

A CONTEMPLAR O *SLOW CINEMA* PÓS-1989



NADIN MAI

Nadin Mai é a fundadora do site “The Art(s) of Slow Cinema”. Depois de terminar o seu Doutoramento em 2016, em que investigou os filmes do cineasta Lav Diaz, tornou-se crítica e escritora freelancer. Nesse âmbito, escreveu, entre outros, para o British Film Institute; Multiplot!; photogénie; Lo specchio Scuro. Em 2018, passou a fazer parte da equipa de programação do “The Slow Film Festival”.

A CONTEMPLAR O *SLOW CINEMA* PÓS-1989

NADIN MAI

EDIÇÃO

i2ADS – Instituto de Investigação
em Artes, Design e Sociedade
Doutoramente em Artes Plásticas
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

TRADUÇÃO

Fernanda Maio

DESIGN

Joana Lourencinho Carneiro

IMPRESSÃO

Orgal Impressores

TIRAGEM

150

ISBN

978-989-9049-21-5

DEPÓSITO LEGAL

492664/21

2021

Todas as partes desta publicação podem
e devem ser reproduzidas com a devida
referência.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

INTRODUÇÃO

5

NADIN MAI

A CONTEMPLAR O *SLOW CINEMA* PÓS-1989

9



i2ADS.



Este trabalho é financiado por fundos
nacionais através da FCT – Fundação para
a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito
do projeto UIDP/04395/2020.

Um dos grandes objectivos deste Doutoramento em Artes Plásticas tem sido tornar visíveis os pontos que afirmam a porosidade actual das várias fronteiras existentes no mundo das artes. Essas fissuras, cada vez mais amplas, têm tornado as práticas artísticas do nosso tempo numa espécie de ecossistema em que co-habitam diversas formas de *fazer saber*. Os preconceitos relativamente às várias possibilidades presentes encontram-se em clara decadência. Já não se trata somente das várias disciplinas do âmbito do visual, mas todas as outras hipóteses possíveis ao nível do que conhecemos como sentidos. E, contudo, um elemento decisivo, une todas as exterioridades numa só interioridade: o tempo. As práticas artísticas de hoje confrontam-se diariamente com a sua necessária resistência à instantaneidade do presente. A desrealização a que as imagens, sobretudo, e a realidade em geral se encontram sujeitas, manietadas que estão a um tempo que já não é seu, que lhes foi roubado, em favor de um outro, maquínico, artificial, obriga a reflexão aprofundada sobre esta característica tão estrutural da nossa existência.

Referia George Kubler no já longínquo ano de 1962, citado por Nicolas Bourriaud no seu último livro: “O actual é quando o farol se encontra apagado entre dois flashes de luz intensa: é o instante entre as batidas dos ponteiros de um relógio, é o intervalo vazio que se desloca para sempre através do tempo (...). Mas esse instante actual é tudo o que podemos conhecer directamente. O resto do tempo só emerge através de sinais que nos enviam nesse mesmo instante, em etapas inumeráveis e através de portadores inesperados. Esses sinais são como a energia cinética acumulada até ao presente”.¹ Apesar de distante esta é uma afirmação que ganha uma potência inusitada nos dias de hoje.

As artes em geral necessitam de um elemento mediador para poderem corporizar-se e materializar a sua existência, tanto física como significacional. É, exactamente, esse elemento que determina o instante em que o espectador é confrontado com a obra e em que esta lhe revela todo um outro tempo, que vem de trás, e que configura as possibilidades de se afirmar enquanto tal. Diz Peter Osborne que o tempo alargado que os artistas, por vezes, necessitam para elaborar os seus trabalhos se reflecte decisivamente na forma como o espectador os vai receber. Este tempo necessário é, talvez, o elemento político mais importante com que os artistas podem contar para continuar a produzir obras em condições absolutamente adversas, quer dizer em tempos sem tempo. Em tempos sem possibilidade reflexiva.

A noção de contemplação foi atacada ao longo de quase um século por uma sociedade que se encontrava fascinada com as “potencialidades” oferecidas pela nova vida veloz que o século passado começou a oferecer. Estava errada a vários níveis, como hoje percebemos com clareza. Desde logo, porque essa velocidade que, como muito lucidamente nos avisou Walter Benjamin através do seu anjo da história, nos conduziria a uma catástrofe. Estamos a vivê-la hoje nos vários níveis que queiramos nomear: nas inumeráveis correntes migratórias; nas guerras sem fim como causalidade de desumanas condições para multidões de refugiados; na imposição de um tempo que é absolutamente externo a uma grande parte da população do mundo e que, desta feita, provoca as catástrofes referidas, entre muitas outras. É o tempo da imposição totalitária das velocidades digitais que muito interessam, por exemplo, ao sistema financeiro, mas que introduzem uma disrupção contínua nas nossas vidas.

Por isso, chegou o tempo de repensar a noção de contemplação. Como forma de resistência a todas estas circunstâncias. Nadin Mai, a autora deste livro termina o seu texto a referir que o que é conhecido como “slow cinema” é uma forma humana de cinema. Tem toda a razão. Este fazer lento e contemplativo do cinema (como das outras artes) quer refletir em si próprio e em forma positiva a relação com o humano que nos está a ser retirada.

As tecnologias de informação, as designadas transições digitais, o fechamento a que parecem condenar-nos ao concentrarmos toda a nossa vida num único dispositivo digital está a afastar-nos da nossa condição de humanos e do necessário tempo que necessitamos para continuarmos a sê-lo.

Em textos passados desenvolvi uma noção que se coaduna com esta de “slow cinema”. A essa noção designei-a como *paragem*.

Antes de mais, porque dentro da palavra existem dois verbos paradoxalmente antagónicos: parar e agir. E este parar e agir é, nada menos, nada mais, que uma afirmação da possibilidade contemplativa, despojada do seu carácter pejorativo de conexão com a passividade. Aqui trata-se de repor uma verdade: a contemplação nunca foi passiva, bem pelo contrário. Trata-se, portanto, de uma contemplação activa que se opõe, isso sim, declaradamente a uma passividade contemporânea baseada na instantaneidade que é imposta no quotidiano.

