

Atrações, projeções e nostalgia: uma entrevista com Tom Gunning¹

Realizada por Wilson Oliveira Filho e Márcia Bessa ²

Tradução: Pedro Tavares ³

Revisão: Marcelo Miranda

Para começar, você poderia explicar para nós o conceito de cinema de atrações? Como chegou até isso? Como ainda lida com isso hoje?

Preciso começar com pequenas respostas para depois introduzir outros aspectos. Eu diria que a ideia básica é, na verdade... São duas ideias que, na verdade, são relacionadas. A primeira é histórica. A outra é que, algumas pessoas podem dizer, eu não tenho certeza, mas em certa parte é verdade, é que o cinema é primordialmente uma mídia para *storytelling*. Tradicionalmente a história do cinema está ligada à história do *storytelling* em forma de imagem em movimento. E quanto mais eu via filmes primordiais, e com isso quero dizer os primeiros dez anos do cinema, diria que até 1908, ficou claro para mim que boa parte deles são tentativas de contar histórias. Algo mais primitivo. Algo que foi ignorado e

¹ Tom Gunning trabalha em questões de estilo e interpretação de filmes, história e cultura do cinema. Com aproximadamente 100 publicações, concentrou-se no início do cinema, desde suas origens até a Primeira Guerra Mundial, bem como na cultura da modernidade da qual o cinema surgiu, relacionando-o à fotografia, ao melodrama teatral, aos shows de lanterna mágica, bem como a preocupações culturais mais amplas, como o rastreamento de criminosos, as Exposições Mundiais e o Espiritualismo. Seu conceito de "cinema de atrações" tenta relacionar o desenvolvimento do cinema a outras forças além da narrativa, como novas experiências de espaço e tempo na modernidade e uma cultura visual moderna emergente. O livro "D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film" (D.W. Griffith e as origens do filme narrativo americano) traça as formas como o estilo do filme interagiu com as novas estruturas econômicas no início da indústria cinematográfica americana e com as novas tarefas de contar histórias. Ele escreveu sobre o filme de vanguarda, de suas manifestações europeias anteriores à Primeira Guerra Mundial até os dias atuais. Também escreveu sobre o gênero no cinema de Hollywood e sobre a relação entre cinema e tecnologia. As questões da cultura cinematográfica, os fatores históricos de exibição e crítica e a experiência do espectador ao longo da história do cinema são temas recorrentes no trabalho de Gunning. (Fonte: <https://cms.uchicago.edu/people/tom-gunning>)

² Entrevista realizada no apartamento de Tom Gunning, atualmente professor emérito da Universidade de Chicago no Department of Cinema and Media Studies. As perguntas se relacionavam com os projetos de pesquisa dos entrevistadores à época, com Bolsa CAPES/PDSE, parte de seus respectivos doutoramentos, tendo sido fundamental para as teses de Wilson Oliveira Filho (<http://www.unirio.br/ppg-memoriasocial/32-memorias-vivas-camadas-hibridas-cinema-colecionismo-e-performance-audiovisual-em-tempo-real>) e Márcia Bessa (<http://www.unirio.br/ppg-memoriasocial/tese24>). Acesso em 16 mar. 2023. Atualmente Wilson Oliveira Filho é professor e pesquisador da UNESA e docente permanente credenciado ao PPGCINE/UFF. Márcia Bessa é professora da Pós-CAL e pós-doutoranda do PPGCINE/UFF. Ambos são criadores do DUO2x4, coletivo multimídia com trabalhos de videoinstalações, performances de live cinema e trabalhos de webart. Os autores aproveitam para dedicar essa publicação à orientadora das teses, Leia Beatriz Ribeiro (*in memoriam*).

³ Pedro Tavares é filiado à Abraccine, editor da revista de cinema *Multiplot!*, mestrando em estudos contemporâneos das artes (PPGCA/UFF), diretor e curador do Festival ECRÃ e realizador. Recebeu o prêmio de melhor filme do Festival de Cinema Independente de Madrid por *Cena do Crime* (2021).

