

MONUMENT FILM / 2012

(versão não integral): 1. ARNULF RAINER / 2. ANTIPHON / 3. ARNULF RAINER & ANTIPHON (SOBREPOSTOS)

ARNULF RAINER / 1960

Realização, Argumento, Montagem e Produção: Peter Kubelka / Cópia: 35mm, preto e branco e vermelho, 6 minutos e 24 segundos (9216 fotogramas), sem diálogos.

ANTIPHON / 2012

Realização, Argumento, Montagem e Produção: Peter Kubelka / Cópia: do Österreichisches Filmmuseum, 35mm, preto e branco e vermelho, 6 minutos e 24 segundos (9216 fotogramas), sem diálogos.

filmes de Peter Kubelka

Avisos:

A obra **Monument Film**, de Peter Kubelka, a exhibir hoje na sessão das 21h30, antecedendo a projecção de **The Lady Vanishes** de Alfred Hitchcock, recorre a uma série de flashes de luz estroboscópica que podem ser incómodos ou prejudiciais aos espectadores com epilepsia ou fotossensibilidade.

Devido a limitações técnicas mostraremos **Monument Film** numa versão não integral e alterada face ao original. As suas várias partes não serão mostradas de seguida (será projectado o filme de Hitchcock entre as projecções individuais de **Arnulf Rainer** e **Antiphon**) e não será possível fazer a sua projecção paralela antes da projecção sobreposta das suas imagens.

"O cinema não é movimento. O cinema é a projecção de imagens fixas."
Peter Kubelka

A totalidade da obra cinematográfica de Peter Kubelka resume-se a oito filmes que perfazem pouco mais de uma hora de duração, obra essa que exibimos na Cinemateca em 2013. Dois anos antes o próprio Peter Kubelka tinha estado na Cinemateca no contexto das suas conferências-projecções intituladas a "matéria do cinema", em que mostrou entre muitos outros filmes, três das suas obras: **Unsere Afrikareise**, **Schwechater** e **Arnulf Rainer**, que hoje voltaremos a exhibir no âmbito de **Monument Film**.

Monument Film é uma obra de carácter performático que resulta de uma combinação de dois dos filmes mais conhecidos de Kubelka, **Arnulf Rainer**, de 1960, e **Antiphon**, de 2012, realizado como resposta ao primeiro, que são apresentados em diferentes configurações, definidas pelos cineasta. Tendo tido a ocasião de testemunhar a sua apresentação, conduzida pelo próprio Peter Kubelka em 2014, quando apresentou **Monument Film** em Bolonha, no âmbito de uma projecção

ao ar livre no Festival Il Cinema Ritrovato, uma projecção ao ar livre com os dois projectores 35mm no meio da assistência, poderemos testemunhar as diferenças face a esta apresentação, que esperamos poder colmatar no futuro numa apresentação da sua versão integral, tal como pensada pelo cineasta. **Monument Film** consiste numa apresentação sequencial destes dois filmes, com 6 minutos e 24 segundos (9216 fotogramas), cada, que de seguida deveriam ser projectados lado a lado, em split screen (o que por constrangimentos técnicos não poderemos fazer nesta sessão), e de seguida de modo sobreposto, sincronizando novamente os projectores e apontando-os na mesma direcção (neste contexto ambos os projectores 35mm são fixos e apontam ambos para o centro do ecrã, daí não conseguirmos a dupla projecção). Poderia ainda contemplar a exposição do próprio filme. Mas para o contextualizar, há que partir dos próprios filmes, que o constituem.

Todo o cinema de Kubelka está impregnado por uma noção de ritmo herdada de um pensamento de ordem essencialmente musical, que se estende do som à imagem. Todos os seus filmes são construídos segundo um princípio métrico, cuja harmonia se desenvolve a partir da duração de 1/24 de segundo de cada fotograma e da sua posterior combinação, distribuídos no tempo (e no espaço), que Kubelka considera como o ritmo básico do cinema. **Arnulf Rainer** e **Antiphon** levam muito longe estes princípios, que ainda são exacerbados na sua combinação.

Tudo começou com um convite de Arnulf Rainer, artista plástico austríaco que faleceu em Dezembro de 2025, que no final dos anos 1950 convidou Kubelka a filmar o seu trabalho artístico (o que realmente aconteceu em **Pause!**, outro filme de Kubelka) mas, insatisfeito com os resultados, o cineasta partiu para outro tipo de experiências, conservando o título do filme. O minimalismo de **Arnulf Rainer** reduz o cinema ao que Kubelka considera serem os seus elementos fundamentais: a luz, a ausência de luz, o som, o silêncio, e o seu desenrolar no tempo. O filme desenvolve-se assim numa estrutura rítmica complexa que parte de um investigação radical sobre a experiência temporal, cuja base são agora os 16 fotogramas, distribuídos entre película transparente (o branco), película negra, o ruído branco e a ausência de som. **Antiphon**, o seu filme mais recente, é uma pura inversão de **Arnulf Rainer**, cujo título se inspira em música coral de igreja, que remete para a noção de resposta. Kubelka apresentou-o da seguinte forma: "**Antiphon** é constituído pelos mesmos quatro elementos básicos do cinema, como no meu filme **Arnulf Rainer**, mas tem a forma inversa. O negativo torna-se positivo, o positivo torna-se negativo, o silêncio torna-se som, o som torna-se silêncio".