O “slow cinema” como forma humana de cinema é exactamente esta atenção necessária ao tempo, chamemos-lhe, necessário. Um tempo que é imprescindível para se poder julgar, para

se poder apreciar, para se poder fruir. Um tempo que escapa à ditadura do maquínico, do hiper-rápido, do *techno sublime*, diria Jameson. E este é o tempo que a arte reivindica e que, ao fazê-lo, a coloca na posição que sempre quis ter. Aquela que a potencia enquanto possibilidade alternativa à comunicação, que a coloca nessa posição invejável de “gasto inútil” como afirmava Bataille. Um gasto *inútil* mas verdadeiramente humano, longe das temporalidades impostas pela ideia de crescimento contínuo, pela presença da catástrofe.

O texto deste livro é, por isso, da maior importância para todos aqueles que se interessam pela realidade e pelo seu fruir, quer dizer, pela vida. É da vida, das nossas vidas, que falam os filmes que a autora refere. E essa, a vida referida neste livro, por muito que o capitalismo global tente encobrir com a instantaneidade do “actual”, necessita de todo o tempo para ser vista, referida e, arriscamos, fruída, através das imagens resistentes (desanestésicas, para utilizar uma noção que me é cara) que apresentam.

Se são temporalidades incómodas, se provocam uma espécie de exterioridade no frenesim do quotidiano, ainda bem. São essas características verdadeiramente importantes que tornam estas formas das práticas artísticas e, neste caso particular, daquela componente do mundo da arte hoje conhecida como *time based art* e, mais especificamente, do cinema que lhes dão a capacidade de poderem continuar. Que as colocam, já não numa redoma fechada, mas numa situação de intrusão na realidade. Que possuem a capacidade de provocar um sobressalto, mais não seja, pela estranheza, mesmo que familiar, que exalam ao afirmarem-se de forma tão estranhamente diferenciada da produção pandémica da imagética do nosso tempo sem tempo. Estas últimas são apenas restos e rastos, o “slow cinema” é a imagem em todo o seu esplendor.

E, contudo, que não existam equívocos. Toda esta discussão é absolutamente exterior a qualquer problema de formalismo. Estas imagens ao oferecerem-se com a lentidão necessária, trazem-nos a possibilidade acrescida dos seus significados se afirmarem sem medos, sem ambiguidade. Exactamente porque se apresentam como portadoras de um tempo que tudo isso permite e gosta.

Nada melhor que terminar esta pequena introdução com uma citação da autora do livro, porque condensa em si todo um universo que aqui tentamos descrever:

“O cinema lento não é cinema de superfície. É um espelho da nossa alma, é um espelho do que é geralmente invisível, tanto no ecrã como fora do ecrã. O que ali vemos é muitas vezes o que acontece dentro de nós mesmos, mas cuja presença não reconhecemos”.

Fernando José Pereira
Outubro de 2021

¹ Kubler, George (1962). *The Shape of Time: Remarks on the history of things*. New Haven and London: Yale University Press. p.17.

NOTA: O posicionamento das imagens está intimamente relacionado com o design do livro e que determina uma viragem de posição entre as duas versões. Pareceu-nos que a colocação das imagens desta forma permite o seu visionamento correcto em ambos os sentidos da leitura do livro.

A CONTEMPLAR O *SLOW CINEMA* PÓS-1989¹

Le monde a perdu le temps faute d'avoir gardé le goût de cette recherche du temps perdu. (Alain Fleischer)

Le temps est notre chair. Nous sommes pétris de temps. Nous sommes le temps. (Roberto Peregalli)

É segunda-feira de manhã. Estou a participar na edição de 2019 de Visions du Réel em Nyon, na Suíça, para uma palestra da indústria do cinema acerca das oportunidades e desafios da publicação digital. Mas primeiro tomo um café de filtragem lenta com o Nicolas Graux, realizador de *Century of Smoke* (2018), um filme que me havia impressionado um par de semanas antes. Com o sol do início da Primavera a aquecer o terraço, o Graux e eu temos uma longa e profunda discussão sobre o seu filme, a sua abordagem ao cinema em geral, o mundo de Béla Tarr e Lav Diaz, e acerca do que constitui, ou pode constituir, o *Slow Cinema*. Foi uma conversa inspiradora, das quais tive várias ao longo dos anos com cineastas bem como com espectadores, todos a falarem de filmes de uma forma a que eu não estava habituada antes de me ter interessado por *Slow Cinema*.

Cada troca acerca do *Slow Cinema* acaba por ser pessoal, acerca de um aspecto doloroso, talvez mesmo uma ferida profundamente arraigada, mas coberta, que um filme lento reabriu e de que sentimos necessidade de falar. Nunca se tratou de intelectualizar os filmes. As conversas que tive sobre *Slow Cinema* – em festivais, em fins-de-semana especiais, ou noutros eventos que me puseram em contacto com pessoas de pensamento semelhante – tornaram-se mais pessoais quanto mais duraram.

Tenho de admitir que o aspecto pessoal dos filmes *slow* não era completamente novo para mim em Abril de 2019. Quando vi o meu primeiro filme *slow* dez anos antes, no Verão de 2009, senti algo que não consegui nomear nem descrever. Muitos anos mais tarde, no Outono de 2016, o realizador britânico Scott Barley enviou-me um *clip* da sua primeira longa-metragem *Sleep Has Her House* (lançado no ano seguinte), um filme experimental filmado com um iPhone e sem presença humana. Cada *frame* era resultante de um longo processo de estratificação de várias imagens gravadas em diferentes locais na Grã-Bretanha.

Talvez tenha sido a estratificação das imagens, talvez tenha sido a ausência de uma presença humana ou simplesmente a combinação impressionante de imagem-som – algo no filme do Barley fez com que parecesse uma viagem xamânica, uma coisa

que eu havia feito na altura da minha primeira exibição para me ajudar durante um longo período de depressão severa. Talvez seja devido ao meu investimento (psicológico) pessoal nos filmes que eu tenha tido dificuldade (e ainda tenho) quando me era pedido que definisse o *Slow Cinema*. Até mesmo depois de muitos anos ‘no campo’, ainda estou insegura quanto ao que dizer às pessoas que lançam a famosa pergunta: o que é *Slow Cinema*?