subestimado pela história do cinema e por aqueles que abordam a imagem em movimento dos primeiros anos, pois parece muito simples e que foram feitas para apresentar algo. Algo interessante, atraente. Algo que captasse atenção das pessoas, algo incomum. Mas o incomum pode ser o aparato do cinema em si. Apesar de muitos historiadores dizerem que o cinema começou com a imagem em movimento e que isso é o suficiente, de certa maneira indica uma fascinação inocente que talvez seja verdade para os dois primeiros anos do cinema. Para mim indica que durou muito mais que isso. Algo maior que apenas a novidade, apesar da imagem em movimento *ser* a novidade. Então, ao trabalhar com meu amigo e teórico canadense André Gaudreault, inicialmente nosso interesse era em padrões narrativos, algo que me interessa muito, a minha dissertação sobre Griffith é sobre isso, não quero deixar a impressão de não me interessar pela narrativa, mas a abordagem dada ao embrião da narrativa cinematográfica é totalmente incorreta, particularmente para este período inicial. Então comecei a procurar tipos de atração ligados à novidade da imagem em movimento aos outros tipos de uso e avanço, o uso incomum de fenômenos naturais, como shows de humor e desfiles. Algo na sociedade comum, como as ondas batendo na costa e as Cataratas do Niágara sendo o incomum. Pensando no cinema de atrações e expandido para os *trick films*⁴ particularmente, eu e André trabalhamos a partir de George Méliès e os *trick films*, o que deixa claro que de certa maneira Méliès era em certo sentido um cineasta narrativo em grande número de seus filmes, particularmente antes de 1907, 1908. São filmes de transformação, *trick films* puros. São muito interessantes, mesmo eles sendo uma diferente ocasião para um tipo diferente de cinematografia baseada em atrações. Então esta foi a origem do conceito. O que me incomoda é que descreveram o cinema de atrações como parte de um período, reivindicando pelos primeiros filmes, Edison e Lumière, e uma das coisas primordiais é enfatizar a variedade com o cinema de atrações. Os filmes de Edison e Lumière são muitos diferentes e em diferentes tipos de atrações. Edison buscava acrobatas, pessoas do *show business*, Lumière filmava o dia-a-dia...

Famílias...

Sim, exatamente. Atrações do trânsito nas ruas, crianças brincando... Enfim. Isso enfatiza a variedade, mas o ponto também seria perceber algumas coisas sobre a atração que por novos meios desaparece do cinema. O que pode ser discutido, e acho que está correto, é que por volta de 1906 e 1908 houve um crescimento progressivo em narrativas. Como os formalistas russos diziam, a narrativa tornou-se “dominante” desses filmes, e atrações são ajustadas enquanto antes disso as atrações eram dominantes e desenvolvimentos narrativos se adaptavam às atrações. Portanto, usando um termo histórico, ela também virou de certa forma descritiva e teórica. E também diziam que havia ao menos dois elementos juntos ao cinema. Isso não quer dizer que não poderia haver uma dicotomia entre elas. Isso é errado, outros elementos premeditaram a progressão do cinema, como a pintura, naquele tempo. Alguém pode olhar

⁴ No início da história do cinema, os filmes com truques eram filmes mudos curtos projetados para apresentar efeitos especiais inovadores.

para um filme hoje, um *blockbuster* repleto de efeitos especiais, e considerar tão importante como uma atração, como uma narrativa. Se você pegar um filme do ano passado [2011] como *Transformers 3* (Michael Bay, 2011), a pergunta é se há alguma narrativa ali, mesmo ela sendo vomitada de forma totalmente entediante. Não estou falando como um crítico, acho que nenhuma pessoa considera ali uma boa história, mas há essa grande conquista pelo trabalho técnico e engenhoso no sentido das atrações com sequências incríveis de robôs e paisagens, paisagens urbanas e coisas deste tipo. Então, o outro conceito é que não é só um tema do cinema antigo, mas um elemento como... Não quero enfatizar o senso de que é fácil transformar isso em uma dicotomia, pois eu acho que é mais complicado que isso, mas acho que existem quatro propósitos fortes que podem contrastar se falarmos sobre dicotomia. Mas saiba que é artificial. O significado dos outros quatro vem de um aspecto que não é sobre narrativa de nenhum tipo, desenvolvimento de personagens ou sobre suspense, apesar do suspense e atração ficarem muito próximos... E estão em função de parte do cinema também como um dos mais dominados gêneros do cinema. Assim como um musical interrompe a narrativa... Às vezes eles seguem a narrativa, mas também a interrompem com um número musical, uma atração. Assim como a pornografia, documentários, coisas deste tipo. O segundo conceito é algo que eu diria que existe pelo tempo que o cinema existe e continua até os dias de hoje enquanto filmes são concebidos e recebidos. A atração atrai a atenção de alguém, que atrai as emoções... Ela é concebida em encadeamento, assim como a narrativa, de um jeito diferente, ela compele o espectador para a história na qual a atração é mais direcionada para o espectador sem um intermediador. E, claro, esses dois elementos, história e atração, não só podem se interrelacionar como ter dois momentos diferentes que podem se conectar e combinar em várias formas.