Realizados sem câmara, **Arnulf Rainer** e **Antiphon** são dois filmes artesanais que reduzem o cinema a uma procura de uma pureza essencial. Como escreveu Stefano Masi, "Se é verdade que através das obras do ciclo métrico Kubelka aboliu progressivamente a máquina, é verdade que ela carrega à frente uma 'concepção' física do cinema." Concepção física que se expressa plenamente na exposição dos filmes em museus e galerias, que também compõe **Monument Film**, ou na conferência-projecção que deu na Cinemateca em 2011, em que pôs a circular uma bobine de filme pela assistência. Se a exposição é uma outra forma através da qual Kubelka valoriza a dimensão física da película e exalta a sua sensualidade, na projecção em sala tal fisicalidade traduz-se numa experiência sensorial única ao propor-nos uma vivência física do tempo e da duração. E se **Antiphon** pode ser considerado como uma resposta a **Arnulf Rainer**, mas também como um testamento relativo a um *medium* analógico, em 2012 já em desaparecimento, **Monument Film** amplia essa dimensão, ao conciliar essas vertentes quando através da sobreposição dos dois filmes, o negro dá lugar à luz e o silêncio a um ruído algo ensurdecedor, provocados pela conjugação dos dois projectores em simultâneo.

Joana Ascensão

THE LADY VANISHES / 1938

(Desaparecida!)

Um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / Argumento: Sidney Gilliat e Frank Launder, baseado na obra "The Wheel Spins", de Ethel Lina White / Adaptação: Alma Reville / Fotografia: John J. Cox (preto e branco) / Música: Louis Levy / Montagem: Alfred Roome e R.E. Dearing / Cenários: Alec Vetchinsky, Maurice Carter e Albert Jullion / Som: Sidney Wiles / Interpretação: Margaret Lockwood (Iris Henderson), Michael Redgrave (Gilbert Redman), Paul Lukas (Dr. Hartz), Dame May Whitty (Miss Froy), Cecil Parker (Eric Todhunter), Linden Travers (Margaret Todhunter), Naunton Wayne (Caldicott), Sally Stewart (Julie), Googie Withers (Blanche), Mary Clare (a baronesa), Basil Redford (Charters), Emile Boreo (gerente do hotel), Philip Leaver (Sr. Doppo), Selma Vaz Dias (Sra. Doppo), Catherine Lacey (a freira).

Produção: Gainsborough Pictures / Produtor: Edward Black / Estúdios: Lime Grove / Cópia: da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, versão original legendada em português, 93 minutos / Estreia Mundial: Grã-Bretanha, Setembro de 1938 / Estreia em Portugal: Tivoli, 1 de Junho de 1942.

it's not a question of believe

The Lady Vanishes foi planeado para ser o último filme do período inglês de Alfred Hitchcock. Ao longo do tempo de contrato com a Gaumont British (e com a Gainsborough e o produtor Edward Black, a quem o realizador se ligou depois de Michael Balcon abandonar a primeira, e com quem fizera já **Young and Innocent**) Hitchcock recebeu inúmeros convites de Hollywood. E, sentindo quase esgotadas as possibilidades de evolução no quadro da produção inglesa, resolveu aceitar uma dessas propostas (a de David O. Selznick) e partir logo que terminasse este filme. Era a derradeira obra do seu contrato, e só um projecto de última hora – sugerido por Eric Pommer e Charles Laughton – o levou ainda a rodar em estúdios ingleses. **Jamaica Inn** seria filmado no início de 39 ao mesmo tempo que decorriam as negociações com Selznick.

Último filme britânico, foi também um filme concebido como uma espécie de súmula do trabalho anterior, aquilo que alguns viriam a chamar o seu "testamento inglês". O argumento (adaptação de uma novela de E. Lina White, "The Wheel Spins") não era já feito com Bennett, que entretanto partira também para Hollywood e para Selznick. Mas pretendia sintetizar todas as ideias anteriormente experimentadas, acrescentando-lhes uma outra dimensão e o próprio ensejo de fundir géneros – levando a que, na sua ostensiva unidade espacial, **The Lady Vanishes** tenha sido um dos "Hitchcocks" mais marcado pelo princípio da variação de registos.