Talvez uma resposta pudesse ser: *Slow Cinema* é uma forma democrática de cinema. Enquanto o tédio com a nossa vida, com o nosso entorno, leva-nos a tomar decisões políticas extremas, os filmes *slow* permanecem firmes na sua oferta de uma experiência individual. Folhear as entrevistas com realizadores mostra que não existe uma maneira única de ler os filmes. Embora todos os filmes expressem alguma coisa acerca da(s) nossa(s) condição(ões) humana(s), também deixam em aberto o quê exactamente que nós vemos (gostaríamos de ver?) nos filmes. A condição humana, embora comunitária e colectiva, é também uma experiência profundamente pessoal e individual. Embora todos nós compartilhemos o presente, a experiência real disso é individual e depende de muitos factores. Esses factores influenciam a maneira como imaginamos o nosso futuro e o das nossas sociedades. A estrutura em aberto dos *slow films*, as longas observações que não forcem o espectador a olhar para uma parte específica do enquadramento mas, em vez disso, deixam em aberto para que ele explore e descubra, permitem escolhas individuais. Nas palavras do grande Andrei Tarkovsky:

Um filme é maior do que o que é – pelo menos, se for um verdadeiro filme. E acaba por ter sempre mais pensamentos, mais ideias, do que as que foram conscientemente postas ali pelo seu autor. Assim como a vida, em constante movimento e mudança, permite que todos interpretem e sintam cada momento em separado à sua maneira, da mesma forma um verdadeiro filme, gravando fielmente em película o tempo que flui para além dos limites da tela, vive dentro do tempo se o tempo vive dentro dele; este processo bi-direccional é um factor determinante do cinema. O filme torna-se então algo para além da sua existência manifestada enquanto rolo de filme editado, estória, enredo. Uma vez em contacto com o indivíduo que o vê, separa-se do seu autor, começa a viver a sua própria vida, sofre mudanças de forma e significado. (1986: 118)

Sempre achei que isto era particularmente verdade com os *slow films* porque até mesmo a sua estética torna possível sentir, e por isso ler, os filmes de formas que diferem daquilo que o realizador, porventura, e também os espectadores vêem nas mesmas imagens em movimento. Podem tornar-se como livros, os quais dependem do leitor para imaginar aquilo que não é dito, as personagens que existem em papel, mas necessitam de ser transformadas em pessoas feitas de carne nas nossas mentes.

Os filmes *slow* concentram-se no imperceptível, o invisível, estórias das margens das nossas sociedades. Contam estórias que acontecem diariamente ao redor do mundo, eventos que, possivelmente, acontecem ao nosso vizinho do lado. Contudo, estas estórias permanecem silenciosas porque são estórias que são comuns e por isso arredadas do olhar. No ambiente noticioso hiper-moderno de hoje, só contam os momentos de choque extraordinários, que captam a atenção de leitores e espectadores. Contudo, estes constituem apenas uma pequena parte da nossa vida diária. Olhando para o quadro geral, a nossa vida humana é mundana, comum, cheia de rotinas e repetições. E foram essas rotinas que desapareceram de vista, essas rotinas que nos tornam humanos, que fazem de nós quem somos.

Há trabalhadores migrantes num navio cargueiro que tentam ganhar a vida (*Transatlantique* de Félix Dufour-Laperrière). Há pessoas que são forçadas a deixarem as suas casas porque a sua ilha ameaça desintegrar-se (*Fogo* de Yulene Olaizola). Há pessoas que deixam a prisão após muitos anos e procuram aquilo que resta das suas famílias (*Los Muertos* de Lisandro Alonso). Há mulheres jovens que fogem da prostituição forçada (*By the name of Tania* de Bénédicte Liénard e Mary Jimenez). Árvores são derrubadas, processadas e enviadas por navio para o outro lado do planeta (*Walden* de Daniel Zimmermann), casas são destruídas e reconstruídas após a guerra (*Taste of Cement* de Ziad Kalthoum), animais negociam a sua vida entre a segurança e o aprisionamento (*Bestiaire* de Denis Côté). Uma família faz *dumplings* (*Oxhide II* de Liu Jiayin), um rapzinho luta para falar após a morte súbita do seu querido pai (*Bal* de Semih Kaplanoglu), um homem vive afastado da sociedade na natureza selvagem (*Two Years at Sea* de Ben Rivers).

As pessoas comem, as pessoas dormem, as pessoas sentem a falta de outro alguém, elas amam, fazem sexo. Elas trabalham, elas lutam, estão frustradas e sem esperança. Elas estão entediadas. E os *slow films* mostram o espectro total do que significa ser humano. O bom, o mau e o feio.

Luke Hockley escreve no seu livro *Somatic Cinema* (2014) que um filme pode ter três significados possíveis. O primeiro é baseado numa simples leitura que diz respeito à sua estética: como é a *mise-en-scène*? Que cores são usadas? A câmara é estática ou móvel? A primeira leitura é uma simples constatação de factos, que tende a ser enriquecida com o “segundo significado” de Hockley. Qual o significado da cor vermelha? Como podemos interpretar o ângulo da câmara? De que forma é que a luz contribui para a personalidade de uma personagem na tela? A análise da estética de um filme gera uma imagem do que o realizador poderá querer dizer. É uma ferramenta útil para obter uma visão geral rápida dos proe antagonistas da narrativa, bem como do relacionamento entre eles. Mas aquilo a que Hockley chama “terceiro significado” foi sempre o mais dominante para mim pessoalmente quando eu via um *slow film*. Hockley escreve sobre sentir a imagem: “Este novo significado não vem directamente da tela, nem vem das investigações intelectuais da consciência” (2014: 135). Um filme pode tocar-nos de uma forma que nem sempre conseguimos explicar. Toca o inconsciente, e pode demorar muito tempo antes de se tornar claro o porquê de termos uma certa reacção a um filme.

