

ELSINORE

**ESTHER
KINSKY**

**VER
MAIS
ALÉM**

*There is something important in people,
something that's dying – the senses, a universal thing.
We can't agree on politics, but maybe we can agree on senses.
We are dying of sadness. The whole world is dying of sadness.*

We are the enemy.

JOHN CASSAVETES

I PRELÚDIO

I spy, I spy with my little eye

Há muitos anos, estava eu sentada num banco junto a um fiorde, na Noruega, bem a norte. Tinha diante de mim uma paisagem empolgante: montes escarpados, águas escuras, de quando em quando varridas e encrespadas por rajadas de vento. Uma primeira incursão da primavera, com um sol pálido, levava a que a neve derretesse. Sob a inesperada luz daquele meio-dia de um domingo, vários passeantes da cidade universitária ali perto fizeram-se ao caminho para realizar uma breve excursão a pé. Avançavam pelo trilho atrás do banco, os restos de neve que pisavam geravam um rangido, iam conversando num tom sussurrante, alguns entre risos abafados; havia qualquer coisa de solene naquela procissão de passeantes e, por breves instantes, imaginei-me de costas voltadas, sem me virar, a escutar um filme de Carl Theodor Dreyer.

Uma mulher sentou-se no banco, ao meu lado. Tinha tão pouco ar de ser norueguesa como imaginei que eu própria teria. Era pequena e gorducha e, se bem me lembro, pôs-se a baloiçar as pernas enquanto ali esteve sentada. Ficámos ambas a olhar o fiorde escuro durante algum tempo; passados uns instantes, ela perguntou-me em inglês de onde eu era. Ela própria viera alguns anos antes ali parar, fugida da guerra na sua terra natal, na antiga Jugoslávia: depois de muito procurar,

consequira encontrar um emprego na universidade da cidade ali próxima. Falou-me da guerra e da região de que era oriunda, uma paisagem de planície no norte da Sérvia, e mais em concreto de uma cidade não muito longe da fronteira com a Hungria. Descreveu o rio, os vastos milheirais e a disposição das cidades e aldeias, que pareciam ter sido, todas elas, desenhadas a régua e esquadro, com todas as ruas orientadas de sul para norte ou de leste para oeste. E, sendo aquela uma região muito plana, eram muitos os sítios em que num extremo de uma estrada se conseguia ver o outro extremo, e mais longe ainda, até à linha do horizonte. À medida que aquele dia de uma breve e temporã primavera norueguesa se abeirava do fim e os dentes lhe começavam a bater de frio, a mulher prosseguiu com a descrição de terras vastas e planas — paisagens quase inimagináveis diante daquela em que nos encontrávamos —, os espaços abertos e de contornos quase fantásticos da sua meridional e poeirenta terra natal. Por fim, referiu que se dizia que nessas paragens — que outrora haviam pertencido à Hungria e mesmo depois do estabelecimento de uma fronteira entre a Hungria e a Jugoslávia sempre tinham mantido a capital húngara como referência — bastaria subir a uma abóbora para se ver Budapeste. «Imagina só», disse ela já a tremer, «imagina só subir a uma abóbora e conseguir ver tão longe. Ver sempre mais além».

*It is seeing which establishes our place
in the surrounding world.*

John Berger, *Ways of Seeing*

Para onde dirigir o olhar?

O ato de ver pressupõe duas coisas distintas: *o que se vê* e *como se vê*. Ao abordar a questão do ver mais além deverá importar apenas o *como*. Ao *como* interessa o lugar que, ao ver, se ocupa. Interessa o ponto de vista, interessa a distância em relação às coisas, às imagens, ao que sucede, em relação à proximidade e à lonjura, em relação à vastidão. A vastidão é mais do que lonjura, é aquilo que se admite como possível. Isso aplica-se ao ato de ver uma paisagem, um campo, de ver pessoas ou de ver arte. No passado século, para o *como* do ato de ver, para a consciência do lugar que, ao ver, ocupamos ou atribuímos a nós mesmos, não houve local mais importante do que o cinema, entendido enquanto espaço onde se está. Esse espaço, cujas importância e validade não chegaram sequer a durar uma centena de anos, tem vindo progressivamente, ao longo das últimas décadas, a ser confrontado com o encerramento. À medida que desaparecem esses espaços, o olhar a partir do escuro para a vastidão criada pelo filme vai-se estreitando. Estão a desaparecer a experiência coletiva ligada a esse espaço e a alegria mais ou menos explícita face à possibilidade

de vivenciar este tipo de experiências; e isso constitui uma perda que, lamentada ou não, merece ser descrita e objeto de alguma reflexão. O cinema foi o palco onde decorreu a ação de todo um século. Atualmente dividem-se as opiniões a respeito da relação estabelecida com este lugar. Porquê o cinema? Os filmes estão disponíveis noutros formatos e são já poucos os que consideram que a *black box*, a caixa negra da sala de exibição, que constitui a moldura da imagem, é um lugar imprescindível para o ato de ver um filme. A insistência em experienciar o filme numa sala de cinema chega mesmo a ser considerada uma atitude elitista. Como se já só interessasse o *quê*. E ninguém mais quisesse saber do *como*.

Apesar de ser relegado para uma situação à margem dos acontecimentos, o cinema conserva qualquer coisa de mítico enquanto lugar destinado ao ato de ver. Quanto mais a privatização das experiências corrói a vida, mais fantástico se afigura um lugar em que a experiência de ver era um ato coletivo, em que a graça, o susto, o horror e o alívio encontravam uma expressão comum, sem que no interior do espaço escurecido o anonimato fosse posto em causa. Mesmo quem já deixou de ir ao cinema conhece ainda os aspetos singulares dessa experiência, desse lugar, dessa prática de entrar para a escuridão — a partir da qual depois se olhava —, dessa regra do ato de ver que era seguida sem que ninguém o ordenasse: «Todos os olhares apontados na mesma direção», isto é, na direção determinada pelo projecionista, que se mantinha invisível para o público.

Ver é uma competência que se aprende. Uma capacidade da qual se vai lentamente tomando consciência. No início está sempre o olhar enquadrado. Um olhar do cá dentro para o lá fora, da janela,

cuja configuração determina o mundo disponibilizado a quem dela olha para o exterior. A seguir vem a descoberta da diferença entre a observação das coisas estando à janela e a observação dessas mesmas coisas no exterior, quando se está envolto pelo mundo sem qualquer enquadramento, quando o próprio olho é parte integrante desse mundo. O olhar de infância da janela, numa manhã invernal, com geada e neblina, permanece gravado como promessa e segredo da recordação. Contudo, o olhar sobre esse mesmo terreno inculto e coberto de geada, lançado de um carro no próprio jardim ou da beira da estrada, gera alguma confusão, é gravado como recordação do estado de espírito naquela manhã invernal, da estranheza do mundo, que havia que assimilar. A manhã invernal enquanto primeiro filme: uma montagem de diferentes perspectivas e pontos de vista. A visita a cada uma das janelas da casa, com vista a converter o exterior em excertos, que só se prestam a ser lidos e preenchidos com uma narrativa pelo olho que os observa, ao passo que lá fora, renunciando ao enquadramento, se limitam a ser ajudas à orientação, mediante as quais o *eu* a quem os olhos pertencem determina a sua própria localização nesse exterior. Lá fora estava-se no meio do mundo, olhava-se em redor, até onde o olhar alcançasse ou decidisse repousar, ao passo que diante da janela, dentro de casa, se olhava para um fragmento enquadrado, a que podia ser atribuído ou negado um significado absoluto.

E, mais tarde, os binóculos. De novo, algo que impõe um enquadramento, o truque de magia das metamorfoses através da manipulação de distâncias. A lonjura trazida até cá, que nesse enquadramento se torna uma terra estranha, uma ficção, completamente desassociada daquilo que a circundava: o outro lado do rio, que na vida lá fora apenas seria alcançável mediante

a travessia de uma ponte situada mais a jusante, passou a estar disponível e acessível ao olhar graças aos binóculos, admitiu ser preenchido com imagens que nada tinham que ver com os contornos vagos e confusos percebidos sem esses mesmos binóculos, com noções que se encaixavam na habitual categorização em campos, aterros ferroviários ou árvores ripícolas, naquilo que se presumia ser o rio. O ato de ver tornou-se uma aventura, cada espreitadela através dos binóculos uma viagem de descoberta.

Dos binóculos ao visor da câmara. Ainda criança, recebi uma pequena máquina fotográfica russa, cujo nome estava inscrito em cirílico. A câmara era preta e prateada, ficava protegida por um estojo de couro castanho, fechado com uma mola de pressão, que quando aberto deixava pender a sua parte dianteira, onde se reconhecia o formato protuberante da objetiva. Distorcido a ponto de ser irreconhecível, via-se o mundo refletido na superfície da lente da objetiva e, graças a um qualquer misterioso processo técnico, conseguia-se também ver num visor quadrado aquilo que essa objetiva captava. De um momento para o outro, o mundo passou a poder ser dividido em pedaços, em fragmentos que, por sua vez, se tornavam um todo. Para tal, bastaria passar tempo suficiente a olhar pelo visor ou, com mais efeito até, isso acontecia quando esses fragmentos, já sob a forma de fotografias, eram dispostos em cima de uma mesa, quando a recordação de tudo o que envolvia tais fragmentos se ocultara já na sombra. O que houvera em redor, estando excluído da imagem, podia então ser relatado em palavras, narrado e imaginado. Tratava-se de uma descoberta. O ato de ver — o modo *como* se vê, bem mais do que *o que* se vê — passava a ser uma decisão.

Havia um terreno bravio do outro lado da rua onde eu vivia, no qual todas as manhãs se concentrava o primeiro olhar que eu lançava da janela, mas chegou uma primavera em que tal deixou de ser possível. Constava que era um terreno abandonado, cujos proprietários teriam desaparecido, não havendo também herdeiros que alguma vez tivessem reclamado a posse. O baldio transformou-se em estaleiro de obras e, de manhã, o meu olhar passou a repousar num terreno em construção, em montes de terra, camiões, mais tarde no esqueleto de um edifício de vários andares, que veio a ser um prédio. A vista que dali tinha foi violentada, deixou de haver um para lá da rua, um mais além, deixou de haver qualquer mistério, quaisquer formas a que a geada invernal conferisse uma aparência encantada. Mudaram-se para ali famílias, crianças que começaram a frequentar a minha escola, e chegou um dia em que, de uma das varandas que passara a ver da minha janela, pude olhar para a minha casa, para a minha janela, mais abaixo. Visto daquela varanda que ainda não há muito nem sequer existia, o ponto a partir do qual me habituara a olhar para o meu mundo afigurou-se-me de súbito perturbadoramente estranho e distante, a janela tão pequena, que me pareceu incapaz de alguma vez ter tido tamanha importância na minha experiência de observação e estudo do excerto de mundo que dali me havia sido dado a ver. Pela primeira vez, ainda que não formulada enquanto tal, despontou em mim a questão sobre a relação entre ver e ser visto, aquele enigmático nexos entre olhar e contraolhar. Contudo, fui também capaz de ver para lá da minha casa, vi a zona junto ao rio, que de resto apenas conhecia enquadrada por uma outra janela nas traseiras da minha casa, e só parcialmente visível. Via as faixas de campos, o aterro ferroviário, o cimo das copas dos choupos, todos alinhados, que

orlavam o rio, a fábrica para lá dos prados húmidos onde tinham sido colocadas as «barracas dos emigrantes»; e via mais além, até à cumeada, verde-azulada e pouco nítida, já para lá do rio, e até à zona, envolta numa cintilante luz esbranquiçada, em que o rio descrevia uma curva e onde a paisagem, que se ia tornando mais plana, se dissolvia em possibilidades infinitas. Este panorama de vagueza, de vastidão, de tudo o que era imaginável e narrável, para o qual a curva do rio se abria, permaneceu para mim sempre uma promessa, ligada de um modo singular ao cinema, como se daí para diante se desenvolvessem os mundos para os quais eu olhava a partir da escuridão da sala do cinema.

* * *

Na minha infância, o cinema não era, de todo, uma experiência do quotidiano. Cresci num subúrbio, sem televisor em casa, mas também sem um cinema suficientemente perto, que me permitisse lá ir a intervalos regulares, por exemplo todos os fins de semana. De tempos a tempos, surgia um cinema ambulante, era montado um projetor num pavilhão desportivo, e as apresentações dos filmes seguiam um programa: Charlie Chaplin, mais raramente Buster Keaton, com o seu caos levado até ao absurdo, filmes sobre a natureza e filmes de desenhos animados. Por causa da minha miopia, tinha de sentar-me nas filas da frente, pelo que até o *Bambi*, com o seu revirar de olhos e as proporções distorcidas dos animais, me tirava o sono durante semanas a fio. Achava melhor o cinema com «filmes a sério», como por exemplo o *Nils Holgersson*, ainda que o final fosse sempre um osso duro de roer. E isso não tinha que ver com a história, mas tão-só com o facto de o filme terminar, com o facto de não se poder continuar a assistir, de o olhar lançado

Ao viajar pelas vastas planícies do sudeste da Hungria, a narradora faz uma paragem numa pequena localidade quase abandonada perto da fronteira com a Roménia, cujo cinema — *mozi* em húngaro — está fechado há muito. Outrora centro pulsante da vida comunitária, o edifício surge agora como ruína, e a sua importância relegada para as histórias e memórias dos que ainda permanecem naquela aldeia. Compelida pela irresistível magia do cinema, e encorajada pelos habitantes, a narradora propõe-se recuperar o antigo *mozi* num gesto de resistência contra o apagamento desse lugar de experiência coletiva.

Em *Ver Mais Além*, Esther Kinsky, uma das autoras mais premiadas da literatura alemã contemporânea, presta uma homenagem — feita de autobiografia, ficção, ensaio e fotografia — ao cinema, realizando um exercício de atenção profunda que convida o leitor a abrandar o passo e a expandir o seu modo de ver.

«Uma ode ao poder transformador do cinema.»

Publishers Weekly

«Kinsky rompe barreiras entre géneros literários, misturando o autobiográfico com o histórico, a ficção com a não-ficção.»

World Literature Today



Penguin
Random House
Grupo Editorial

www.penguinlivros.pt

[elsinore.pt](https://www.facebook.com/elsinore.pt)

[penguinlivros](https://www.instagram.com/penguinlivros)

ISBN: 978-989-589-564-9



9 789895 895649