Vejamos primeiro as semelhanças com as obras imediatamente anteriores. É evidente que se trata, também aqui, e exemplarmente, da eterna fórmula do *MacGuffin*. Esta história acontece porque há um segredo que se quer roubar, mas o significado efectivo desse segredo é tão arrogantemente vazio para o que vemos que Hitchcock chega ao ponto de nem sequer lhe objectivar o conteúdo: apenas lhe conhecemos uma mediação musical, e *o filme termina sem que ele seja decodificado*.

A primeira originalidade residirá então no modo como os protagonistas – antes de mais Margaret Lockwood – se envolvem na intriga. Como em todos os casos de *MacGuffin* o móbil não tem nada a ver com uma voluntária tentativa de envolvimento nas questões daquele segredo. Mas, desta vez, não há uma clara ameaça física que ponha as personagens em acção. O que faz agir Iris? Só há uma resposta possível: é a *completa perturbação dos seus sentidos*. Não sendo directamente ameaçada nem querendo imiscuir-se na origem dos factos, o que a conduz ao movimento é uma outra e não menos terrível ameaça. A exagerada inverosimilhança dos acontecimentos toca o nível do insuportável. Ela tem de agir para que possa continuar a perceber aquele mundo, para que possa continuar a acreditar nos seus sentidos, para que, afinal, em última análise, possa viver.

Mais do que uma procura de verdade, estamos então face a uma procura de credibilidade. O que está em jogo não é descortinar um segredo, é saber se podemos ou não acreditar no que vemos. Como se se dissesse: pouco importa o que realmente está a acontecer, desde que possamos perceber o que realmente está a acontecer... E é por aqui que entramos nessa outra grande dimensão pela qual **The Lady Vanishes** parece dar um novo salto sobre as obras anteriores. Pois, se é verdade que **The Man Who Knew Too Much** ou **The 39 Steps** já eram atravessados por uma lógica de sonho, este é o filme em que essa lógica triunfa no seu poder desorientador, pela simples razão de que entra explicitamente na intriga sem que ao mesmo tempo lhe sejam demarcadas as fronteiras.

Não é obviamente insignificante o facto de Iris entrar no comboio em estado de *tontura* (reacção retardada a um choque, como a das hitchcockianas “balas que não magoam”). Todo o inverosímil se passa no interior desse espaço fechado e em contínuo movimento, em que – somos logo levados a admitir – qualquer mergulho parece ser um mergulho numa completa dimensão onírica. Logo a seguir Iris *adormece* no seu compartimento, e é a seguir a essa lacuna da sua consciência que o facto estranho acontece. Atingido este ponto já a liberdade é total. Hitchcock pode agora lançar a máxima ironia em torno dessa mesma interrogação, colocando um prestidigitador (que faz truques à criança, dentro do compartimento) ao lado da mulher que vai desaparecer... A ambiguidade em torno da fronteira do credível espalha-se incessantemente por todo aquele comboio, como o realça, metafórica e antologicamente, a cena do vagão de mercadorias, com os mágicos dispositivos do prestidigitador a actuarem por todos os cantos – e o par Lockwood-Redgrave a “lutar” já fora de qualquer estrito realismo da intriga, como em esplêndida brincadeira de infância.

A ambiguidade reside pois nessa acumulação explícita de factores de irrealização (tontura, sonho, magia), numa intriga que toda ela segue de facto essa lógica, sem que, ao mesmo tempo, deixe de ser realisticamente justificada. E, se isso é de facto assim, se se pretende (e se se consegue) criar uma permanente interrogação sobre o nível de realidade, é porque, evidentemente, o filme não se “resolve” aí. Essa interrogação é uma condição do processo de comunicação que com ele estabelecemos – é a natureza desse processo, não o seu discurso. Mas, dito isso, quando buscamos o cerne desse discurso, o resultado também parece fugir-nos... A interrogação que, por instinto, move a protagonista, não parece afinal produzir nada para além desse exacto movimento... “*Estou a ver... você não acredita*”, diz ela ao seu interlocutor. “*Não se trata de acreditar*”, responde-lhe ele. Ou seja, e em última análise não se trata afinal sequer de tentar saber em que se pode acreditar. O filme não é uma garantia de credibilidade e não é também uma proposta de cepticismo. É quanto muito, se quisermos, a liberdade de sermos nós próprios a escolher. O resto não decorre aí, no espaço dessa alternativa – ou, de um outro ponto de vista, podemos dizer que decorre *precisamente aí*, na medida em que esse “resto” não é mais do que um mergulho na própria *vacuidade* desta nossa agitação. Hitchcock limita-se à sensata constatação da natureza cinematográfica, ou seja, exactamente aquilo em que o espectador de cinema, encerrado na sala escura, *nunca quer acreditar*. Ou, seguindo a ideia de M. Yacowar a propósito das célebres aparições do autor nos filmes que realizou: o poder que tem sobre nós é tão grande e está tão seguro dele que até se pode permitir lembrá-lo.

José Manuel Costa

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico