o que é um *travelling* para aquele leitor pouco familiarizado com a linguagem cinematográfica. *Travelling* consiste em um movimento em que a câmera deixa um ponto físico no cenário e passa a mover-se por ele sob a guia do diretor (MARTIN, 2011, p. 47). Exemplo: João, herói de nosso filme hipotético, espera ansiosamente por seu ônibus. Estica o pescoço para tentar enxergar melhor, num ato que claramente demonstra seu nervosismo e ansiedade. A câmera, nesse momento, move-se para o lado e segue em direção a um ladrão que está localizado poucos metros atrás de João. Cria-se o suspense. O espectador sabe da presença do ladrão, mas o protagonista da história o desconhece. Sabemos, porque a câmera deixou o seu ponto fixo no cenário (em frente a João) e nos mostrou que algo está a ameaçá-lo.

Um movimento como o *travelling* possui algo de mais significativo do que possa parecer. Para a história do cinema, a câmera que percorre os cenários transforma-se em agente ativo frente à representação fílmica e não mais possui a passividade de outrora. Nos primórdios do cinematógrafo, a câmara de cinema permanecia parada – como um “regente de orquestra”, como costumeiramente é chamado – em frente ao cenário, simplesmente observando aqueles corpos ágeis que interagem para seu deleite. O cinema consistia de um teatro filmado. Em 1896, como que por acidente, um dos cinegrafistas, a serviço dos irmãos Lumière – inventores do cinema –, cria o *travelling*, ao filmar o casario histórico de Veneza a bordo de uma gôndola (MARTIN, 2011, p. 32). Esse papel de agente ativo referido acima diz respeito a um cinema mais consciente de sua condição de *cinema*:

reconhece seus modelos de representação e trabalha sobre eles para moldar o espetáculo cinematográfico, utilizando-se das ferramentas que têm em mãos, o *travelling* e o *close-up*, por exemplo. Mas, como veremos neste texto, essa consciência de cinema enquanto *cinema* deve permanecer mesmo naqueles momentos em que esse “ser ativo” do cinema (formador de espetáculo) recua para que se dê espaço a um cinema de consciência política.

Travelling é esse movimento, que por vezes pode ser envolto em uma aura de complexidade. Um movimento do qual os cineastas de um cinema *pop* muito gostam, devido à agilidade que ele emprega ao filme. A câmera corre pelos cenários, pelas ruas, por entre os carros em alta velocidade, conferindo ao filme um quê frenético. É também um movimento invasor. Quando a câmera é movida em direção a um rosto, ela disseca muito mais do que a expressão facial do ator: ela apresenta toda a complexidade do sentimento que o personagem está a sentir. Quando ela corre em direção a um pai atordoado com o roubo de sua bicicleta, que confunde um garoto com o ladrão, esse movimento traduz a humilhação daquele homem frente à multidão que grita o seu equívoco (*Ladrões de bicicleta*). Quando, em câmera lenta, o movimento é capaz de exprimir o desejo de um homem por uma mulher (*Touro indomável*). Em outros casos, ao passear por corredores de um hotel de luxo, ele está a nos apresentar a intrincada rede de lembranças da mente humana (*Ano passado em Marienbad*). E por estes e tantos outros motivos ele, por vezes, pode ser considerado como sendo a síntese do espetáculo cinematográfico.

NOITE E NEBLINA E A REPRESENTAÇÃO JUSTA

Dez anos após o fim da II Guerra Mundial, as marcas ainda não haviam cicatrizado. Na Itália, o cinema não deixava a população se esquecer dos fatos. O povo começava a ganhar consciência do que acontecia, e isso não agradou à burguesia. Na França, que fazia um cinema mais sentimental e menos visceral do que os italianos, surgiu um filme para sacudir as estruturas de quem o assistisse. E muitos foram os que o viram. *Noite e neblina* (1955), curta-metragem de Alain Resnais, foi lançado no cenário cinematográfico como uma das provocações mais interessantes sobre como fazer um filme sobre aquilo que é tão difícil de filmar: o

holocausto. Como filmar os campos de concentração? Como reagir frente àquelas imagens de arquivo que nos apresentam montanhas de óculos, de sapatos, de cabelos, de cadáveres...? Como fazer uma representação justa daquilo?

Em texto para a revista *Contracampo*, Luiz Carlos Oliveira Jr. fez um questionamento que ele atribui ao já citado Godard: “o cinema, ao não filmar os campos de concentração e extermínio no momento mesmo em que eram construídos, teria cometido um erro imperdoável?” (OLIVEIRA JR, s/d). Essa lacuna, que surge na representação moderna, em que o cinema apresenta-se como frente absoluta no registro do real, poderia ter aberto espaço para as representações equivocadas deste, que talvez seja o trágico mais lembrado na sétima arte. O cinema não viu o início dos campos, mas viu o que deles resultou (essa lacuna poderia fazer com que esse fato parecesse irreal, uma fantasia do cinema?). Surge, nesse momento, a necessidade de fazer uma representação justa. “Em *Noite e Neblina*, Resnais inaugura essa justeza do olhar, esse reconhecimento de que o cinema chegou depois” (idem).

A câmera de Resnais passeia pelos campos de concentração. O *travelling* executado sobre os trilhos do trem que outrora trazia ao campo prisioneiros agora é um eco dos fantasmas daqueles que não podemos esquecer. E este é o trabalho do cinema. Não é transformar o holocausto num espetáculo, mas fazê-lo lembrado para que ele não se repita. Essa câmera que percorre os muros dos prédios agora abandonados, pede para que eles não se percam no caminho da história. “A principal característica da exterminação nazista dos judeus na Segunda Guerra foi sua invisibilidade, sua obscura e historicamente mal explicada invisibilidade” (idem). Essa invisibilidade que agora, por meio daquele canal que uma vez se cegara e não fora capaz de enxergar o que acontecia, tenta se redimir e apresentar para o mundo o que, um dia, realmente aconteceu.

Noite e neblina apresenta-se, assim, como um documentário de curta-metragem que une as imagens de arquivo às imagens atuais e em cores dos campos de concentração (atuais do seu ano de produção, 1955). Por meio da montagem que liga o presente ao passado, mostrando ao mesmo tempo sua união e sua distância cruel, Resnais monta um discurso visual para nos dizer que não podemos voltar ao passado, mas também não podemos esquecê-lo. As paisagens que hoje apresentam flores, outrora foram palco de um espetáculo tenebroso. Resnais liga

também aquilo que é mostrado à voz de Jean Cayrol, escritor sobrevivente do holocausto, que nos narra um texto que não se prende por meio de metáforas:

Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pradaria com voo de corvos, messes e jogos de ervas, mesmo uma estrada onde passam carros, camponeses, casais, mesmo uma aldeia para férias com um campanário, podem levar simplesmente a um campo de concentração. (RESNAIS, 1955).

O TRAVELLING DE KAPÒ

O famoso *travelling* de *Kapò* parece muito simples quando visto na tela de um ponto de vista prático. Mas, na época em que fora feito, 1959, dependia de enorme maquinário para que fosse possível mover a câmera pelo cenário até o enquadramento desejado. Essa simplicidade aparente para um espectador do século XXI se dá pelo seu contato com câmeras pequenas, portáteis. A construção de um *travelling*, na época da produção do citado filme, se fazia difícil e dispendiosa. Necessitava-se que o cineasta, para fabricar esse movimento, tê-lo idealizado por um longo tempo e ter a convicção do que estava a fazer com seu filme.

A recém-reformulada escola crítica de cinema francesa estava a ganhar cada vez mais adeptos. Numa atitude rara até então, discutia-se a forma dos filmes e não o seu conteúdo, tão somente. Essa geração, que sofreu crescendo em meio à guerra, agora procurava juntar os cacos de uma Europa destruída. Da parte desses jovens que se dedicavam integralmente ao cinema – muitos deles que enxergavam no dispositivo cinematográfico a potencialidade de mudar a sociedade –, coube discutir a forma como se representava o irrepresentável: o holocausto, a bomba de Hiroshima... *Noite e neblina* surgiu em 1955, mostrando como o assunto deveria ser abordado: com a distância de quem não pode voltar no tempo e mudar o que aconteceu. Mas nem todos escutaram o que Jean Cayrol disse, ou o que Alain Resnais mostrou. E num texto curto, com menos de uma página, Jacques Rivette encheu uma edição da revista *Cahiers du Cinéma* de raiva contra um filme, numa crítica que tomava menos que uma página. A força deste golpe foi tamanha que até hoje ecoa (como é o caso deste estudo). Em um de seus últimos escritos, o também crítico de cinema Serge Daney escreve:

Em seu artigo, Rivette não contava o filme. Ele se contentava, em uma frase, descrever um plano. A frase, que ficou na minha memória, dizia assim: “Vejam agora, em *Kapò*, o plano em que Riva se suicida, se jogando sobre o arame farpado eletrificado: o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para frente para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée*¹, tomando cuidado para inscrever exatamente a mão levantada num ângulo do enquadramento final, esse homem só tem direito ao mais profundo desprezo.” Dessa forma um simples movimento de câmera poderia ser um movimento a não se fazer. (DANEY, s/d)

Kapò é o filme que ficou famoso pelos motivos que nenhum outro deseja. O “ato abjeto”, promovido por Gillo Pontecorvo em seu filme, fez com que essa obra em particular fosse vista com olhares de desaprovação, mesmo por quem nunca chegou a vê-la. Porque não é necessário ver um filme quando há algo de tão claro em sua construção (sua forma), que o torna horrendo. E não foi o *travelling*, somente, que mudou o destino de *Kapò*. O tão citado *travelling* de *Kapò* é, na verdade, apenas o ápice do horror promovido pelo diretor em seu filme. O *travelling* torna-se a representação de algo maior. Mas ainda assim permanece sobre aquela câmera que corre em direção ao rosto de uma moribunda, Emanuelle Riva, a expressão mais grave da abjeção. Este termo dito aqui mais de uma vez refere-se ao título do texto escrito por Rivette sobre *Kapò*, “Da abjeção”.

A abjeção a *Kapò* nos dá as bases de uma discussão acerca da representação de um cinema de viés político, surgido após a guerra. Seria moral, da parte do cineasta, moldar o seu filme sobre o holocausto partindo de princípios dramaturgicos comuns? Como já havia sido colocado por *Noite e neblina*, não podemos voltar no tempo, retornar àquele momento e mudar o que aconteceu. O cinema deve manter distância daquele momento, porque como ele não o mostrou chegando, ele também não pode mais tentar mudar o que aconteceu. Mas quais seriam os motivos que poderiam fazer de um filme sobre o holocausto, como *Kapò*, ser tão abjeto?

¹ Plano em que a câmera apresenta-se mostrando algo de baixo para cima.

CINEMA POLÍTICO-HUMANISTA

Após a guerra, surge a necessidade de tornar o cinema um meio consciente e que torne o espectador consciente dos processos político-sociais que estavam a acontecer na Europa. Na Itália, o cinema ganha as ruas². As câmeras seguem o desejo e a urgência de captar as transformações de um mundo ágil. Elas já haviam perdido a construção dos campos de concentração, agora não podem perder mais nada.

Num cinema político feito no pós-guerra, a representação, seguindo os ditames puros do cinema de ficção, já não é mais aceita (GARDNIER, s/d). Isso não se dá, claro, para todas as formas de cinema, mas para um em específico: o cinema político-humanista que visa apresentar um momento real da história recente. Por estes motivos, este é um cinema que não deve funcionar como um mecanismo de ilusão. Houve um fato e ele deve ser assim apresentado, sem adornos. É um grande problema quando o cinema, quando faz a representação de um momento, como o holocausto, dá-se a tentar mudar o que aconteceu. Porque quando isto é feito, banaliza-o, transformando o holocausto em um produto, enquanto a real importância de manter a memória desse momento recente da história aparece de forma remota para quem está a assistir ao filme. E quando não se é mais vista a gravidade de uma barbárie do passado, é o momento em que se abrem as portas da possibilidade de que ele volte a acontecer.

É desta visão do cinema, como responsável frente à história e à formação do homem, que devemos fazer uma crítica. Porque, ao contrário do que coloca Ruy Gardnier em seu texto sobre cinema político, a questão da representação num cinema político-humanista é, sim, uma questão de moral. Talvez seja nesse sentido em que devamos ler a frase cunhada por Godard há cinquenta anos. O *travelling* é uma questão de moral, porque deve ser usado com a devida consciência pelo diretor que se propõe a fazer o filme. “O cinema julga o que mostra e é julgado pela forma como mostra. A moral não é apenas uma questão de conteúdo. É também, ou, sobretudo, uma questão formal” (BEZERRA, 2010). Em *Kapò*, o *travelling* notado por Rivette em sua crítica é o momento em que a escolha do diretor de

² Esta urgência das câmeras estarem nas ruas para captar a realidade influenciou o cinema de diversos locais do mundo, tais como do Egito, da Índia, e o cinema brasileiro, no momento em que surge o cinema novo com Nelson Pereira dos Santos.

fazer de seu filme político um drama nos moldes tradicionais atinge seu ponto máximo. O *travelling* torna-se, assim, a síntese do espetáculo cinematográfico, quando não se deve ser feito espetáculo algum sobre aquele tema. Nas palavras de Ruy Gardnier sobre Kapò:

É nojento colocar o campo de concentração como cenário de uma *love story* trágica, e é especialmente nojento de uma hora para outra retirar o foco de uma coisa maior (aquilo que faz o diferencial do filme, o de querer retratar os campos) para uma coisa menor. (GARDNIER, s/d).

Para criar uma história de amor não é necessário que ela seja ambientada num campo de concentração. Uma história de amor é totalmente livre, pode acontecer em qualquer ambiente – e o uso do campo de concentração torna-se, então, um ato imoral. Imoral porque transforma aquele cenário de uma tragédia real – a matança de milhões de pessoas – em um espetáculo. Imoral porque transforma aquela tragédia em algo menor: é como se o diretor de um filme como este não fosse capaz de enxergar a dramaticidade vivida por aquelas pessoas, podendo até parecer que está a menosprezar aquela tragédia, retirando dela sua seriedade, transformando-a em brincadeira (ou em último caso transformando-a em produto).

CONCLUSÃO

A forma do filme torna-se, assim, um meio de discussão para uma moral dos modos de representação no cinema. A ficção não deve ser aceita quando torna o assunto do qual trata algo menor frente àquilo que está a tratar – isto se reflete em outro filme recente: *A vida é bela*. Não deve ser aceita porque o cinema de ficção também possui o seu papel dentro da sociedade. O cinema de ficção, ao mostrar o passado sob suas próprias regras, faz deste uma banalidade mais próxima da ficção do que de uma realidade realmente vivida: torna-se o equivalente a um esquecimento. Esse filtro que o cinema-espetáculo cria, separando a ficção da realidade faz do espectador um ser cada vez menos consciente da seriedade daquilo que o filme deveria estar a tratar, exatamente porque é tratado com naturalidade, como um artifício dramático.

“Você não viu nada em Hiroshima”, repete o personagem de Eiji Okada, em *Hiroshima, meu amor*. Esta frase é tanto dita para a personagem de Emanuelle Riva quanto para nós, espectadores. Dizemos que vimos o terror de Hiroshima ou dos campos de concentração, mas na verdade nada vimos. O que vimos foram imagens que contavam com a visão de outra pessoa e do olho artificial da câmera. O que temos são imagens que formam uma memória artificial daquele evento. Vimos os filmes dos corpos empilhados nos campos, vimos os corpos queimados pela explosão da bomba. E ao mesmo tempo nada vimos. Filmes como *A vida é bela* e *Kapò* nos levam para dentro dos campos de concentração, mas nada vemos. É a representação que desrespeita o passado. Pior. Que ignora o passado. Transforma um fato histórico em um produto de comercialização. A representação “justa” de *Noite e neblina* se refere a isto. Não podemos voltar no tempo. Aquelas imagens dos campos que nos são mostradas fazem parte de um passado que é nosso, mas cuja memória não possuímos: um passado que precisamos reconhecer para não repeti-lo. De fato, nada vimos em Hiroshima.

REFERÊNCIAS:

BEZERRA, Julio; *A moral da memória: quando o cinema vai ao Holocausto*; Revista Fronteiras, vol. 12 n° 1, jan/abr, 2010; disponível em: <http://www.frenteiras.unisinos.br/pdf/82.pdf>, acessado dia 04 de julho de 2014 às 21:54.

DANEY, Serge; *O travelling de Kapò*; disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:oj8_oRbvkqYJ:www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br acessado no dia 04 de junho de 2014 às 10:57.

GARDNIER, Ruy; O cinema faz política (1): Gillo Pontecorvo; Revista Contracampo; disponível em: <http://www.contracampo.com.br/22/kapoeopolitica.htm> , acessado em: 18 de junho de 2014 às 21:41.

MARTIN, Marcel; *A linguagem cinematográfica*; tradução: Paulo Neves; 2. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 2011.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos; *Alain Resnais e a memória do mundo*; Revista Contracampo; disponível em: <http://www.contracampo.com.br/88/artresnaisjr.htm>, acessado em: 02 de julho de 2014.

PONTECORVO, Gillo; *Kapò*; França - Itália, 1959; duração: 1h58min.

RESNAIS, Alain; *Noite e neblina*; França, 1955; duração: 30min.

RESNAIS, Alain; *Hiroshima, meu amor*; França, 1959; duração: 1h30min.

