

0 JARDIM \'

LUÍS MENDONÇA

O Jardim: o regime da interrupção e o depois...

Dentro da lógica eminentemente lumièriana da aparição, assistimos à entrada em campo de um homem (Miguel Patrício). Ele está aparentemente incumbido de uma tarefa a desempenhar naquele lugar, envolvido por uma vegetação que podia, de facto, pertencer ao “pano de fundo” de um filme de Louis Lumière. A referência aos inventores e cineastas pioneiros *dobra* sobre si mesma quando percebemos que a tarefa implica a instalação de uma câmara de filmar num tripé. Perceberemos que este homem é operador de câmara, pouco depois de entrar, inopinadamente, no plano geral, enquadrado por uma câmara fixa ao chão e filmado em formato quadrangular (afim do 1:1,37 dos Lumière). Não é o cinema, mas a televisão (o “canal do Mendes”), que o envia para aquele lugar habitualmente devotado à contemplação e ao descanso. Diz, durante a chamada telefónica, que está ali para captar imagens que “não valem nada” – o desabafo acontece durante a realização entediada desse encargo. Além do telemóvel, há o computador e o *tablet*, tudo aparelhos que, no mesmo quadro vagamente impressionista, rivalizam entre si não somente pela atenção deste operador sobre-equipado, mas também pela atenção, cada vez mais precária, do espectador contemporâneo – quem nos garante que este não se comporta já como o operador entediado, *multitasker*, que, num jardim como aquele, e face à tarefa de o filmar, sucumbe à distração hiper-mediada que tanto caracteriza os nossos dias?

O que era assombro e espanto na obra pioneira dos irmãos Lumière transformou-se em tarefa amorfa e automática. O homem em questão não responde propriamente à circunstância de ter de captar imagens vãs ou inúteis, pois ele acaba por, durante esse processo, ser levado a produzir um discurso pueril e circular (mais ou menos paranóico) sobre “a espuma dos dias” (a EMEL, o Benfica, as criptomoedas, o Elon Musk, o Donald Trump...), que não o conduz a nenhuma “saída alternativa”, bem pelo contrário. Esta ideia de responder ao tédio do trabalho com o tédio das nossas relações hiper--mediadas serve de “aviso à navegação” sobre esta estranha forma de vida que nos consome – uma vida que também nos leva com ela, numa enxurrada de solicitações de resposta, de procura desesperada pelo novo, por estímulos e choques vindos sempre de fora, por via deste e daquele ecrã, da chamada extemporânea, de uma interrupção não prevista que desmancha em mil pedaços o instante tornado, entretanto (desde quando mesmo?), inabitável. Creio que vivemos cada vez mais mergulhados numa cultura da distração e da interrupção – os filmes dos Lumière mostram-nos como os gestos e movimentos eram *mais inteiros* no final do século XIX. A saída dos operários, a merenda do bebé, a chegada de um comboio... todos estes gestos e movimentos pareciam ter uma clareza, um destino ou uma duração linear, pouco atreita a acidentes – quando muito, era o cinema a ter de forçar a disrupção (por exemplo, *L'arrouseur arrosé* [1895]). Hoje, não mais é preciso provocar a interrupção, pois esta “vem” naturalmente ao nosso encontro, por força

do tal gesto de manobrar os artefactos a que recorreremos para comunicar e trabalhar, isto é, *estarmos em sociedade*.

Quatro ou 2 + 2 elementos inspiraram a concepção do exercício filmado e ampliam-lhe uma potencial leitura crítica: por um lado, os já muito aqui referidos irmãos Lumière, ao que acrescentaria a ideia de uns Lumière “revistos por Godard”; por outro, uma imagem da série fotográfica de Tim Davis, de título sugestivo, *The New Antiquity* (2009), a par de um velhinho filme da Disney algo esquecido chamado *The Brave Little Toaster* (1987).

Scénario du film ‘Passion’ (1982), de Jean-Luc Godard, é um filme sobre outro filme, um ensaio sobre um conjunto de práticas, consideradas mais ou menos obsoletas, de planificar uma rodagem (como o título indica, trata-se da preparação de *Passion* [1982]). Em certo sentido, através da invocação dos ditos “primitivos” (prefiro o termo “pioneiros”), Godard propõe-se regressar às origens, fazendo do cinema um conjunto de “quadros em branco” por preencher. Preencher com quê? Corpos, objectos e gestos que põem em movimento esses corpos e esses objectos. Antes de existir propriamente uma indústria ou, posto de outro modo, antes de D. W. Griffith e do seu *The Birth of a Nation* (1915), a planificação de uma rodagem era mínima. O argumento ou o guião (*scénario*) foi uma invenção “de produtor”, uma ferramenta de controlo (dos custos) que se veio a traduzir num modo de vigilância e, logo, de formatação de práticas, instituindo, como corolário, uma espécie de “racional” estético. Tratava-se de tornar previsíveis – de domar – os tais gestos que,