Quando vi o meu primeiro *slow film* – o magnífico *The Man from London* (2007), de Béla Tarr, baseado num romance de Georges Simenon (1933) – consegui sentir algo indescritível. Não foi nem bombástico nem profundamente emocional ou esmagador. Os filmes *slow* tocaram-me de modo particular. Estes filmes eram estranhos, provocando uma experiência que eu não tinha tido com nenhuma outra forma de cinema antes. A partir do momento em que vi o meu primeiro filme *slow*, o cinema tornou-se uma experiência que não era fácil de descrever. Uma coisa era falar da estética dos *slow films*, que pode ser directa se nos focarmos nos básicos. Outra coisa era não soar entediante. Ao longo dos anos, tem sido um desafio falar de *Slow Cinema* porque a sua rejeição geralmente surgia mais rapidamente do que a vontade de fazer parte de uma experiência que não se assemelha ao cinema popular. Foi Julian Jason Haladyn (2015) quem olhou para aquilo que nos faz rejeitar ou envolvermo-nos com a chamada arte aborrecida. Para ele, as reacções são simples oposições bipolares: aborrecimento-sim e aborrecimento-não. A última é efectivamente a recusa do espectador em criar significado numa obra de arte que é tudo menos directa e que requer um envolvimento mais longo do que o habitual com ela. O aborrecimento-sim de Haladyn descreve a aceitação de tal envolvimento, a aceitação de

deixar-se emergir aceitando simultaneamente que nem tudo tem de ter significado.

Eu aproximei-me cada vez mais dos *slow films* e comecei a perceber o quão essencial era tornar-me cúmplice do projeto do realizador, para me tornar uma agente activa na conclusão da, ou pelo menos em continuar a, narrativa após rodarem os créditos finais. No primeiro simpósio de *Slow Cinema* em Londres em 2015, dei uma palestra sobre o meu trabalho após ter escrito sobre ele durante três anos. Quando me perguntaram como é que eu decidia que um filme era *slow* mas um outro não, respondi pela primeira vez que conseguia senti-lo. “Está nas minhas entranhas,” disse, e nunca desde aí tentei descrever o *Slow Cinema* de nenhuma outra forma não tendo uma melhor forma de explicar o que estava a acontecer dentro do meu corpo quando via um filme.

Quanto mais filmes tinha visto, mais tomava consciência de que o que sentia era o que Roland Barthes chamou *punctum* no *Camera Lucida*: marcas, feridas, algo que pica e magoa (2000: 27). Uma imagem pode perfurar-te, ferir-te, e podes senti-la como resultado. O *Slow Cinema* é um cinema de *punctums*, de feridas muitas vezes criadas no passado e a tomarem forma no presente. Um cinema de feridas que se estenderá para o futuro. É impossível não falar de dor, de trauma, de perda e ausência no contexto do *Slow Cinema* porque estes filmes falam sobre nós, sobre a nossa condição humana e embora nós talvez muitas vezes desejássemos que fosse diferente, ser humano quer dizer acima de tudo sofrer, errar, perder entes queridos, lutar. Cada filme de que falo neste livro é uma ferida e para que as feridas saiem, precisam de ser confrontadas e trabalhadas.

Ao longo de meu período de dez anos escrevendo sobre o *Slow Cinema*, não pude deixar de recorrer a outras formas de arte: pintura, fotografia e literatura. Especialmente esta última acompanhou-me e influenciou-me durante o meu processo de escrita. É difícil ignorar a escrita de W. G. Sebald, que tem explorado regularmente aspectos da memória, da lembrança e esquecimento, numa linguagem que se assemelha à cinematográfica usada em *slow films*. Há uma *durée* vivida, há uma narrativa que respira e Sebald persegue pensamentos e memórias à medida que vão surgindo. Há também Laurent Gaudé, cujos romances se assemelham a uma montagem de pensamentos não lineares na primeira pessoa, íntimos, pessoais, muitas vezes stressantes e dolorosos. Vários dos seus livros não empurram tanto a narrativa para a frente,

mas olham para o que acontece dentro das personagens. Sebald, Gaudet, John Berger – esses escritores cujos livros me acompanharam nunca se interessaram por uma história enquanto tal, mas pelas formas pelas quais os leitores reagem a uma condição a que são expostos. A sua escrita é vertical.

Maya Deren, uma realizadora experimental, voz da vanguarda na década de 1940 a 1950, sugeriu em tempos que o filme tem um eixo horizontal e um vertical. O primeiro é o eixo da narrativa, que é perpetuamente impulsionado para a frente. O eixo vertical, por outro lado, é o do humor e do sentimento. É o eixo de uma viagem arqueológica poética, uma forma de olhar para a psicologia das personagens, e das condições que as transformaram em quem são hoje. A minha primeira experiência com este eixo vertical não aconteceu no contexto do *Slow Cinema*, mas com *Polytechnique* (2009) de Denis Villeneuve. Baseado em factos reais, o filme retrata um tiroteio em massa na École polytechnique de Montréal em 1989 no qual morreram 14 pessoas. Semelhante a *Elephant* (2004) de Gus van Sant, que é uma representação cinematográfica do tiroteio da Columbine High School, Villeneuve não enfatiza a representação visual do tiroteio. Embora retrate o tiroteio em si, o qual se desenvolve no eixo horizontal e empurra a narrativa para a frente, Villeneuve gasta um tempo considerável na terceira parte do filme explorando o stress pós-traumático dos sobreviventes, a sua ajuda e desespero, a sua incapacidade de ‘lavar’ as manchas, o seu desespero com as cicatrizes que os seguirão como uma sombra. Villeneuve desacelera a progresso da narrativa para dar lugar à exploração vertical do que significa sobreviver, do que significa ter escapado a uma atrocidade que matou amigos de longa data pelo mero facto de serem mulheres. *Polytechnique* ressoou em mim de uma forma, que só redescobri nos *slow films*, a sensação de que há espaço e, acima de tudo, tempo para olhar dentro das personagens e não apenas para elas. Ao longo dos anos, eu tomei consciência de que quanto mais profunda a viagem, mais lento (ou mais contemplativo) o filme é.

É a mesma lentidão percebida, que é considerada problemática para vários espectadores. Contudo, esta exploração vertical tem sido comum e apreciada na literatura, por exemplo, em particular na clássica tal como nas obras de Fyodor Dostoyevsky e de Leo Tolstoy, admirado por Lav Diaz, por exemplo, e usada como inspiração para os seus filmes. Mas há o Orhan Pamuk, da Turquia, cujos livros não apenas investigam um país, uma socie-

dade dividida entre tradições orientais e estilos de vida ocidentais, mas também as formas como as mudanças dramáticas nas últimas décadas afectaram os indivíduos na sua vida quotidiana. É talvez a própria natureza da literatura que é em grande parte baseada na imaginação do leitor e que tem espaço natural para uma exploração vertical da dor e da confusão, do amor e da alegria, aquém de toda a gama de emoções humanas, que facilita uma combinação de literatura e *Slow Cinema*.

Yasujiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini – há um número razoável de realizadores clássicos que têm sido associados ao *Slow Cinema*, quer como precursores quer como realizadores de *slow films* de pleno direito. Posicionar o *Slow Cinema* temporariamente na história do cinema é desafiador porque, embora o termo *Slow Cinema* seja uma criação relativamente recente [que remonta a uma crítica de 2004 do crítico Jonathan Romney de Tsai Ming-liang, *I don't want to sleep alone* (2003)], a estética demorada e o foco nos membros comuns da sociedade estão connosco há quase tanto tempo quanto o cinema. E, contudo, há algo específico nos filmes *slow* contemporâneos que os faz destacarem-se na história mais vasta do cinema. Eles não se tornaram apenas mais longos e mais lentos. Tornaram-se também mais pessoais, mais verticais, indo mais fundo na psicologia das nossas acções, das nossas decisões, do nosso comportamento. Há o Lav Diaz, por exemplo, que usa o filme como uma forma de terapia para si mesmo e para a sociedade filipina, usando-o para trabalhar por dentro os traumas que ele mesmo experienciou durante a Lei Marcial do presidente Ferdinand Marcos de 1972 a 1981.

Por um lado, pessoalmente, é um processo de limpeza. E... e o processo de limpeza ajusta-se à minha cultura, à minha gente. Precisamos de confrontar todas estas coisas, todos os traumas, todas estas partes não examinadas da nossa história, da nossa luta, para que (nós) possamos andar para a frente. É uma espécie de cura. ... Eu quero sempre contar histórias acerca destas lutas. Pessoalmente, quero curar-me do trauma da minha gente. (Diaz, 2014)

Há a Chantal Akerman, que sempre tentou aceitar as cicatrizes que o holocausto deixou na sua família, e nela mesma, negociando os efeitos do trauma transgeracional naqueles que estão temporalmente afastados do evento original. Há o Tsai Ming-liang, cujo

actor fetiche Lee Kang-sheng torna-se o seu alter-ego através do qual ele pode simplesmente ser, como explicou no seu filme *Af-ternoon* (2016). Há o Wang Bing, que quer aprender acerca da história da China que ninguém escreveu oficialmente.

Inconscientemente, sempre me foquei na minha escrita em filmes que foram feitos entre 1994 e 2018. Hoje sei que isto não é uma coincidência. Quando olho para este período de tempo, os filmes foram todos feitos durante a minha infância tumultuosa repleta de conflitos e guerra na televisão, a adolescência que foi marcada pelo 11 de Setembro e a subsequente divisão do mundo em ‘nós’ e ‘eles’, e cujas repercussões ainda conseguimos sentir hoje. Finalmente, a maioria marcada pela minha decisão de emigrar, “para desmantelar o centro do mundo,” nas palavras de John Berger, “e assim para mudar para um de fragmentos, perdido, desorientado” (1984: 57). A minha vida como migrante, desenraizada e em busca, foi marcada pela crise financeira em 2008 e o conseqüente aumento do nacionalismo, mas também pela descoberta de outros estilos de vida, pessoas de nacionalidades diferentes da minha, pessoas de diferentes religiões com diferentes visões de mundo. Isto permitiu-me compreender que, independentemente do nosso património respectivo e individual, partilhamos a luta actual contra esta condição humana por vezes assustadora de que hoje nos tornamos cada vez mais conscientes. Retrospectivamente, parece que os *slow films* existiam num mundo paralelo, se não num universo paralelo. Desde 1989, com a queda do Muro de Berlim (eu tinha menos de dois anos), depois, dois anos mais tarde, com o colapso da União Soviética, o mundo tornou-se mais global, a uma velocidade vertiginosa, mas também se tornou mais fragmentado, um desenvolvimento paradoxal que continua a ser a causa de confrontos em todo o mundo hoje.

De facto, o ano de 1989 sacudiu o mundo no seu núcleo. Abalou os próprios alicerces com os quais milhões de pessoas cresceram. Não houve apenas a queda do Muro de Berlim, a queda da Cortina de Ferro que dividiu a Alemanha por 28 anos. Não houve apenas uma revolta sangrenta na Praça de Tiananmen no coração da China. Após nove anos de ocupação, o exército Soviético deixou o Afeganistão. A Revolução de Veludo na Checoslováquia, bem como a revolução na Roménia, dominaram o bloco oriental no final de 1989. A era Pinochet no Chile terminou. 1989 foi o Ano Zero, o segundo em menos de 50 anos. Quando a Segunda Guerra Mundial chegou ao fim em 1945, o mundo, em particular

a Europa, teve que começar de novo, reconstruir cidades, indústrias e sociedades. Foi o ano do ajuste de contas, assim como o de 1989 mais tarde se tornaria um. Tanto os fins como os novos começos foram acompanhados por uma onda de *slow films* que focalizavam aquelas pessoas que estavam do lado perdedor dos novos desenvolvimentos, aquelas que se encontravam nas margens.

O primeiro Ano Zero europeu deu origem ao Neo-Realismo italiano, muitas vezes citado como um precursor do *Slow Cinema* de hoje, o qual ficou marcado pela preferência por actores não profissionais, o uso de cinematografia de longa duração e a representação de lutas quotidianas de pessoas nas margens das sociedades que tentam reconstruir-se após anos de destruição física e moral devastadora. Apesar de os *slow films* terem continuado a ser feitos durante o que ficou conhecido em França como os Trinta Anos Gloriosos, designando um longo período de três décadas de prosperidade económica, ou como o *Wirtschaftswunder* na Alemanha Ocidental, considero o ano de 1989 como o segundo grande ponto de viragem, o segundo Ano Zero no cinema, que se tornou o ponto de partida para uma segunda onda de *slow films* muito mais internacional. Países inteiros desapareceram perante os olhares das pessoas, ideologias, sistemas e abordagens políticas sumiram de um dia para o outro, deixando milhares de pessoas desorientadas, espiritual e politicamente perdidas e em busca de significado. A euforia inicial, criada pelo fim da guerra Afegã-Soviética, a queda do Muro de Berlim e o colapso da União Soviética tem, ao longo dos anos, dado origem a sentimentos de exaustão e de raiva; raiva pelas promessas traídas, pelos ideais perdidos e a conduta moral, por um incremento da exploração no local de trabalho com mão-de-obra barata usada por grandes empresas e o aumento de contratos zero-horas bem como do microtrabalho, ou *turking*.²

Enquanto de um lado há o global, do outro há o individual, uma vida e experiência profundamente pessoal, que os cineastas de todo o mundo focam mais do que haviam feito antes.

Os anos da década de 1990 e os primeiros de 2000 viram o surgimento dos *slow films* num palco internacional. Tsai Ming-liang teve uma carreira particularmente prolífica nessa altura com uma nova longa-metragem em média a cada dois anos. *Rebels of the Neon God* (1992), *Vive l'Amour* (1994) e *The River* (1997) situam-se no início de duas décadas de realização de longas-metragens, nas quais explorou identidades de género bem como o anonimato e a solidão do habitante da cidade moderna.

Entretanto, Béla Tarr levou à perfeição aquilo que havia começado em 1988 com o seu filme *Damnation. Sátántangó* (1994), *Werckmeister Harmonies* (2000) e os dois seguintes (e últimos) filmes, *The Man from London* (2007) e *The Turin Horse* (2011), são um exemplo de como a corrupção, segredos e propaganda podem ter consequências violentas e de como o indivíduo é empurrado para escolhas extremas. Com *Casa de Lava* (1995), *Ossos* (1997) e *No Quarto da Vanda* (2000), Pedro Costa ganhou fama como realizador que ilumina os bairros escuros da cidade onde migrantes cabo-verdianos e outras pessoas à margem da sociedade tentam sobreviver. Para Lav Diaz, o verdadeiro começo chegou em 2001 com o seu filme *Batang West Side* (2001). Ao longo dos anos, com filmes tais como *Melancholia* (2008), *Death in the Land of Encantos* (2009) e *Century of Birthing* (2011), Diaz explorou os significados do cinema e de como poderia ajudar uma sociedade a enfrentar o seu passado brutal. Apropriadamente após a queda do Muro de Berlim e o colapso da União Soviética, Theo Angelopoulos começou a trabalhar na sua Trilogia das Fronteiras, composta por *The suspended step of the stork* (1991), *Ulysses' Gaze* (1995) e *Eternity and a Day* (1998). Ele nunca poderia terminar a sua trilogia da Grécia moderna antes de morrer em 2012.

Costa, Diaz, Angelopoulos e especialmente Béla Tarr são hoje parte dos ‘grandes nomes’ do *Slow Cinema*. Os seus trabalhos iniciais nos anos 1990 e no início dos anos 2000 criaram consciência de uma forma de cinema que olha para a psicologia das personagens e a condição humana que elas estão a atravessar. Nesta segunda década dos anos 2000, este trabalho é continuado por um enorme grupo de jovens realizadores de todo o mundo que se aprofundam ainda mais na exploração do que significa ser humano hoje, numa época e num tempo que marginaliza e ostraciza um número cada vez maior de pessoas, independentemente das suas origens.

Não seria inteiramente errado dizer que os filmes mencionados acima caem na categoria de cinema contemporâneo. O termo ‘contemporâneo’, contudo, pode ser enganoso porque sugere inevitavelmente uma ligação temporal. E, no entanto, a própria natureza do *Slow Cinema* rejeita esse vínculo e desafia a forma como pensamos sobre o contemporâneo até agora. Mais útil neste contexto é a obra de Giorgio Agamben, que define o contemporâneo não em termos de tempo, mas de conteúdo: “o contemporâneo é aquele que fixa o olhar no seu tempo para perceber não as luzes,

mas a escuridão. ... O contemporâneo é (...) aquele que sabe ver esta escuridão” (2008: 19-20).

Com poucas exceções, tais como os filmes de Albert Serra, os realizadores de *slow films* olharam tradicionalmente para as sombras, para o lado negro da vida. Os seus filmes focam primeiramente a alienação, o isolamento e a perda, a quebra dos laços sociais básicos e os empregos de baixo rendimento. As *mise-en-scène* dos filmes são as sombras que atravessamos hoje e as consequências que enfrentamos, consequências de vidas anteriormente vividas. Se alguém assistir a uma grande selecção de filmes lentos, a sensação de que esses filmes falam sobre uma condição não pode ser afastada. Repetidamente, as narrativas dos filmes fundem-se, parecem-se, tornam-se uma só. Cada filme contribui para um quebra-cabeça maior. A sua narrativa é sobre a nossa condição de humanos e se uso o termo *Slow Cinema* contemporâneo, falo do contemporâneo como uma condição, não como um suporte temporal em que certos filmes podem ser posicionados.

Por isso, além de ser uma forma democrática de cinema, proponho que o *Slow Cinema* é um cinema de condições, não de eventos; de contagem de estórias vertical, não de narrativas horizontais; de resultados duradouros, não de consequências de curto prazo. O *Slow Cinema* não é um cinema do tempo como forma de curar as feridas, mas de aprofundar essas feridas e as dores que elas causam. Os realizadores não se focam no instante, nos eventos de que a nossa presente condição humana é a consequência. Em vez disso, os cineastas observam o *après*, observam *o que é*, e, com isso, posicionam-se em contraste com o cinema popular, o qual representa eventos mas não investiga as feridas das personagens nem o seu sofrimento.

O *Slow Cinema* é um cinema do ser, não do se tornar. É claro que há exceções. Certos *slow films* falam sobre um desenvolvimento, sobre uma gradual desintegração de uma indústria inteira, como é o caso de *West of the Tracks* (2003) de Wang Bing. Devemos também mencionar *Le Quattro Volte* (2010) de Michelangelo Frammartino, que é, de muitas maneiras, um filme sobre ‘tornar-se’. Contudo, continua a ser verdade que o *Slow Cinema* não é tanto acerca do movimento e do desenvolvimento, mas acerca do êxtase; um cinema sobre existir no nosso mundo, nas nossas sociedades. É difícil encontrar uma descrição melhor do que a seguinte nas palavras de John Berger: “Nasceu-se nesta vida para partilhar o tempo que existe repetidamente entre momentos: o tempo do Devir, antes que o Ser se arrisque a con-

frontar-se mais uma vez com o desespero invicto.” (2007: 19). Disto, não há melhor exemplo do que *An Elephant Sitting Still* (2018) de Hu Bo.