Existem alguns artistas trabalhando em diferentes frentes, como a videoarte, e creio que a próxima pergunta está relacionada a isso: o que chamamos de nova mídia – e certamente esta é uma noção problemática se voltarmos a McLuhan, que diz que a nova mídia contém a velha mídia. Nós vivemos a era tecnológica do cinema, como em *Transformers*, mas ao mesmo tempo vemos algo como *Blue*. O que a nova mídia muda nas atividades cinematográficas e coloca a questão que o cinema de atrações precisa ser uma experiência no sentido vital? Tento chegar neste termo “liveness” [presença] citado por Auslander e outros autores, mas a questão é como encontramos coisas como arte de VJs, *live cinema*, videoinstalações, o trabalho de Douglas Gordon “esticando” o filme de Hitchcock e, se você quisesse ver o filme, teria que ir ao museu e ficar por lá por 24 horas, sendo que Hitchcock concebeu para uma experiência de 2 horas. Toda essa mudança nos leva ao sentimento de revitalização do espectador que você cita e obviamente é uma figura importante no cinema. Com este tipo de ação nós podemos prestar mais atenção a figuras como o projetorista ou os artistas da era silenciosa que acompanhavam os filmes com suas músicas, peças que você nos chama atenção em seu trabalho. Como você vê a presença e todas as questões relacionadas à performance, não as que estão na tela, mas as que estão fora dela e espalhadas pelo

espetáculo cinematográfico, e como essas presenças se relacionam ao cinema de atrações? Isso se for possível relacioná-las.

Eu acho que é. É uma questão complicada. Para mim, precisamos separar os componentes que formam esta presença. Por muito tempo usavam o argumento de que o cinema estava preso, digo, gravado, e a TV era viva, ao vivo. Uma pequena proporção da programação televisiva é ao vivo se levarmos no sentido literal. Parece, para mim, que a dicotomia deste tipo de categoria é problemática. Não digo que não podemos usá-la, mas não é tão simples assim. Toda era do cinema silencioso, quero dizer desde 1895, o cinema seguiu silencioso fora dos Estados Unidos até 1933, era parcialmente “ao vivo”. Por conta do acompanhamento musical e de vez em quando outros elementos. Parte do cinema estava no programa de variedades e nisso inclui-se o acompanhamento musical, mas também aberturas com cantores e coisas deste tipo. O que quer dizer que a parte “gravada” era só uma parte do espetáculo. Esta forma mesclada era muito frequente e foi dominante por algum tempo. O programa de variedades com abertura de atrações *vaudeville* certamente fazia parte da experiência cinematográfica até os anos 30. Mas não podemos dizer que é *live cinema*, pois está parcialmente gravado. O elemento principal do que é gravado, para mim, parece óbvio, mas não pensamos muito nisso, é a brecha para a distribuição em massa. Bem, não é a minha área, mas quando você tem algo exibido em vídeo, você tem algo incorporado, mas ambos podem ser ao vivo. O vídeo pode ser sustentado pelo entretenimento do século XIX, como *Fantasma de Pepper*⁵, no sentido que eram atores reais, tridimensionais, atuando com sombras. Isto foi antes do cinema. Eles eram atores também, só estavam fora dos palcos. Eram refletidos através de meios tecnológicos. É muito mais pela composição. Bem, muitas estéticas do século XX estavam ligadas às especificidades da mídia e eu acho isso interessante. Não rejeito isso inteiramente, mas uma das coisas que percebemos no século XXI é que a especificidade da mídia não é a única estética que falaremos sobre e isso não só muda a situação atual como muda nossa relação com o passado. Começamos a perceber isso. Esta foi a verdade no século XX, XIX, existe esta forma composta que foi muito frequente. Estou fragmentando sua questão antes de respondê-la pois, repito, não foi dominado, mas não está presente, apesar de não argumentar que na era silenciosa não era presente. Ao menos na forma de complemento musical e a variedade de formas que ela teria. Como sabemos, há o impulso de fazermos filmes sonoros. Eles não surgiram da gravação de diálogos, e sim de gravar músicas. Precisaram da tecnologia para abolir orquestras e quartetos. Ou fazer o acompanhamento orquestral disponível apenas para o maior cinema possível. O que é curioso, pois penso que eles não pensavam que estavam eliminando a vida do processo. Mas estavam. Eu não sei se o acompanhamento musical durando mais tempo, talvez por alguns anos mais, como seria a recepção: realmente fizemos os filmes sonoros populares ou é interesse pelo diálogo? E o mais interessante disso, e aqui entramos na ambiguidade do termo, vez ou outra eu mostro para os meus alunos de História do Cinema

⁵ *Pepper's ghost* é uma técnica de ilusionismo usada no teatro e em alguns truques de magia. Usando placas de vidro e técnicas de iluminação especiais, objetos aparentam surgir e desaparecer, tornando-se transparentes ou objetos aparentam transformar-se em outros.

as sequências de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), que tem as primeiras falas na história do cinema. É um filme sonoro, não é o primeiro deles, mas é dos primórdios, há essas breves sequências de diálogos e há trilha sonora. De certa forma concretizou um padrão. E quando eu os mostro há um momento que Al Jolson está falando com sua mãe de forma bem-humorada, e seu pai entra subitamente e diz “pare!”. O sentimento que tenho dos alunos ao assistir é que o filme tem menos vida na imagem quando o diálogo para. Então a voz introduz esta outra qualidade vital de forma potente. Mesmo com tantos fatores aqui e que são muito complicados, acho que eu diria que prefiro pensar em termos de composição ao invés de “ao vivo” ou “gravado”. E existem muitas formas e não sabemos o que são ou não conhecidas. Como disse, se não estivermos lidando primordialmente com a distribuição, disponibilizando-os para grandes audiências não em formas alteradas, diria que você pode ter performances quase como uma preferência. Eu acho esquisito, acho que faz muito sentido exibir filmes silenciosos com acompanhamento musical, mas recentemente tem-se exibido filmes sonoros com acompanhamento musical ao vivo. Geralmente usam a desculpa como “o som de *Alexander Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938) é ruim”. E assim seria melhor ter uma boa performance musical. Ou, nas classes de som do filme, produzem uma trilha sonora para *Drácula* (Tod Browning, 1931) muito parecida com a trilha original, pois não conseguem se desvencilhar da forma que se fazia trilha naquela época. É como adicionar algo que não está faltando. E me pergunto o que está acontecendo, acho que tem a ver com uma diferente energia que você consegue com músicos tocando ao vivo... Uma série de motivos. E, claro, chegamos ao que você pode tirar do vídeo, a usar as aulas de cinema, o que podemos tirar do *Drácula*, como editar e re-editar... Para mim, o principal é dizer que é muito complicado. Interessante para composição e muitas vezes sobre fazer o seu próprio filme a partir de outro filme, o que é uma possibilidade a partir da era silenciosa, apesar de muitos filmes de estúdio terem suas trilhas sonoras, como o exemplo dos cinemas de áreas de comunidade negras adicionarem jazz às trilhas dos filmes ao invés de música clássica, que fazem quase como um ato de apropriação.

E temos a questão da projeção.

Sim. Bem, primeiro devo dizer que não me sinto um especialista em arte de projeção contemporânea. Quero dizer, eu sei que vi, você sabe, conversei com vários artistas e assim por diante. Mas há muitas pessoas que eu não vi, muitas pessoas com quem não conversei. Portanto, não pretendo ser um especialista nisso da mesma forma que sou em sua história. Mas se você está me perguntando quais são os elementos que não são apenas históricos, mas estão ainda maduros para exploração e que eu os vi no trabalho das pessoas... Eu tenho visto, bem, um pouco. Parte disso será quase pessoal. Tenho que admitir que tenho menos interesse. Quer dizer, não digo isso como uma posição estética, apenas um interesse pessoal pela videoarte quando ela estava em um monitor. E acho que parte disso é apenas preconceito, você sabe, associação com a televisão ou algo assim. Agora posso ver que não é a única opção e que posso achar um monitor bastante interessante. Uma vez que é uma escolha, sabe, até

historicamente eu posso ver que é interessante, mas em grande parte não me interessava da forma que o cinema interessou quando a projeção de vídeo se tornou mais comum, que eu diria que é nos últimos 15 anos ou mais, talvez um pouco mais. Quero dizer, certamente existem exemplos de formas anteriores disso, mas não conheço essa história técnica tão bem e o que mudou. Mas sei que se tornou muito mais comum em museus e etc. Achei muito mais interessante agora. Por quê? Em parte, tenho certeza de que é, novamente, uma espécie de preconceito porque eu sou um cinéfilo. Eu amo os filmes, eu amo a projeção. Mas o que há com a projeção? Projeção para mim transforma o espaço. Você sabe, ele atravessa o espaço. Eu amo a própria palavra. *Pro*, para a frente, *ject*, jogar. Jogar para frente. E obviamente é uma palavra extremamente importante em termos de pensamento sobre a consciência humana. Sabe, Heidegger diz que o ser humano está sempre à frente de si mesmo. E acho que isso é profundamente verdadeiro, pois há algo sobre a projeção que invoca isso e invoca a sombra, que para mim é o elemento principal, elemento primordial de cinema, essa ideia do medo...

E o mágico.

Sim, sim. Mágico. Mas também, você sabe, todos os dias nós vemos sombras e todos nós somos fascinados por elas. E elas são feitas como a interrupção da luz. Elas são uma espécie de imagem, você sabe... A ideia lendária de que aquela pintura começou com o traçado de sombras é, para mim, sempre significativo. E, portanto esse tipo de sensação de estar relacionado ao mundo das sombras em toda a sua mitologia de Platão em diante é importante e algo que eu acho que a projeção de vídeo ganha, então digo isso: ao projetar, você cria um espaço, quero dizer, a ideia que sua imagem pode ser pequena ou grande, que você tem controle sobre isso de acordo com a escolha da lente de projeção e do espaço. E é feito na medida em que transforma o próprio espaço, deixando de ser apenas uma imagem. E para mim, até certo ponto, o monitor era inerte. Quero dizer, como qualquer coisa que pode ser interessante, mas enquanto a projeção a imagem é dinâmica e ainda não está confinada a uma caixa, mas sim a um espaço no qual você pode andar. E quando vi pela primeira vez uma obra de...não consigo lembrar o nome dele! O videoartista... Oh, meu Deus...

Bill Viola!

Sim! Você tem a sensação de que ele estava criando um espaço com o que me tornava muito, muito interessado. Muito diferente do cinema em certo sentido, mas também relacionado ao cinema, porque o cinema não faz apenas a imagem na tela, ele faz também o cinema.

***O Espelho D'água (1979)* é incrível nesse sentido. Uma experiência totalmente diferente.**

Acho que a primeira obra dele que vi há muitos anos foi uma obra sobre São João da Cruz. E consistia em um espaço minúsculo, que era o espaço da cela em que São João estava preso. E ali dentro havia um monitor

minúsculo com a imagem de uma paisagem. E do lado de fora havia uma tela enorme. Agora, não sei exatamente o que foi projetado, embora possa ter sido outra coisa, mas uma tela enorme com uma espécie de paisagem muito dinâmica projetada nela. E apenas aquela sensação de criar não apenas o cenário ambiental dele, mas também apenas o espaço, você sabe, por ali, por meio da projeção, o que foi muito emocionante para mim. Então isso é parte do que é projeção. Deixe-me pensar se há mais alguma coisa que eu acrescentaria sobre isso... Eu acho que essa é a essência, quero dizer, há muito a ser dito sobre todas essas coisas. Mas eu sempre me perguntei, também, eu falo com meu amigo, Morgan, sobre esses pontos, você sabe, uma possível conferência real apenas sobre a palavra “projeção” é importante – sabe, em pensamento político... A ideia de ter o sentido de estar à frente de si não só no espaço como no tempo e sobre o que está por vir e coisas do tipo...

Expectativas e coisas do tipo.

Sim. Exatamente. Tentar pensar no que está por vir não é algo pré-determinado.

Eu acho que isso precisa ser pontuado porque se você olhar para as experiências dos fotógrafos que trabalham com movimento, como Marey e até Muybridge, a questão do movimento parece cruzar com a das projeções. E com certeza você nomeou sua fala com...

Quero dizer, *para* o movimento. Quero dizer, um dos meus pontos-chave seria, novamente, é um pouco como atração e até certo ponto sobreposição, embora sejam idênticas que a suposição foi que o cinema é um veículo. Veículo geralmente de ideias ou histórias ou atitudes ou visões do diretor. Considerando que, para mim, o cinema é um meio de movimento. E essa ideia da imagem em movimento é o principal aspecto. E sim, claramente o movimento pode ser muito emocionante como forma de transmitir ideias em Eisenstein e até em Riefenstahl ou Joris Ivens. Pode ser extremamente importante para contar histórias, sabe, em Mizoguchi ou Orson Welles. Mas, para mim, mesmo antes, mesmo nestes cineastas, antes da ideia, antes da história, existe a experiência real do movimento. E isso em si tem seu próprio valor. E estou interessado em pensar nesse valor. E o fato é que acho que a maior parte da teoria do cinema antes da Segunda Guerra Mundial ou antes da década de 1950, digamos, foi dedicada pelo menos em parte de seu interesse a realmente descrever esse movimento. Sabe, o interesse de Kracauer pela frase de Griffith sobre as folhas balançando ao vento, sabe, como a essência do cinema, é muito para mim tanto uma atração no sentido quanto mais ainda uma ilustração da ideia do fascínio pela imagem em movimento. Isso não quer dizer que eu não esteja interessado nisso, nas formas como pode ser usado para fins ideológicos ou narrativos. Eu absolutamente sou. E isso é parte da riqueza disso. Mas me interessa dizer: “Espere, antes de darmos esse salto, vamos pensar no movimento em si”. Existem cineastas que eu acho que realmente se esforçam para colocar o movimento em primeiro plano, nos casos em que aquele relógio em Epstein seria um exemplo onde parece ser a essência do que estão falando. E eu diria que

nos diretores, mesmo que eu estivesse falando sobre Ivens ou Mizoguchi, não é que o movimento está aí. É um veículo para suas histórias. Por mais que as histórias existam para servir aos movimentos, sabe, tem um movimento de câmera no final de *Intendente Sansho* (1954), de Mizoguchi, em que a câmera se move dos personagens principais passando por esse reencontro extremamente catártico. Depois de anos de separação, filhos e mãe e todos os tipos de horrores que eles experimentaram. E a câmera se move para um homem coletando algas na beira do oceano. É um momento narrativo, mas é, para mim, mais convincente para falar. É um momento de movimento em todos os sentidos. Então, o que eu quero acrescentar sobre isso... O movimento é para mim... Eu acho que quero dizer algo sobre o que eu não concordo com Deleuze. Francamente, eu receio que esta seja uma das razões que me irritam é que Deleuze é extremamente obscuro e é muito difícil identificá-lo. E então ele tem muito espaço de manobra. E eu não tenho certeza do que ele está dizendo sobre isso. Mas na medida em que ele elabora essa ideia, e eu acho que é mesmo uma ideia valiosa da imagem *de* movimento, que ela está subordinada à ação, sabe, mudar para causa e efeito e para a minha mente, portanto, à narrativa, ou pelo menos à progressão da ação. E acho que, por um lado, temos que dizer que é brilhante. Isso é absolutamente verdade. Talvez até funcione, sabe, brincando um pouco com esse número de 80% das tomadas e filmes. Mas eu não acho que é tudo. Em alguns pontos, acho que está bastante claro que não é apenas Deleuze, mas ele nunca, na minha opinião, resolve isso. E também notoriamente para mim, infame, acho que devo dizer, você sabe, indica que não há movimento real até que você chegue à edição. E ele, nessa mesma declaração, para mim, apenas se desqualifica como um teórico do movimento. É um teórico do clássico. Desculpe, clássica também, mas de construção cinematográfica. Muito evidente ainda nos anos 20, como você sabe. Eu não acho que ele teve a grande experiência que a geração que veio depois dele teve, de ser capaz de ver o movimento nesse tipo de sentido, como eu não acho que ele teve um forte senso de vanguarda também, embora professe admiração por isso. Então, para mim, essa ideia de movimento divorciada da imagem em movimento ou separada dela é muito importante. Corresponde à sua imagem temporal? Eu não acho. Quero dizer, acho que *Imagem-Tempo* [livro de Deleuze] é basicamente um *insight* baziniano, e acho que isso é bom. Acho que Deleuze não reconhece o quanto está em dívida com Bazin. Você sabe, seus exemplos são totalmente de filmes que Bazin admirava. E acho que é um pouco diferente do que estou falando, é uma diferença de Antonioni e Eisenstein e Jean Epstein ou os filmes primórdios de Joris Ivens. Ao mesmo tempo, porém, não tenho certeza se não acho que Antonioni e momentos em Rossellini que ele fala em termos de arte de imagem temporal também podem ser abordados em termos do movimento de que estou falando. Novamente, estou falando de algo que é primário, sabe, quase tautológico, que toda imagem se move, toda imagem em movimento se move. Isso diz alguma coisa sobre o quê? Ele me diz: permaneça no movimento. Sabe, eu penso sobre o que o movimento significa e que é mais do que ação ou mais do que tempo.

Uma questão que não é sobre a tela exatamente, mas sobre as salas e que aparece num texto que Carlos Drummond de Andrade escreveu na revista *Filme Cultura* número 47, em 1986, que é muito bonito. É assim: “Este Rio de Janeiro: O homem atravessa em frente ao cinema na Avenida Atlântica, em Copacabana e o não viu. Disse que havia uma obra na avenida. No posto seis, o homem passa pelo Cinema Caruso. E não havia o Caruso. Havia um buraco negro esperando por um canteiro de obras. Então alguém disse a ele que o banco o comprou”. Como você vê todo esse fenômeno do processo de extinção ou quase extinção e transformação dos cinemas de rua e como a sua memória disso como historiador do cinema, mas também como cinéfilo, como você disse, pode nos ajudar a pensar essa ideia das memórias das salas de cinema?