desprendidos de qualquer *scénario*, à frente e atrás da câmara, animavam um acervo de coisas ou [des] ordenavam um certo *décor*. Partimos para o Jardim Gulbenkian motivados com a possibilidade de registar em imagens e sons a presença de um actor. Levámos um conjunto de objectos com um potencial – enfim, burlesco – de provocar acções e reacções (talvez) sintomáticas da dominante economia da desatenção que nos devora a todos. Depois, era importante criar condições para que, do improvisado, nascesse algum tipo de mensagem e que essa mensagem ganhasse a forma, qual cinema das atracções, de uma pura e imediatamente verificável resposta à cena montada (montada *a partir de dentro* da acção). Entenda-se: a reacção tinha de ser encontrada ou identificada, desde logo, entre nós, membros da equipa de rodagem, os primeiros agentes que olham e medem a sua reacção de maneira directa com a proposta de sentir que ali, na situação gerada com tão pouca planificação, o *Zeitgeist* passava, quer dizer, punha-se em acto, de algum modo. A reacção que mais procurava, talvez à maneira dos primeiros realizadores burlescos (acima de tudo, Chaplin e Keaton), era o sorriso.

Os objectos queriam-se tecnológicos, o *state of the art* deste reticulado social que nos associa instantaneamente – ou nos liga sem verdadeiramente associar. “Ecrãs” que engolem a nossa atenção e nos subtraem ao primordial acto de verdadeiramente ver – por exemplo, uma paisagem verdejante (o agitar das folhas por efeito do vento que tanto comoveu Georges Méliès e, mais tarde, produziu um reverberante lamento em Griffith: parece que já ninguém se espantava ou celebrava ou queria filmar

o movimento milagroso da vida, atestando, enfim, a dimensão “extraordinária do ordinário”). Onde pára o valiosíssimo acto de “perder tempo” a olhar para uma paisagem, oposto a uma certa dificuldade, congénita a tantos de nós, de simplesmente (saber) estar num jardim?

Numa viagem a Roma, o fotógrafo norte-americano Tim Davis decidiu virar a sua câmara de grande formato não para os monumentos históricos da cidade, mas para estruturas, os edifícios e os objectos que, sendo novos, já apareciam “assombrados” por uma certa ideia de antiguidade. Apelidou o projecto *The New Antiquity* e incluiu, nesta série que monumentaliza as coisas mais corriqueiras, umas estantes repletas de ténis numa loja desportiva e, de maneira decisiva para esta reflexão, uma colecção de câmaras digitais usadas por turistas para fotografarem o Coliseu de Roma. Como notou David Company (2020, p. 238), no seu livro *On Photographs*, “a fotografia de Davis estava destinada a tornar-se um artefacto histórico por direito próprio. É um documento, uma relíquia, de um período de curta duração: dentro de um ou dois anos, a fotografia turística seria absorvida pela câmara do *smartphone*”. Trata-se de uma visão temporalmente descentralizada e culturalmente descentrada: uma forma de monumentalizar aquilo que faz parte do nosso dia-a-dia, que representa o mundano na sua vertente mais prática ou funcional. Em objectos comuns, Davis tornava operativa uma ideia adveniente de ruína. Resultou daqui o descartável e o “não-notável” (*uneventful*) como índice do que será histórico – documento inestimável – sobre quem fomos e como soubemos (ou não)

estar-aí-no-mundo. Este parece-me ser o lugar onde o filme em questão se coloca: ir para a rua – princípio lumièriano por excelência – e filmar alguém em movimento – a animar e a ser animado – por uma colecção de objectos técnicos que tantos de nós carregamos, hoje, connosco, como uma segunda pele, qual bóia de salvação da experiência; ou, digamos assim, tratou-se de fazer um documentário *para o dia de amanhã* com aquilo que costumo trazer, hoje, na mala ou nos bolsos. E de estar especialmente atento – como esteve Davis nessa fotografia, diria assim, “presciente” – a todos os objectos que se revelam já assombrados pela sua (imminente e, muitas vezes, prescrita) obsolescência.

O filme de animação *The Brave Little Toaster* (1987), de Jerry Lees, é uma fábula sobre como nos estamos a tornar cínicos em relação aos objectos técnicos da nossa infância, descartando-os rapidamente face ao “último grito”. Um grupo de electrodomésticos antigos, abandonados numa casa de campo, inicia uma aventura para se reencontrar com o seu “mestre”. Na cidade, vão-se confrontar com exemplares da sedutora “cutting-edge technology”, mas o dito “mestre”, hoje um jovem adulto, saberá valorizar todas as máquinas obsoletas que lhe fizeram companhia durante a infância. Claro que a mensagem do filme não está longe da fotografia de Davis: mais cedo ou mais tarde, o que era “cutting-edge” vira velho e descartável. Este investimento afectivo em determinados objectos é sintomático da necessidade de parar – ou simplesmente contrariar – toda esta voracidade consumista. O novo operador lumièriano no Jardim Gulbenkian também decide, a dado ponto

numa espécie de momento milagroso (quase rosselliniano, dado nada fazer prever tal acção), parar a fúria comunicacional e, sem qualquer mediação (nem mesmo os óculos escuros), olhar para a paisagem que tem por tarefa filmar. E parece finalmente ver aí algo. E o que se mostra, afinal, em contra-campo? Uma paisagem pronta a ser habitada, à espera de vida. Uma vida ainda com tempo para nos receber, apesar de tudo o que fizemos em proveito dos múltiplos regimes da interrupção.

BIBLIOGRAFIA:

CAMPANY, David, *On Photographs*, Londres: Thames & Hudson Ltd, 2020.