Os *Slow films* são viagens, fragmentos de memórias, vestígios. Nenhum dos filmes busca criar uma imagem coerente do todo. Em vez disso, cada filme é parte de um quebra-cabeça maior que, eventualmente, emerge da conexão que eles têm um com o outro.

Gostaria de apontar uma característica final. Aquilo que posso sentir no *Slow Cinema* contemporâneo é uma exaustão profunda, da qual nem os filmes nem os seus protagonistas podem recuperar. A essência desses filmes é o seu cansaço, a sua respiração lenta, a sua resignação. As pessoas que capta estão desgastadas, esgotadas pela vida que estão a viver, muitas vezes forçadas a viver. Os filmes de acção de hoje representam a vida real ainda menos do que antes. O tempo cobrou o seu preço. Não se trata apenas de velocidade, de como as nossas vidas se tornaram mais rápidas e imprevisíveis. Há também o fardo da memória, o fardo do tempo. Parece que carregamos o pesado fardo da memória conosco, uma memória que nos paralisa.

22

Há também uma outra coisa. Gabriel De Broglie (2017) e Eric Hobsbawm (1994) descrevem o Séc. XX como um século de excesso e de extremos. Não foi apenas excessivo no número de guerras e genocídios, mas também nas suas mudanças rápidas e drásticas na sociedade, nas artes, na literatura, na medicina. Foi um século sem fôlego, que perseguiu continuamente novos avanços, novos movimentos radicais que moldariam o presente em que vivemos hoje. O galopar do tempo continua a ser a impressão mais forte do século passado, que deixou as pessoas em todo o mundo sem fôlego. O *Slow Cinema* é de tirar o fôlego, pois permite aos espectadores inspirar e expirar, prender a respiração, se necessário, e demorar. É uma forma de superar o que já foi, a violência desenfreada que se estendeu por várias décadas e destruiu tantas vidas. O silêncio e o esquecimento e / ou supressão deliberada dos momentos mais tenebrosos da história, as feridas provisoriamente cobertas pelo enriquecimento económico, o impulso da riqueza e do progresso científico, que levaram a um aumento substancial da qualidade de vida – essas feridas são reabertas por realizadores de *slow films* hoje para fornecer a cura necessária.

Já se passaram 110 anos desde que Filippo Marinetti publicou o seu Manifesto Futurista. Nele, defendeu a beleza da velo-

cidade e da tecnologia, do patriotismo e da guerra. O movimento futurista ganhou popularidade ao longo da adolescência do Séc. XX e, de certa forma, os seus ideais nacionalistas podem ser considerados um precursor do grande choque militar que abalou a Europa em meados de 1914. A glorificação da guerra e do exército, dois elementos de limpeza para os futuristas, teve grandes ramificações porque idolatrava a opressão das pessoas em nome do progresso e da velocidade.

Estamos no promontório extremo dos séculos! De que serve olharmos para trás no momento em que devemos abrir as misteriosas persianas do impossível? O tempo e o espaço morreram ontem. Já estamos a viver no absoluto, uma vez que já criamos a velocidade eterna, omnipresente.

Queremos glorificar a guerra – a única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as ideias belas que matam, e o desprezo pela mulher.

Queremos demolir os museus e bibliotecas, combater a moralidade, o feminismo e toda a cobardia oportunista e utilitária.

23

O objectivo do futurismo era a supressão do passado, das memórias, da vida antes da morte do tempo e do espaço. Até certo ponto, parte daquilo que Marinetti tinha originalmente imaginado está a tornar-se realidade hoje, não tanto com o tempo morrendo, mas com a velocidade aniquilando a memória. O grande volume de imagens que nos são dirigidas a qualquer momento da nossa vida diária, impede-nos de lembrar a maioria delas. A memória existe principalmente hoje porque desenvolvemos próteses digitais para nos ajudarem. Memórias, especialmente memórias traumáticas, sempre ressurgem se não forem trabalhadas, mas apenas suprimidas. A velocidade não permite uma experiência de vida, porque somos simplesmente empurrados através dela. Continuamente, mais alto, mais rápido, por mais tempo.

O *Slow Cinema* é o antídoto para o que Marinetti tinha previsto, é um mundo oposto em que o ser humano ocupa o palco principal, onde as pessoas são mostradas como são, e não aquilo a que deveriam aspirar. As guerras cobraram o seu preço e a única verdadeira higiene do mundo, como Marinetti lhe chamou, quebrou as pessoas bem como as nações. A guerra não foi um período de limpeza para as pessoas, mas sim um período que criou uma

longa sombra para o futuro. O sonho de Marinetti tornou-se um pesadelo, e os *slow films* mostram os efeitos disso.

Edhem Eldem, historiador do Império Otomano, sugeriu em tempos que se pudéssemos responder a uma dada pergunta rapidamente e com segurança sem pensar muito, então a pergunta seria muito fácil (2018). Enquanto historiador especializado num império que era não apenas vasto mas também complexo na sua posição entre dois continentes, entre duas religiões, um império dividido entre os seus desejos de um lado e os seus medos do outro, Eldem sabe que há uma complexidade nos desenvolvimentos na sociedade, no cenário político e, portanto, também no nosso desenvolvimento individual. Quando assisti aos meus primeiros *slow films* fui confrontada com uma complexidade com a qual não estava acostumada antes. Embora os filmes parecessem minimalistas e contassem uma história bastante simples, no final da exibição sempre me senti como se tivesse empurrado uma pedra pesada montanha acima com todas as minhas forças como Sísifo. A aparente simplicidade do filme escondeu cuidadosamente a complexidade da vida que ele queria que eu descobrisse.