Eu desconfio muito da nostalgia, até porque sou muito propenso a isso, sabe? Quero dizer, acho que pode ser usado de uma forma muito reacionária como uma espécie de morada no passado. E eu basicamente suspeito disso. Não quero ser absolutamente contra ficar no passado, mas acho que muitas vezes é uma desculpa para não perceber o presente ou o futuro. Ao mesmo tempo, porém, quero dizer, como um historiador, acredito em preservar e lembrar o passado às vezes e é aí que a nostalgia não é uma boa maneira de lembrar, porque meio que torna muito mais agradável do que era. Não nos dá uma memória firme. Dá uma espécie de fantasia. E essa fantasia é boa, você sabe. Mas é ruim se você não sabe que é uma fantasia. Você toma isso como realidade, então é muito pernicioso, eu acho. “É muito mal ou capaz do mal”: esta é uma frase que sempre gosto porque foi o que a Suprema Corte disse em 1915 sobre o cinema nos Estados Unidos. Então.. Número um: eu me lembro de 25 anos atrás as pessoas me dizendo que em 25 anos haveria... Não... em dez anos!, não haveria cinemas. Ainda há muitos cinemas, sabe, então essa ideia de que eles estão desaparecendo é, de novo, esse desejo que muitas pessoas têm de matar alguma coisa, alegando que estão amando, mas eles realmente queriam que estivesse morto. Isso me preocupa. Acho que é um exemplo do efeito ruim dessa nostalgia. O cinema está sempre em mudança e para mim preservar e ter noção do que foi a mudança com o passado e o que foram outras formas é muito, muito importante. Mas, ao mesmo tempo, a mudança também é importante. Acho que se pode fazer julgamentos de valor. Os cinemas nos anos 70 eram piores do que são hoje porque eram muito pequenos. Eles tinham telas minúsculas. Os primeiros multiplexes, eu acho, eram terríveis. Eu senti como se estivesse entrando em um banheiro, não em uma sala de cinema. Nos últimos dez anos, colocaram assentos de estádios, telas maiores, pelo menos na América urbana. Ao mesmo tempo, porém, há muitas experiências diferentes e sempre houve com cinemas. A diversidade é um sinal de saúde para mim. Isso me ajudou. E também há uma maneira de gostar de uma tela grande, mas para certos filmes, na verdade, em certos formatos, não é bom. Então nos anos 60 e início dos anos 70 houve um período muito interessante de filmagem em Super-8, principalmente *avant garde*, mas também algumas coisas como filmes punk, e então pessoas como Vivienne Dick, Scott e Beth B., esses filmes tinham que ser visto em telas pequenas. *Songs* (1969), de Brakhage. Eu o vi recentemente em uma tela grande. Parece terrível. Quero dizer, houve uma tentativa de ampliá-lo para 16mm e tudo bem,

mas não se deve fixar a experiência do cinema de uma forma ou supor como era no passado. Eu fiz uma conferência no Getty [Getty Research Institute] onde um aluno estava reivindicando o cinema de... Você sabe, o cinema. E eu só estava dizendo, de que cinema você está falando? O Nickelodeon? Você está falando sobre o *Film Palace* [Palácio]? Você está falando do cinema de arte dos anos 60, que geralmente tinha uma tela menor e diferente?... O que estamos vendo agora, quero dizer, eu acho que tenho bom gosto. Eu faço avaliações. Sabe, como eu digo, não gosto do cinema do multiplex, embora como historiador eu até diria que talvez haja algo adequado a isso, ao cinema dos anos 80 e nas pequenas coisas. Quero dizer, é interessante. Eu acho que se um *blockbuster* exigisse a tela grande, apenas [Gunning gesticula com os braços para cima]... Sabe? De qualquer forma, o que estou tentando dizer é que é muito importante para mim preservar nosso senso do que foi o passado. É muito importante especular como era assistir a filmes nesses diferentes ambientes, sabe? Assistir um filme dos anos 20, um filme do Griffith em um projetor de vídeo ou monitor é uma coisa, mas imaginar como foi na época é o que você pode fazer. Nos anos 20, o cinema com uma orquestra completa é maravilhoso – e fico feliz que as pessoas, em alguns pontos não podem recriar, mas façam algo parecido, como ter uma orquestra completa e mostrá-la em um teatro histórico. Mas não é como se eu não sentisse a experiência de um filme de Griffith se o assistisse em um vídeo. É uma era diferente, sabe? Sou uma pessoa diferente de alguém em 1919. Essa ideia de recriar o passado é, para mim, não apenas impossível, mas fundamentalmente um ódio pela história, um ódio pelo fato de que as coisas mudaram. O que não quer dizer que você não queira obter o máximo de informações possível sobre essa diferença e, em alguns momentos, até tentar recriá-la, embora eu desconfie um pouco da parte da recreação. Quero dizer, Rick Altman, estudioso que respeito enormemente, tentou recriar Nickelodeons em um ponto, e achei muito divertido e às vezes esclarecedor. Mas eu ficava muito angustiado quando ouvia as pessoas dizerem: “Bem, agora eu sei como era”. Não! Você acabou de ver a recriação de Rick Altman de como ele pensa que era, e você viu nesta época [hoje] e como um acadêmico e talvez isso lhe dissesse algumas coisas, mas não é que era evidência, era recreação. Então, quando as pessoas criticam as novas formas, novas plataformas nas quais as pessoas assistem a filmes... Tenho que admitir, não entendo como alguém pode assistir *Transformers 3* em um iPhone. Não sei. Mas eu só não tentei. Eu não sei como é, para mim, como eu disse, desde que amei as atrações do filme e odiei a história toda vez que a história voltava, começava a pensar, talvez eu já tenha visto o suficiente desse filme e eu vou embora e então felizmente a atração voltava. Mas eu pensaria se estivesse assistindo em um iPhone e o colocaria em *fast forward*, não sei. Mas, ao mesmo tempo, uma amiga descreveu a alguém em um voo noturno transatlântico assistindo a *O Eclipse* (1962) de Antonioni. Não sei, nunca fiz isso. Mas ela disse que percebeu que era uma experiência ali. E eu tenho que admitir que tipo de sensação de atravessar a escuridão, você sabe, estar no canto e ser absorvido pelo mundo de Antonioni parece uma coisa boa, sabe? Quer dizer, quem sabe? Eu me lembro de um ponto alguns anos atrás. Há 25 anos, perguntando a David Cronenberg o que ele achava de assistir a filmes em vídeo. E ele disse: “Bem, muitas pessoas vão dizer que não é

interessante ou algo assim, mas se você está assistindo a um filme (e isso é de 25 anos atrás) com fones de ouvido, você sabe, tarde da noite sozinho, então eu acho muito, muito intenso”. Agora, o que é interessante sobre isso e o que algumas pessoas objetariam, e acho importante apontar, é que privacidade... Você está perdendo o senso de comunidade, está perdendo o senso de compartilhar a presença das pessoas. Você é absorvido pela privacidade. Admito que em um nível ideológico há algo nisso que me preocupa. Mas também depende um pouco do filme. Não tenho certeza de que, quando vi um filme de Antonioni, nunca tive o senso de comunidade. Mas ele existe quando eu vejo um filme de Chaplin ou um filme de John Ford, esses eram filmes projetados para grupos, para o público, o que eu sinto, quero dizer, não tenho certeza se manteria isso absolutamente. Antonioni estava lidando com espectadores privados. Quero dizer, espectadores individuais. No tipo de filmes de terror de absorção, curiosamente eu pensaria como coletivo. Nunca vou esquecer de ver o *Halloween* (John Carpenter, 1978) pela primeira vez na Times Square ou *O Exorcista* (William Friedkin, 1973) e apenas ter essa sensação de estar assustado com todo mundo e estar animado e ouvir as pessoas gritando. As pessoas reagem de maneiras diferentes. Mas é interessante. Quero dizer, não sei que filme Cronenberg estava assistindo, mas posso imaginar, sabe, alguns dos filmes de Cronenberg são quase mais como Antonioni. Eles são mais voltados para a fantasia individual e você perde o senso de que você está lá com seu grupo. Então, novamente, a depender da diversidade e a maneira como isso se reflete no ambiente que você vê, os filmes não funcionam.

É lindo o que você está dizendo, porque o nosso programa no Brasil é um programa de Memória Social (PPGMS/UNIRIO). E essa é mesmo a grande questão da memória social que Maurice Halbwachs começou a seguir e ir contra seu mentor. Lembro que você mencionou Cronenberg e há uma entrevista em que ele diz: “Não faço filmes para assustar você, o público. Faço filmes para me assustar”. Mas, ao assustar a si mesmo, ele está assustando todo mundo! E sim, você mencionou os filmes de terror e mencionou Cronenberg e provavelmente ele disse isso depois de *Videodrome* (1983).

Sim. Na verdade, disse isso quando terminou o *Mistérios e Paixões* (1991).

Com a opção doméstica, as pessoas irão ao cinema? Há um futuro para esta experiência?

São duas perguntas. Por um lado, acredito que os filmes sobreviveram. Quero dizer, eles mudaram, mas sobreviveram. E eu acredito que há uma continuidade e essa é uma das minhas principais reivindicações. Mudança envolve mudança, mas também transformação na qual você pode traçar uma continuidade. Então, acho que está claro que as pessoas sabem que ainda vão ao cinema. Sempre há a pergunta quando há uma grande transformação, é uma transformação tão grande que não temos mais vestígios. É a mesma coisa. Há um ponto na história em que os carros são chamados de carruagens sem cavalos e são projetados por fabricantes de carruagens. E eles têm muitos elementos que são como carruagens,

incluindo ter um motorista, incluindo todos os elementos de classe que as pessoas não dirigiam no início do século XX, no final do século XIX, eles tinham apenas um motorista e um cocheiro. Os carros faziam parte da classe alta. A certa altura, as pessoas começaram a dirigir seus próprios carros, tudo mudou, sabe, e não foi a tecnologia principalmente. E não pensamos mais nos carros como uma continuação das carruagens. Obviamente sabemos que na história eles têm relação com carruagens, mas não é isso que pensamos. Como sempre indico, houve uma mudança enorme com o advento dos filmes falados. Muitas pessoas sentiram que isso não é mais cinema. Mas é. Vemos *Nosferatu* (F.W Murnau, 1922) e vemos um filme de hoje e vemos os dois como filmes. Bem diferentes, mas como filmes.

Abraccine Traduções

<https://abracine.org/traducoes-abracine/>

Junho/2023