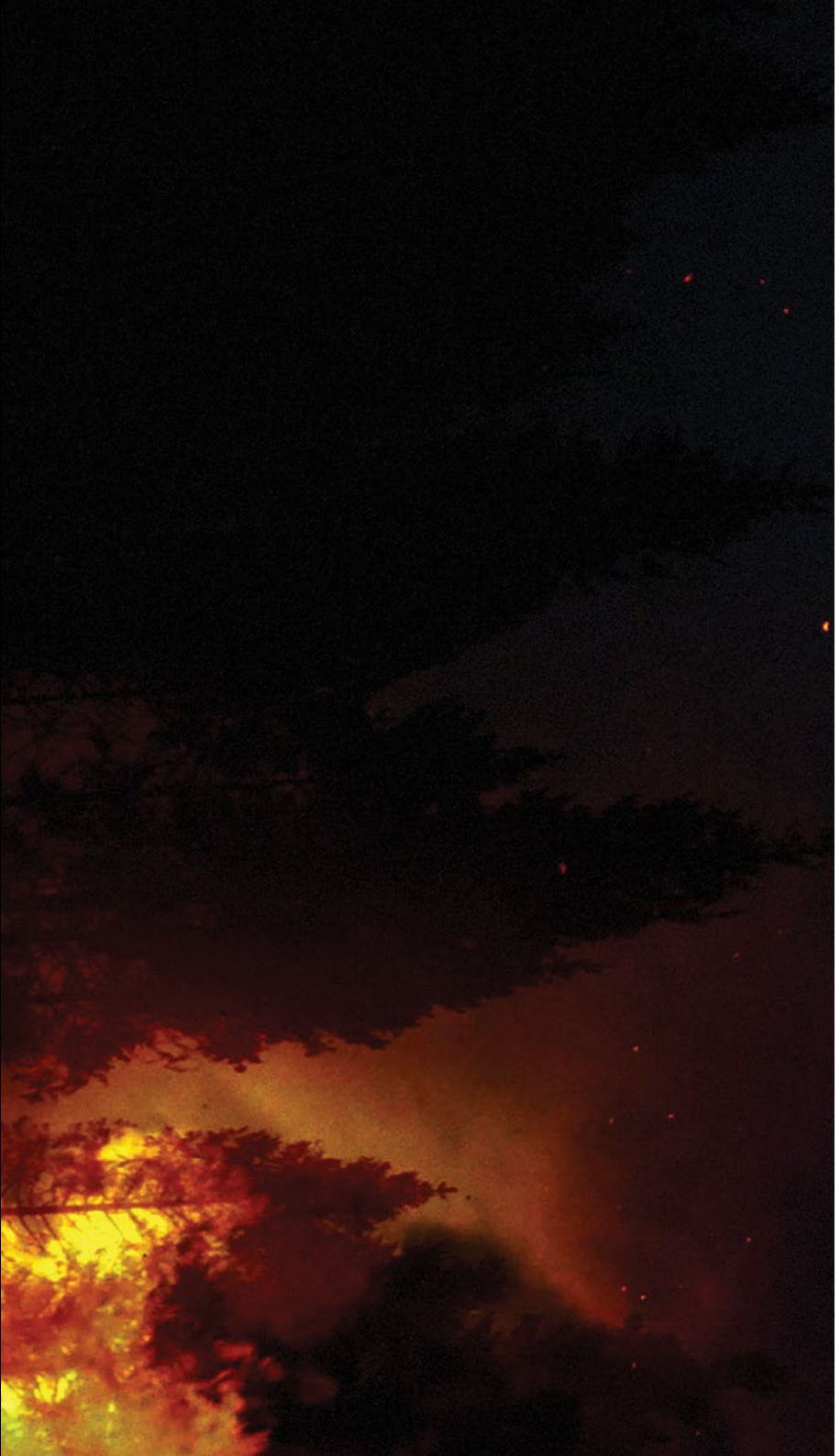
Os *slow films* levantam perguntas difíceis, muitas vezes desconfortáveis acerca do nosso comportamento, da nossa moralidade, e as perguntas que procuram apenas podem ser resultantes de um longo olhar para nós mesmos. Eles pedem ao espectador que se torne mais activo, mais comprometido e envolvido na criação do significado. O significado de um filme pode ser tão múltiplo quanto as reacções a ele.

O *Slow Cinema* é uma forma humana de cinema. Independentemente do assunto os realizadores estão comprometidos, todos mostram uma experiência profundamente humana, uma experiência compartilhada por muitas pessoas em vários países. Os filmes não arranham a superfície da vida, mas mergulham fundo na experiência da vida hoje. O *Slow Cinema* não é um cinema de superfície. É um espelho da nossa alma, é um espelho do que normalmente é invisível, tanto dentro como fora da tela. O que vemos na tela é muitas vezes o que acontece dentro de nós, mas cuja presença não reconhecemos.

- Agamben, Giorgio (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Editions Payot & Rivages.
- Barthes, Roland (2000). *Camera Lucida*. London: Vintage Books.
- Berger, John (1984). *and our faces, my heart, brief as photos*. London: Bloomsbury.
- Berger, John (2007). *Hold everything dear - Dispatches on Survival*. London: Verso Books.
- de Broglie, Gabriel (2017). *Impardonnable 20e siècle*. Paris: Editions Tallandier.
- Diaz, Lav (2014) Interviewed by Nadin Mai, Locarno Film Festival, Locarno, 10 August.
- Eldem, Edhem (2018). *L'Empire ottoman et la Turquie face à l'Occident - Introduction*. Collège de France. Available: <https://www.college-de-france.fr/site/edhem-eldem/course-2018-01-12-14h00.htm>
- Fleischer, Alain (2008). *Les laboratoires du temps - Ecrits sur le cinéma et la photographie I*. Paris: Galaade Editions.
- Haladyn, Julian Jason (2015). *Boredom and Art - Passions of the ill to boredom*. Winchester: zero books.
- Hobsbawm, Eric (1994). *Age of Extremes - The short twentieth century, 1914-1991*. London: Abacus.
- Hockley, Luke (2014). *Somatic Cinema - The relationship between body and screen*. Oxon: Routledge.
- Peregalli, Roberto (2017). *Les lieux et le poussière*. Paris: arléa.
- Romney, Jonathan (2004) *They're Art, for goodness' sake, not Cheeseburgers! Independent on Sunday* (London). 10 October, pp. 20-21.
- Tarkovsky, Andrei (1986). *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press.

1 Este texto é uma versão resumida e ligeiramente alterada do capítulo "Contemplation" no meu livro "Human Condition(s) - An aesthetic of cinematic slowness" (2021).

2 NT: Designa uma forma de recrutamento de trabalhadores ("turkers"), através da plataforma M Turk da Amazon, que realizam pequenas tarefas de inteligência humana (HITs - human intelligence task) virtualmente, ou seja, tarefas que não podem ser realizadas por computadores.



Century of smoke



Nicolas Graux



Sleep Has Her House

Scott Barley



